

Nach-Leben der Antike
Klassische Bilder des Körpers in der NS-Skulptur Arno Brekers

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
der Fakultät für Kulturwissenschaften
der Eberhard-Karls-Universität Tübingen

vorgelegt von:

Birgit Bressa
aus Blaubeuren

Tübingen, März 2001

Veröffentlicht mit Genehmigung der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität
Tübingen

1. Gutachter:

Prof. Dr. Konrad Hoffmann

2. Gutachterin:

Prof. Dr. Annegret Jürgens-Kirchhoff

Tag der mündlichen Prüfung:

14. Februar 2001

Dekan:

Prof. Dr. Klaus Antoni

Danke

Die vorliegende Studie wurde im Wintersemester 2000 von der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Tübingen als Dissertation angenommen. An erster Stelle möchte ich ganz besonders Konrad Hoffmann danken, der meine Arbeit solidarisch mit Kritik und Ermutigung begleitet und gefördert hat.

Finanziell ermöglicht wurde die Dissertation durch ein Stipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes.

Ganz herzlich möchte ich meinen Eltern für ihre großzügige materielle Unterstützung danken. Für ihr unermüdliches Korrekturlesen und ihre kritischen Anregungen seien meine Freundinnen und Freunde Thomas Mauch, Andrea Karo, Pit und Claudia Palmowski - letztere auch für meist willkommene Ablenkungen - bedankt. Schließlich möchte ich Gudrun Mahler für ihre Ermunterungen und ihren Optimismus danken, ebenso Ludger Kühling, dessen positive Kritik zum Beenden der Arbeit beigetragen hat.

Aber der größte Dank gebührt mit seiner Diskussionsbereitschaft und seinem technischen Know How Andreas Voll und besonders auch unserer Tochter Nathalie. Ihre Zuneigung, ihre tatkräftige Unterstützung und ihre Geduld hatten entscheidenden Anteil am Gelingen der Dissertation. Ihnen möchte ich meine Arbeit widmen.

Tübingen, im März 2001

Birgit Bressa

Inhalt

I. Einleitung	1
II. Der 'klassische' Arno Breker	
Zur Rezeption von Werk und Künstler im 'Dritten Reich'	19
III. Das 'Klassische' als Problem - Die Klassik-Diskussion in der Altertumswissenschaft	
1. Methodische Voraussetzungen	46
2. Der 'klassische' Künstler	55
3. Zur historischen Bedeutung des 'Klassischen':	
Deutsch-griechische Verwandtschaft - 'Deutsches Wesen' und 'Deutscher Stil'	66
4. Die Definition des 'Klassischen': Zur Reinstallierung des 'Klassischen' als Norm	77
5. 'Dritter Humanismus' - Die Geltungsfrage des 'Klassischen' für die Gegenwart	83
6. Klassik als männlicher Stil - Kulturgeschichte als Geschlechterkampf	98
7. Antifeminismus und Patriarchatskritik	121
IV. 'Kulturpathologie' des Weiblichen im antikisch-rassistischen Kontext	
1. Künstler und Arzt als Former am 'defizitären' weiblichen Körper	145
2. Normative und selektive Antike	167
3. Naturprodukt und Kunstwerk - Der weibliche Körper als Bild des Kulturzerfalls	173
4. Mediale Präsentation des weiblichen Körpers als Studienobjekt	179
5. Weibliche Selbstformung im Zeichen der Antike	195
6. Mütterlich-weibliche Blickkontrolle	198

V. Das 'Klassische' der Skulpturen Brekers

1. Die skulpturale Auffassung seit 1936 im Kontext der Bewertung des Materials	204
2. Zur neuen Propagandafunktion der Skulpturen seit 1939	221
3. Fotografie und Film als Vorlage und Arbeitsmittel	227
4. Fotografie als interpretierendes Reproduktionsmedium	233
5. Die Inszenierung der Bewegung	250
6. Vergleichende Betrachtung der weiblichen und männlichen Skulpturen	263
Strategie der Imitation	264
Die Pose	268
Blickregie	271
Das Kostüm der Nacktheit	285
Die Kriterien des rassistisch-klassischen Körper-Ideals	293
7. Brekers moderne Klassik	
Reproduzierbarkeit und Serienproduktion	300
Kunst im Dienst der Reklame	308
Brekers Reklamekunst	313
Die Wirkungsmacht des Klassischen im Kontext der Reklamegestaltung	318
Weiblicher Blick auf den weiblichen Akt	324
Zur 'unklassischen' Appellstruktur der Skulpturen	333

VI. „Einen Besseren findest du nicht...“

Schlussbetrachtung zu Brekers „Kameradschaft“	345
Bibliographie	366
Abbildungsnachweise	393
Abbildungen	

I. Einleitung

Arno Breker (1900-1991) ist als *der* Bildhauer Adolf Hitlers in die kunsthistorische Forschung eingegangen. Er ist heute, ob dem medialen Interesse an seiner Person und Kunst, in breiten Bevölkerungsteilen als der Repräsentant der Kunst im 'Dritten Reich' bekannt und ebenso gefeiert wie verpönt.

Die Ansichten zu Breker und seinem Werk sind von einer extremen Gespaltenheit der Lager geprägt. Die einen feiern ihn als Genie und nehmen seine Ächtung nach dem 'Dritten Reich' zum Anlass ihn zum Märtyrer, der bis zu seinem Tod seinen Idealen treu geblieben ist, zu stilisieren. Für sie ist Breker der „unbestritten“ bedeutendste und letzte „Bildhauer der klassischen Tradition im 20. Jahrhundert“. Man schreckt selbst nicht davor zurück, Breker auf Grund seines mehrjährigen Studienaufenthalts in Paris als einen der ersten „Europäer, als noch niemand an die Vision eines geeinten Europas dachte“¹ zu mythisieren. Diese apologetische Rezeption ist von einer Tendenz der Enthistorisierung und damit einer Entfaschisierung von Werk und Künstler gleichermaßen geprägt.²

Auf der anderen Seite wird Breker als NS-Propagandakünstler abqualifiziert und der Versuch unternommen an seinen NS-Werken den spezifisch faschistischen Charakter festzumachen oder die Banalität seiner Werke zu beweisen, sei es durch Vergleiche mit Rodin³, Michelangelo⁴ oder auch Dürer⁵. Eine unvoreingenommene Forschung zu Breker, wie zur NS-Kunst allgemein, schien lange Zeit ausgeschlossen zu sein, so dass, sofern Breker überhaupt in der kunsthistorischen Literatur fand, seine Skulpturen kategorisch als nationalsozialistische Propagandakunst abgetan und als Instrumente

¹ Verlagsprospekt zu Dominique Egret (Hg.): Arno Breker. Ein Leben für das Schöne, Tübingen 1996. Die Monografie wurde vom Tübinger Grabert Verlag, der auf Grund rechtsextremer Publikationen in den Schlagzeilen ist, aufgelegt.

² Hier sei nur eine kleine Auswahl Brekerfreundlicher Veröffentlichungen angeführt. Probst, Volker G.: Der Bildhauer Arno Breker. Eine Untersuchung, Bonn/Paris 1978. Arno Breker. Soixante ans de sculpture, Paris 1981. Fuchs, Ernst/Probst, Volker G. (Hg.): Arno Breker. Der Prophet des Schönen. Skulpturen aus den Jahren 1920-82, München 1982. Zavrel, B. John: Arno Breker. His Art and Life, Amherst 1985. Hallmann, Frithjof: >Arno Breker – ein deutscher Michelangelo<. In: Nation Europa, Juli 1990. Eine umfangreiche Bibliographie zu Breker findet sich bei Egret, Arno Breker. Ein Leben für das Schöne, S.347-352.

³ Damus, Martin: Plastik vor und nach 1945. Kontinuität oder Bruch in der skulpturalen Auffassung. In: Bushart, Magdalena u.a. (Hg.): Entmachtung der Kunst. Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung 1920-1960, Berlin 1985, S.119-140.

⁴ Imdahl, Max: Pose und Indoktrination – Zu den Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich. In: Staack, Klaus (Hg.): Nazi-Kunst ins Museum?, Göttingen 1988, S.87-99.

⁵ Leber, Hermann: Rodin-Breker-Hrdlicka: Die Entstehung der faschistischen Bildsprache und ihre Überwindung. Untersuchungen zu Entstehungsprozeß, politischer Bedeutung und Beurteilbarkeit des Kunstwerks, Hildesheim/Zürich/New York 1998, S.89.

der Macht abgelehnt wurden. Der durchaus naheliegende Ausgangspunkt kunsthistorischer Forschungen, Brekers unter dem Nationalsozialismus geschaffene Werke hinsichtlich ihres propagandistischen Wirkpotenzials zu beleuchten, führte mit auf Grund einer apriorischen Distanzierungsabsicht von Seiten der Historiker häufig dazu, Brekers Werke kategorisch als Nicht-Kunst zu entlarven. Und es drängt sich bei der Lektüre so mancher Forschungsmeinung der Eindruck auf, dass das eigentliche Anliegen darin liegt, über den Nachweis der Nicht-Kunst dieser Werke die eigene politische Korrektheit unter Beweis zu stellen.

Dass solche Disqualifizierungen letztlich auf der Argumentation basieren, dass Brekers Werke nicht 'autonom' sondern in Abhängigkeit von Machtdiskursen geschaffen wurden, diese daher eng mit dem nationalsozialistischen Unrechtssystem verquickt sind, unterstellt immer die Annahme, dass 'wahre' Kunst nur unter demokratischen Verhältnissen, in Unabhängigkeit von Machtstrukturen und herrschenden Ideologien entstehen kann.⁶ Darauf, dass an diesem Punkt grundsätzliche Denkmuster bürgerlicher Ideologie zu hinterfragen sind, hat Silke Wenk verwiesen:

„Daß Kunst auch vor dem Faschismus in vielfältigen Beziehungen mit der Macht verstrickt war, wird in solchen humanistischen Vorstellungen entnannt.“⁷

Stellvertretend für die Auffassung, dass Kunst eine humanistische Verpflichtung zu erfüllen habe, seien die einführenden Worte von Peter Benz zum 1884 veranstalteten Symposium „Kunst und Faschismus“ in Darmstadt zitiert:

„Kunst darf sich nicht zum Büttel des Staates machen (...). Man muß Künstler daran messen, wie konsequent sie den autonomen Kunstbegriff verteidigen.“⁸

⁶ Vgl. die Kritik von Walter Schurian: Kunst und Kitsch im Nationalsozialismus. Eine psychologische Betrachtung. In: Ehalt, Hubert Christian (Hg.): Inszenierung der Gewalt. Kunst und Alltagskultur im Nationalsozialismus, Frankfurt a.M. 1996, S.303-314, hier S.303: „So wird Kunst eingepaßt in das politische System der Demokratie.“

⁷ Wenk, Silke: Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Struktur im deutschen Faschismus. In: Ausst.-Kat. Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, hrsg. von der NGBK, Berlin 1987, S.103-118, hier S.105.

⁸ Begrüßungsrede des Oberbürgermeisters Peter Benz. In: Wolbert, Klaus (Hg.): Kunst und Faschismus. Politik und Ästhetik im Nationalsozialismus und im italienischen Faschismus. Faschismus und Moderne. Öffentliches Symposium im Ausstellungsbau Mathildenhöhe am 6. Mai 1994, Darmstadt 1995, S.19-23, hier S.20. Vgl. auch eine Äußerung von Bazon Brock, der mit erhobenem Zeigefinger verkündete: „Jeder sollte wissen, vor allem aber auch jeder Künstler: Wenn er sich mit ökonomischer, politischer oder sozialer Macht einläßt, hat er deren Schicksal zu teilen. Mit dem Bekenntnis, >meine Ehre, meine Reue<, ist es nicht getan. Aber nicht mal zu diesem Bekenntnis konnten sich Künstler aufrufen, die aus Mangel an eigenständigem konzeptuellem Denken und Formkraft die Wesensbestimmungen ihrer Werke der totalitären Macht überlassen. So mies waren sie.“ Brock, Bazon: Kunst auf Befehl?. Eine kontrafaktische Behauptung: War Hitler ein Gott?. In: Brock, Bazon/Achim Preiss (Hg.): Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis fünfundvierzig, München 1990, S.9-20, hier S.20.

Diese Ansicht und der Ausschluss aus der ‚Kunst‘ wurde 1987 von Haug als „Akt momentan herrschender Kunst-Ideologie“ kritisiert, sie hält sich aber hartnäckig. Haug betonte, dass die Kunst-Wissenschaft Kunst „in ihrer fundamentalen Zweideutigkeit“ zu betrachten habe, „deren eines Gesicht das ideologische ist“. Dabei sei „genausowenig wie die Integrität der Kunst die der Person Breker eine sinnvolle Voraussetzung“⁹. Es wird häufig unterschlagen und angesichts der künstlerischen Moderne vergessen, dass es noch in Weimarer Zeit sehr starke Bestrebungen gab, Kunst und staatliche Macht enger aneinander zu binden, um auf diesem Wege überhaupt erst, so wurde geglaubt, die Voraussetzungen für die Entstehung ‚wahrer‘ Kunst zu schaffen. Daher darf auch nicht, wie Schurian vorschlug, – dieser würdigte den Porträtisten Breker als einen „überzeugend guten Bildhauer“ – zwischen „Sache und Umstand oder zwischen Kunst und Regime“¹⁰ getrennt werden.

Sofern von nationalsozialistischer Plastik, aber insbesondere von Breker in der kunsthistorischen Forschung die Rede ist, bezieht man sich in der Regel auf seine männlichen NS-Skulpturen. Ausgeblendet oder nur peripher erwähnt wird, dass Breker auch weibliche Skulpturen und Porträts unter dem NS-Regime hergestellt hat. Breker wird als Prototyp des Bildhauers des männlichen Körpers herausgestellt, und damit wird das Image Brekers übernommen, das bereits im Nationalsozialismus etabliert worden war, ohne deshalb aber auf geschlechtsspezifische oder auch erotische Aspekte eines Männlichkeitskults einzugehen. Martin Damus begründete immerhin die Auswahl für seine Untersuchung der NS-Plastik:

„Innerhalb der programmatischen nationalsozialistischen Plastik beziehe ich mich auf die männlichen Akte, die seinerzeit im Mittelpunkt des Interesses standen, und die auch heute im Mittelpunkt des Interesses an den nationalsozialistischen Plastiken stehen“.¹¹

Vielleicht wäre hier hinzuzufügen *weil* sie im Mittelpunkt des heutigen Interesses stehen. Denn könnte das Interesse an der männlichen NS-Aktplastik mit dem größeren Faszinationspotenzial dieser Skulpturen auf heutige (und damalige) Betrachter zusammenhängen? Als selbstverständlich angenommen wird häufig der Konnex von NS-Kunst mit Gewalt und Genozid. Ein innerer, struktureller Zusammenhang zwischen Kunst und Gewalt wird oft bereits in den Aufsatztiteln

⁹ Haug, Wolfgang Fritz: Ästhetik der Normalität / Vor-Stellung und Vorbild. Die Faschisierung des männlichen Akts bei Arno Breker. In: Ausst.-Kat. Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, hrsg. von der NGBK, Berlin 1987, S.79-102, hier S.80.

¹⁰ Schurian, Kunst und Kitsch, S.307.

¹¹ Damus, Plastik vor und nach 1945, S.119.

impliziert, etwa durch Titel wie: „Kunst und nationalsozialistische Gewaltherrschaft“ oder „Inszenierung der Gewalt“¹². Betont wird immer wieder die Martialität, die „militante Gewohnheitsbrutalität“¹³ der „heroisch-martialische(n) Plastik“¹⁴ der Breker´schen ‚Kampfroter‘, deren Ausdruck als bedingungslose Kampfbereitschaft u.ä. gedeutet wird. Über die Skulpturen des Berliner Reichssportfeldes äußerte Hilmar Hoffmann, sie seien „Prototypen arischer Auslesemuster“ und zu „jeder Untat bereite Muskelmänner“¹⁵. Das lässt sich nur schwer nachvollziehen, betrachtet man etwa Kolbes Plastik „Ruhender Athlet“ (Abb.1) oder die Skulptur „Zehnkämpfer“ (Abb.2), Brekers Beitrag zum Olympiagelände¹⁶. Und nur bei wenigen Skulpturen Brekers lässt sich m.E. eine strukturelle Brutalität an den Körperbildern selbst festmachen. Muskulöse oder, wie Haug gezeigt hat, disziplinierte und sich selbst disziplinierende Körper¹⁷, werden vorschnell mit Gewalt- oder Gewaltbereitschaft in Zusammenhang gebracht. Von Kontinuitäten zu gegenwärtigen männlichen, wie weiblichen Körperidealen sei an dieser Stelle ganz abgesehen. Es drängt sich hier der Verdacht auf, dass die ‚Emotionskraft‘ der Gewalt, die mit dem deutschen Faschismus gekoppelt ist¹⁸, ungleich faszinierender ist – damals wie heute –, und sich durch diese Bilder des Männlichen leichter wecken lässt. Könnte hierin auch ein Grund für die Bevorzugung des männlichen Aktes in der Forschungsliteratur liegen?

Denn zahlenmäßig waren die weiblichen Akte im ‚Dritten Reich‘ im Verhältnis zu den männlichen keineswegs unterrepräsentiert. Allerdings wurden von Breker wesentlich mehr männliche als weibliche Körperbilder geschaffen, was ihn grundsätzlich von anderen im Dienst des Nationalsozialismus arbeitenden Bildhauern unterscheidet. Hier erhebt sich die Frage, weshalb Breker, als der bevorzugte Bildhauer im ‚Dritten Reich‘, den männlichen Akt bevorzugte, die weiblichen in seinem NS-Gesamtwerk eine zahlenmäßig untergeordnete Rolle spielen und worin sich

¹² Ganglbauer, Stefan: Kunst und nationalsozialistische Gewaltherrschaft. Zwanghafte Inszenierung der Leere. In: Ehalt, H.S. (Hg.): Inszenierung der Gewalt. Kunst und Alltagskultur im Nationalsozialismus, Frankfurt a.M. 1996, S.37-80. Vgl. auch Wolbert, Klaus: Die Nackten und die Toten des Dritten Reiches. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus, Gießen 1982.

¹³ Wulf, Joseph: Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Reinbek 1966.

¹⁴ Damus, Plastik vor und nach 1945, S.120.

¹⁵ Hoffmann, Hilmar, in: Süddeutsche Zeitung 23./24.Januar 1993.

¹⁶ Vgl. auch die Würdigung der Olympiasulpturen Brekers, die jedoch in schroffen Gegensatz zu Brekers späteren NS-Werken gestellt werden, bei Leber, S.47-59.

¹⁷ Vgl. Haug, Ästhetik der Normalität, S.94: „Wenn der Muskelpanzer die von außen auferlegte und stützungsbedürftige Disziplin verkörpert, so stellt er gleichsam in einem gespaltenen Körper, die selbsttätig ausgeübte Fremdbeherrschung oder die Selbstbeherrschung in fremdem Interesse vor. Der Muskelpanzer stünde damit für einen Typ der vom Individuum selbsttätig ausgeübten Fremdvergesellschaftung. Er würde real veranschaulichen die Selbstbeherrschung dessen, der selber der Herrschaft unterworfen ist und Herrschaftsfunktionen gegen andere ausübt.“

¹⁸ So z.B. durch Filme und Publikationen von Guido Knopp mit Titeln wie „Hitlers Helfer. Täter und Vollstrecker.“

seine männlichen von seinen weiblichen Körperbildern unterscheiden. Denn mit Kategorisierungen wie Gewaltsamkeit oder gar Brutalität ist den weiblichen Skulpturen nicht beizukommen.

Eine Ausnahme bilden die Forschungsarbeiten zur weiblichen NS-Skulptur von Silke Wenk. Sie analysierte die Skulpturen hinsichtlich ihrer allegorischen Funktion im Kontext der weiblichen Allegorie des Sieges des 19. Jahrhunderts und dem öffentlichen weiblichen Akt der zwanziger Jahre.¹⁹

Wenk unterzog 1987 die Charakterisierungen der weiblicher NS-Skulpturen beziehungsweise der gemalten Akte in der Forschungsliteratur einer Kritik:

„Große Einigkeit herrscht in der Kunstgeschichtsschreibung darüber, daß in der NS-Kunst die Frauen nur als >Objekte< dargestellt werden (...). Frauen würden in Malerei und Plastik (...) auf die Mutterrolle reduziert und böten sich nur dem verfügbaren, zeugungslustigen Mann an. Eine eigene Sexualität werde den Frauen verweigert. – Man könnte meinen, die Kunstgeschichte sei in der Hand von Feministen (...). In den konkreten Beschreibungen der Frauenbilder der NS-Kunst werden häufig zwei weitere Dimensionen benannt. Die Rede ist zum einen von >sexualisierten<, >unsinnlichen< weiblichen Akten vor allem in der Skulptur und zum anderen von ihrem >prostitutiven Charakter<.“²⁰

Solcherlei Kriterien werden nach wie vor, auch in neueren Arbeiten zur Charakterisierung bemüht, so etwa von Ganglbauer, der über die Akte der NS-Malerei schrieb, dass „den porzellanhaften Frauenakten (...) jede Spur von Erotik“ fehle, Malerei sei „zur Schau gestellte Sterilität“.²¹ Und Hilmar Hoffmann glaubte gar in der „Entzauberung des weiblichen Akts“ ein sichtbares Zeichen erkennen zu können, nämlich den „unmittelbare(n) Ausdruck von Unkultur“.²²

Die Formulierungen zeigen, dass als selbstverständlich angenommen wird, dass Bilder nackter Weiblichkeit immer für einen ausschließlich männlichen Blick - auch den, des ´urteilenden`, sich

¹⁹ Wenk, Silke: Warum ist die (Kriegs)Kunst weiblich? Frauenbilder auf öffentlichen Plätzen in Berlin. In: Kunst und Unterricht 101, 1986, S.7-14. Dies.: Der weibliche Akt als Allegorie des Sozialstaates. In: Barta, Ilsebill/Breu, Zita u.a.(Hg.): Frauen, Bilder – Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987, S.217-238. Dies.: Aufgerichtete weibliche Körper. In: Ausst.-Kat. Inszenierung der Macht, S.103-118. Dies.: Aufstieg und Fall Pygmalions. In: Bildende Kunst, H.8, 1989, S.35-38. Dies.: Götter-Lieben. Zur Repräsentation des NS-Staates in steinernen Bildern des Weiblichen. In: Siegele-Wenschkewitz, Leonore u.a. (Hg.): Frauen und Faschismus in Europa, Pfaffenweiler 1988, S.181-210. Dies.: Volkskörper und Medienspiel. Zum Verhältnis von Skulptur und Fotografie im deutschen Faschismus. In: Kunstforum international 114, 1991, S.226-236.

²⁰ Wenk, Aufgerichtete weibliche Körper, S.103. Die Zitate stammen aus: Hinz, Berthold: Malerei des deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, München/Wien 1974, S.87. Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.42. Fleischmann, Antje: Das Bild der Frau in der Plastik des Nationalsozialismus. In: Ausst.Kat. Das Bild der Frau in der Plastik des 20. Jahrhunderts. Wilhelm Lehmbruck Museum der Stadt Duisburg, 1986, S.40-48, hier S.45f.

²¹ Ganglbauer, Kunst und nationalsozialistische Gewaltherrschaft, S.44.

kennerschaftlich` gebenden Kunsthistorikers - geschaffen sind. Thematisiert wurde dies von Anne Meckel, die aber nicht über die Feststellung hinausging, dass die „permanente Präsentation“ der Frau „für und vor dem Mann“ von jeher eine „unausgesprochene“ Tradition gewesen sei. Neu sei nun aber, dass dies im `Dritten Reich` offen „ausgesprochen“²³ wurde. Das Zulassen der Frage nach einem weiblichen Blick auf den weiblichen Akt scheint auf ein Tabu zu treffen, das sorgsam ausgeklammert wird. Schließlich wird in dem Kontrast zwischen vermeintlich männlicher Brutalität, die sich in den Körpern ausdrücke, und traditionell sich zur Schau stellender schöner Weiblichkeit auf die programmatisch festgelegten Geschlechteroppositionen der NS-Ideologie rückgeschlossen:

„Es scheint, als reflektiere sich die radikal formulierte Gegensätzlichkeit der Geschlechter in dem Kontrast von martialischer, männlicher Plastik und weicher weiblicher Aktmalerei“.²⁴

Und häufig glauben KunstwissenschaftlerInnen von der Körperästhetik der weiblichen Skulpturen auf die Rolle der Frau als Mutter im deutschen Faschismus schließen zu können. Dies scheint mir genauso durch Vorwissen geprägt wie die Behauptung der Martialität der männlichen Akte.

Zu fragen ist an dieser Stelle wie die Geschlechterpolarität innerhalb der NS-Plastik und insbesondere innerhalb Brekers Werk sichtbar wird. Worin bestehen die geschlechtsspezifischen Unterschiede, und was bedeuten sie? Breker war zwar der Bildhauer des Männlichen, aber er schuf auch weibliche Körper und, so die These, er benötigte die weiblichen Körper, nicht nur um Oppositionen der Geschlechterrollen festzulegen, sondern, weil diese einander bedingen, sich auch gerade durch ihre Ähnlichkeit in ihrer Gegensätzlichkeit gegenseitig konstituieren.

Die Skulptur besaß im `Dritten Reich` einen herausragenden Stellenwert. Sie sollte - was in der NS-Publizistik, ebenso wie in der Forschungsliteratur immer wieder betont wurde - das `rassische` Ideal darstellen und für die Bevölkerung die Funktion einer Orientierungshilfe einnehmen, vorbildhaften Idolcharakter für den Einzelnen besitzen. Dieser Anspruch an die NS-Skulptur bedingte eine Verständigung über die Normen für die Darstellung der Körperbilder. Die `Rassenlehre` konnte zwar anatomisch-messbare Variablen festlegen – die, so ist zu vermuten, von der breiten Bevölkerung mit der Trinität `groß-blond-blauäugig` assoziiert wurden -, aber sie konnte keineswegs Direktiven über das Formrepertoire, das Material, die Motive, Präsentationsweisen etc. in der Kunst

²² Hoffmann, Hilmar: Mythos Olympia. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur, Berlin 1993, S.104.

²³ Meckel, Anne: Animation-Agitation. Frauendarstellungen auf der `Großen Deutschen Kunstausstellung` in München 1937-1944, Weinheim 1993, S.124.

²⁴ Meckel, Animation-Agitation, S.122.

Auskunft geben. Die Stilkriterien des ‚Rassischen‘ in Opposition zum ‚Unrassischen‘ lieferte die Kunst des griechisch-römischen Altertums (Abb.3).

Dass Breker selbst mit Klassik den vollendeten, vollkommenen Körper imaginierte, hat er in einigen Äußerungen der Nachwelt erhalten:

„Was ist denn das größte Wunder der Schöpfung? Der Mensch! Der Mensch in seiner vollkommensten und idealsten Form. Es gibt kein größeres Thema, an dem zu messen es sich mehr lohnen würde. (...) Die Werke der Bildhauer (der Antike; B.B.) ziehen uns noch heute in ihren Bann.“²⁵

Brekers Auseinandersetzung mit der griechischen Antike war, wie Brands bemerkte, von einer Art „übersinnlicher Annäherung“²⁶ geprägt. Fraglich ist es aber hieraus zu schließen, Brekers Antikenbegriff sei lediglich „Chiffre eines zeitlosen Bildungs- und Gestaltungsideals“²⁷. Brekers ‚Klassik‘ ist geprägt durch Zitate aus der Kunst der Antike, der Renaissance und des französischen Klassizismus. In Stil und Formrepertoire zeigen sich auch deutliche Bezüge zu Rodin und Maillol (Abb.4, 5, 6), die beiden großen Vorbilder Brekers, mit deren Werken er sich während seines Parisaufenthalts (1927-1934) intensiv auseinandergesetzt hatte.

Brekers erste unter dem NS-Regime entstandenen Skulpturen „Zehnkämpfer“ und „Siegerin“ (Abb.2, 114) zeigen deutliche Anklänge an archaische Kurosdarstellungen²⁸. Seine Skulptur „Bereitschaft“ (Abb.143) erweist Michelangelos „David“ ihre Referenz, aber auch Hubert Netzers Duisburger Kriegerdenkmal (Bronze, nach 1918). Breker war in den Jahren 1920-1925 während seines Studiums an der Düsseldorfer Akademie ein Schüler Netzers. Brekers sitzende Skulptur „Berufung“ (Abb.7) gibt sich als ikonographischen Rückgriff auf den „Faustkämpfer“ (Abb.8) und den Neapler „Hermes“ zu erkennen, weist aber auch deutliche Bezüge zu DeGeyns „Saturn“ und Goyas „Riese“ (Abb.9 und 10) auf. Anklänge an den französischen Klassizismus eines François

²⁵ Breker, Arno: Das Wunder der Schöpfung, 1980. In: Ders.: Schriften, Bonn 1983, S.151. In einem 1942 verfassten Artikel wird Brekers Werk als notwendiger „Triumph des Schönen über das Häßliche“ gepriesen und Breker wird mit folgenden Worten zitiert: „Wir wissen (...) wie schön der Mensch sein kann. Daraus ergibt sich für den Bildhauer eine hohe Verpflichtung: den physisch vollkommenen Menschen darzustellen, den edel gebildeten, straffen und kräftigen Körper unserer Zeit immer wieder vorbildhaft zu gestalten.“ In: Jasser, M.: Arno Breker. Künstler und Kämpfer. In: Der getreue Eckart, 20.Jg., H.1, Okt. 1942, o.S. Haug charakterisierte Brekers Sprache treffend als „eine einzige Ansammlung“ von „Plattitüden“. „Zur Individualisierung“ sei er unfähig. Wo er charakterisieren müßte, greift er zu Fertigausdrücken, die sein jeweiliges Objekt als anerkannt behaupten“. Haug, Ästhetik der Normalität, S.97.

²⁶ Brands, Gunnar: >Zwischen Island und Athen<. Griechische Kunst im Spiegel des Nationalsozialismus. In: Brock, Bazon/Preiß, Armin (Hg.): Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig, München 1990, S.108.

²⁷ Brands, S.109.

Rude sind im Brekers „Kameradschaft“ (Abb.176, 192) überdeutlich, ebenso wie die Bezüge zu Michelangelos „Pietà Rondanini“, zu einer Ausdrucksstudie Michelangelos für die Darstellung des Jüngsten Gerichts in der Sixtina (1536-1541) und zur antiken „Pasquinogruppe“ (Abb.190). Seine weibliche Skulptur „Eos“ (Abb.111) gibt sich als Zitat des „Betenden Knaben“ (Abb.112) zu erkennen. Wie auf Suchbildern lassen sich immer neue Bezüge entdecken.²⁹

Aber Brekers ‚Klassik‘ erschöpft sich nicht in der Verwendung tradierter, ikonographischer Antikenzitate, Kompositionsschemata und Pathosformeln. Das Entscheidende scheint mir in dem sichtbaren, zu sehen gegebenen Bezug zur Antike, zum Klassizismus oder zu mit ‚Klassik‘ Assoziiertem zu liegen. Denn Breker zitiert so offenkundig und plakativ aus dem künstlerischen Formenrepertoire - nicht nur der Antike -, dass sich der Eindruck aufdrängt, dass gerade in der Adaption eine wesentliche Funktion seiner Werke liegt. Es scheint, so meine These, dass das Zitierte als solches gesehen/erkannt werden soll, dass Breker gleichsam einen Wiedererkennungseffekt beim Betrachter einkalkulierte.³⁰

Breker wurde und wird als ‚klassischer‘ Bildhauer durchaus ernstgenommen. Auf der Pariser Breker-Ausstellung 1942 in der Orangerie prägte Maillol den Satz des „neuen Michelangelo“, der den Breker-Mythos begründen sollte. Beim Festakt der Ausstellung war die französische Künstlerprominenz darunter Maillol, Despiau, Cocteau, Vlaminck u.a. anwesend.³¹ Seit 1983 existiert auf Schloss Nörwenich bei Köln ein ‚Arno-Breker-Museum‘ unter der Leitung von J.G. Bodenstein. Und in den Vereinigten Staaten wurde in den achtziger Jahren durch John Zavrel, der in Breker als dem ‚Bildhauer des Menschen‘ die verbindende ‚Brücke zwischen Europa und Amerika‘ zu erkennen glaubt, eine „Breker Society International“ gegründet.

Brekers Antikenbezug bereitet Schwierigkeiten. In Brekerfreundlichen Publikationen wird dessen Werk nicht ausschnittartig auf zwölf Jahre Faschismus reduziert. Seine Arbeiten erscheinen in einen

²⁸ Vgl. Leber, S.53ff.

²⁹ Weitere ikonographische Bezüge zur Antike führt Brands an, vgl. besonders S.127-133.

³⁰ Bereits Haug hat - allerdings ohne auf die Implikationen der Antikenadaption einzugehen - Brekers bildhauerische Arbeit als Erfüllung von Wünschen einer Herrenkultur charakterisiert, als einer „geradezu überstürzenden Erfüllung von Sehwsüchen. > Mache alles - kann alles< könnte seine Werbung lauten.“ Haug, W.F.: Ästhetik und Normalität/ Vor-Stellung und Vorbild. Die Faschisierung des männlichen Akts bei Arno Breker. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Berlin 1987, S.101f.

³¹ Der Pariser Rundfunkbericht zur Eröffnung der Ausstellung kann im Originalton über Internet abgefragt werden.

größeren Werkkontext eingeordnet, der es erlaubt, Brekers während der Zeit des ‚Dritten Reichs‘ geschaffenes Werk als dessen ‚klassische Phase‘ zu etikettieren. Der Mythos, des nur von einer kleinen, treuen – und solventen - Jüngerschar verstandenen Märtyrers Arno Breker, gefeiert als „Prophet des Schönen“³², verdichtet sich in einer verherrlichenden Rezeption, die dem Bildhauer nahezu übersinnliche Fähigkeiten attestiert. So etwa Volker Probst, der 1985 eine „verblüffende Detailähnlichkeit“ zwischen den erst 1972 gefundenen „Riace-Kriegern“ und Brekers NS-Skulpturen zu erkennen glaubte³³. Auf Grund solcher Ähnlichkeiten schien es möglich, die sich über große Zeiträume erstreckende seherische Gabe des Künstlers und die Rechtmäßigkeit seines Schaffens unter der Diktatur durch, zur Entstehungszeit seiner NS-Werke noch nicht bekannte Skulpturen zu ‚beweisen‘ sowie strukturelle, eposchenübergreifende und damit ‚zeitlose‘ Konstanten von Klassizität für die Gegenwart zu bestätigen.³⁴

Die Berufung auf die antike, abendländische Tradition stellt die wohl schärfste Waffe um das Bemühen einer Rehabilitation Brekers als eines ernstzunehmenden und vor allem humanen Idealen dienenden Künstlers dar. Denn, dass Brekers Werke im Kontext von, im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts europaweit verbreiteten, neoklassizistischen bildhauerischen Bestrebungen anzusiedeln sind, lässt sich kaum leugnen.

Der Klassikbezug im Werk Brekers beziehungsweise die programmatisch seit der Olympiade 1936 verordnete Antikenadaption im ‚Dritten Reich‘ bietet in der Forschung und in den Medien immer wieder Anlass zur Diskussion. So etwa bei der Auseinandersetzung um den Umgang mit den NS-Skulpturen auf dem Berliner Olympia-Gelände - seit 1986 unter Denkmalschutz - anlässlich der Bewerbung Berlins für die Ausrichtung der Olympischen Spiele 2000.

So stellte etwa der Verleger Wolf Jobst Siedler das Skulpturenprogramm des Reichssportfeldes in den Kontext einer allgemein zu beobachtenden „Wendung zum monumentalen Klassizismus“, in dem er die Reaktion auf eine „Ermattung der Moderne“ zu erkennen glaubte. Mit der „arischen Doktrinen des Dritten Reichs“ und ideologischen Diskursen hätten diese Skulpturen nichts zu tun.³⁵

³² Probst/Fuchs, 1982.

³³ Probst, Volker G.: Das Pietà-Motiv bei Arno Breker, Bonn/Paris/New York 1985, S.27.

³⁴ Stellvertretend für derlei pseudosakrale Verherrlichungen sei Konrad Adenauer zitiert, der über Breker und seine Kunst äußerte: „Kunst, die zeitlos die Menschen bewegt, hat ihre Wurzeln im Glauben an das Überirdische. Das Werk eines Künstlers zeigt dessen geistig-seelische Herkunft und Mission. Da Breker dem Vollkommenen in seiner künstlerischen Gestaltung die Treue hält, weist er hoffnungsvoll in die Zukunft. Denn: Ohne Hoffnung gibt es keine Zukunft für die Menschheit.“ Zit. nach Probst, Arno Breker. Der Prophet des Schönen, S.35.

³⁵ Abgedruckt in: Hoffmann, Hilmar: Mythos Olympia, S.203-206, hier S.205. Hier auch weitere Stellungnahmen von Prominenten zum Umgang mit dem NS-Erbe auf dem Olympia-Gelände, S.188-207.

Dass nun nach dem Zweiten Weltkrieg wieder die antike Tradition in der Funktion als Rettungshandlung nach der nationalen Katastrophe des deutschen Faschismus bemüht wurde³⁶, führte schließlich dazu, in einem Umkehrschluss die Antikenadaption im 'Dritten Reich' als Missbrauch der klassischen Tradition anzuprangern, als einen inhumanen Klassizismus, als einen Akt in dem die hohen humanistischen Ideale des Wahren, Guten und Schönen zur Nobilitierung und Prestigesicherung des Regimes unrechtmäßig reklamiert, „instrumentalisiert“ wurden. Damit ging der Versuch einher dies an den Werken als „Brutalisierung“ und 'Korrumpierung' des 'authentisch'³⁷ Klassischen festzumachen.

Gunnar Brands begründete in seiner ansonsten aufschlussreichen Untersuchung zur Klassikrezeption und Methodik in der Altertumforschung der zwanziger Jahre und im Nationalsozialismus die Disqualifizierung der NS-Skulpturen, insbesondere der Brekers, mit dem Argument eines richtig oder falsch verstandenen Klassizismus. Zunächst, und das scheint kaum verständlich, wird Breker angekreidet, er bediene sich „der Antike wie eines Warenhausangebotes“, ein Vorgehen das, so wird vom Autor nahegelegt, tatsächlich nicht legitim ist, ja nahezu als anmaßend erscheint. Denn, so Brands, die Verwendung antiker Motive bei Breker seien „gewaltsam aus dem Zusammenhang gerissen“³⁸. Man kann sich kaum des Eindrucks erwehren, dass bereits durch das Zitieren antiker Kompositionsschemata, der Antike selbst Gewalt angetan wurde und sich auf diese Weise wiederum in einem Zirkelschluss die gewaltsame Struktur oder die Banalität der Werke begründet. Ebenso argumentierte Meckel, die Brands' Warenhausangebot durch den Terminus „Supermarkt“ ersetzt: als solcher sei die Antike benutzt worden, aus diesem sei alles „Brauchbare“³⁹ an Formen und Bildthemen genommen worden. Diese Ansicht impliziert eine prinzipielle Unrechtmäßigkeit der Praxis sich tradierter künstlerischer Formen zu bedienen und stellt kaum einen ausreichenden Grund für die Disqualifikation von Brekers Werk dar.

³⁶ Vgl. bei Wolbert „Die Nackten und die Toten“ das Kapitel: „Die Entnazifizierung des klassischen Körperideals“, S.30-33. An dieser Stelle soll noch eine Äußerung aus dem Jahr 1974 von dem 'Vater des Wirtschaftswunders' Ludwig Erhard zitiert werden, der wie Adenauer ebenfalls einer der prominenten Kunden Brekers war: „Der Wiederaufbau eines Staates bedarf nicht nur der wirtschaftlichen Leistung eines Volkes, sondern auch der Rückbesinnung auf geistige und kulturelle Werte. Wenn das künstlerische Werk Arno Brekers alle politische Gunst und Mißgunst überdauert hat, so auch deshalb, weil sein Fundament unerschütterlich ist. Ein Künstler, der wie Breker wirkt, auf der Grundlage christlicher Ethik dem Guten verpflichtet, tolerant und unbeirrbar, darf keiner Verteidigung. Breker selbst verteidigt mit seinem Werk die Freiheit und Würde des Menschen in der Gesellschaft.“ Ludwig Erhard, zit. in: Hans Haacke: „Bodenlos“. Biennale Venedig 1993. Deutscher Pavillon, hrsg. v. Klaus Bußmann und Florian Matzner, Ostfildern 1993.

³⁷ Vgl. Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.147,205.

³⁸ Brands, Gunnar: Zwischen Island und Athen. Griechische Kunst im Spiegel des Nationalsozialismus. In: Brock/Preiss, Kunst auf Befehl?, S. 103-136, hier S.130.

³⁹ Meckel, Animation-Agitation, S.104.

Schließlich habe sich Breker, so Brands, nicht in gebührender Weise mit dem Antikenzitat auseinandergesetzt. Denn im Unterschied zu Breker sei für die Spätklassizisten die Antike eine „gestalterische Herausforderung“ gewesen, „die antiquarisch überprüfbar bleiben“ müsse und sich nicht mit der „Erscheinungshaftigkeit von Antike zufrieden“⁴⁰ geben dürfe. Die NS-Künstlerschaft sei „von der Verpflichtung entbunden“ worden, das „Menschenbild der Antike ernst zu nehmen“⁴¹. Damit nimmt auch Brands am Ende wieder die Kehrtwendung zur missbrauchten, daher inhumanen Klassik. Breker benutzte, wie ich in meiner Untersuchung zeigen werde, eine bereits ´missbrauchte` Antike, eine Antike die schon im Vorfeld in rassistische Kontexte gestellt worden war und auf diese Weise eine grundlegende Bedeutungsveränderung und –prägung erfahren hat.

Unangetastet bleibt - und das charakterisiert die beiden extremen Positionen der Breker-Rezeption gleichermaßen - die Idealität des Klassischen in seiner Bedeutung als normbildendem und unantastbarem Faktor, der scheinbar unberührt von historischen Bedeutungsverschiebungen, in einer kritikenthobenen, ahistorischen Sphäre als Ort der Referenz angesiedelt ist.

Die im ´Dritten Reich` programmatisch verordnete Orientierung an der Antike⁴² als stilbildendem Faktor einer neu zu schaffenden nationalsozialistischen Kunst wirft die Frage nach der Bedeutung der Kategorie des Klassischen in den dreißiger Jahren auf und stellt damit die Immunität des Begriffs des ´Klassischen` grundsätzlich zur Disposition. Klassik als umfassendes und komplexes „Rezeptionsphänomen“⁴³ betrachtet, ist damit auch nicht allein als theoretischer Hintergrund interner künstlerischer Auseinandersetzung zu analysieren. Zu untersuchen sind die mit dem Begriff verbundenen Implikationen und Bedeutungen. Es erhebt sich die Frage nach den Werten, Inhalten und ästhetischen Forderungen, Bildern und Gegenbildern sowie geschlechtsspezifischen Zuordnungen, die mit diesem Begriff konnotiert waren. Die Analyse der Bedeutung des Klassikbegriffs beinhaltet auch, nach der Schnittstelle von ästhetischen Diskursen und künstlerischer Produktion zu fragen. Ein solcher Zugang, der die Untersuchung des Klassischen als ein Rezeptionsphänomen behandelt, bedeutet der Frage nachzugehen inwieweit die Rezeption des Klassischen in der zeitgenössischen Kulturkritik, in der wissenschaftlichen Archäologie und nicht zuletzt in rassistischen Theorien stilbildend auf das Werk Brekers gewirkt hatten.

⁴⁰ Brands, S.133.

⁴¹ Brands, S.134.

⁴² Vgl. die kulturpolitische Rede Hitlers auf dem Reichsparteitag in Nürnberg 1933: „Da es aber besser ist, Gutes nachzuahmen, als neues Schlechtes zu produzieren, können die vorliegenden intuitiven Schöpfungen dieser Völker (der Griechen und Römer) heute als Stil ohne Zweifel ihre erziehende und führende Mission erfüllen.“

⁴³ Schmalzriedt, Egidius: Inhumane Klassik. Vorlesung wider ein Bildungsklischee, München 1971, S.28.

Damit ist auch darzulegen, dass mit dem Begriff der 'Inhaltsleere' ebenso wenig anzufangen ist, wie mit der Behauptung der semantischen Eindeutigkeit der Breker'schen Skulpturen.

Die These der 'Inhaltsleere' prägte Magdalena Bushart⁴⁴. Die Skulpturen Brekers seien insofern inhaltsleer, als sie an anderen Aufstellungsorten, in neue Kontexte gerückt, auf Grund ihrer unspezifischen Inhalte neue Funktionen übernehmen und Aussagen vermitteln konnten. Die „Leere“ der Werke wurde seit Busharts Aufsatz zu einem Topos in der Breker- und NS-Forschung⁴⁵. Bernd Nicolai nahm den Gedanken Busharts auf. Durch die Gebärden der „durchweg unbekleideten Figuren“ würden diese zu „Hülsen ihrer ideologischen Indienstnahme“. Diese „Leere“ sei notwendig, „um die Figur überhaupt in diesem politischen Sinne >beladen< zu können.“ Wie dieses propagandistisch-ideologische 'Beladen' der Figuren vonstatten geht, so dass die Skulpturen zu „Ideologieträgern“⁴⁶ werden konnten, wie der ideologische Ballast in die Körper 'hineingefüllt' wird, erscheint nicht der Erwähnung wert. Auch hier wird wieder mit der Opposition 'Autonomie', die Nicolai in der Antikenrezeption eines Ludwig Kasper zu erkennen glaubte, versus 'Propaganda-Unkunst' argumentiert.

Die These der 'Inhaltsleere' bezeichnet m.E. nichts anderes, als die Tatsache, dass ein Kunstwerk, das in unterschiedlichen Kontexten – ob in architektonischen, medialen oder museal inszenierten-präsentiert wird, auch ganz verschiedene Bedeutungen annehmen, verkörpern kann, also vereinnahmbar wird für möglicherweise ganz neue Inhalte oder der ursprünglichen Intention völlig konträre Aussagen; darin und auch in dieser Praxis liegt durchaus nichts spezifisch Nationalsozialistisches.

Eine Analyse der Bedeutung des Klassischen und damit im Besonderen des klassisch verstandenen Körpers im deutschen Faschismus, muss den Prätext, den Bedeutungsgehalt des klassischen Körpers miteinbeziehen. Es ist zu zeigen, inwieweit sowohl die Rezeption des Klassischen im 'Dritten Reich', als auch die Skulpturen Brekers mit ihrem 'Klassik'- Anspruch auf dem geistigen Boden eines zeitgenössischen Verständnisses des Klassischen stehen.

Die stilistische Orientierung der NS-Kunst an der Antike stand unter dem Vorzeichen des 'Rassischen'. Sie trat mit dem Anspruch an, die Kunst allen Bevölkerungsschichten zugänglich und

⁴⁴ Bushart, Magdalena: Überraschende Begegnung mit alten Bekannten. Arno Brekers NS-Plastik in neuer Umgebung. In: Hinz, Berthold (Hg.): NS-Kunst: 50 Jahre danach, Marburg 1989, S.35-54.

⁴⁵ Vgl. Ganglbauers Untertitel: „Zwanghafte Ästhetisierung der Leere“.

⁴⁶ Nicolai, Bernd: Tektonische Plastik. Autonome und politische Plastik im Deutschland der dreißiger und vierziger Jahre. In: Ausst.-Kat. Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945. Kunstaussstellung des Europarates. Deutsches Historisches Museum, London 1996, S.334-337, hier S.336f.

verständlich zu machen. Die dezidiert ausgesprochenen Vorbildfunktion der NS-Skulpturen und die Antikenadaption waren eng miteinander verknüpft, verbinden sich doch mit dem ‚Klassischen‘ immer auch Ansprüche nach Allgemeinverständlichkeit der Werke. Das Deklarieren der rassistischen Vorbildlichkeit der skulpturalen Körper-Bilder auf eine/n BetrachterIn verweist auf die Zielrichtung einer manipulativen, intentionalen Ausrichtung der Werke. Damit musste für die Kunstschaffenden die Rolle des Publikums eine konstitutive Rolle einnehmen, die sich in den Werken niederschlagen hatte, so dass auch nach Betrachterbezügen, die sich in den Werken manifestieren, zu fragen ist.

Über die Art der Wirkung der NS-Skulpturen in ihrer Vorbildfunktion auf ein Publikum herrscht in der Forschung keine Einigkeit. Preiss etwa billigt allgemein den Werken der NS-Zeit keinerlei propagandistische Wirkpotenz zu.⁴⁷ Fleischmann äußerte über die weiblichen Skulpturen: „Gezeigt wurde nur ‚Positives‘ und ‚Unproblematisches‘. Alles sollte schnell und ohne Nachdenken verstanden werden.“⁴⁸ Nach Ansicht Thomas Alkemeyers bildeten die Körperbilder ein „Scharnier“ zwischen „dem Körper- und Selbsterleben der sie betrachtenden Volksgenossen und dem sich in ihnen als Ordnungsmacht verkörpernden Staat. Über den Mechanismus der Identifizierung mit dem vorbildlichen Körper der über sich hinaus auf höhere Ganzheiten und Ordnungen“ hindeutete, „konnten die einzelnen imaginär an diesem Höheren partizipieren.“⁴⁹

Die Annahme, dass Identifikation nach einem Mechanismus vonstatten geht, sollte nicht die Frage ausklammern, wie dieser funktionieren konnte, erscheint es doch zunächst keineswegs einleuchtend oder zwingend, weshalb lebendige Menschen sich mit ‚toten‘ Skulpturen identifizieren sollten.

Darauf, dass nun im Nationalsozialismus in bis dahin einzigartiger Weise die Medien genutzt wurden, um die Körperideale massenhaft und massenwirksam unter Volk zu bringen, wird in der kunstwissenschaftlichen Literatur zur NS-Kunst häufig hingewiesen, ebenso wie auf die medial in Szene gesetzten Verweisungsstrukturen zwischen fotografierten Kunst-Körpern und lebenden

⁴⁷ Preiss, Achim: Das Dritte Reich und seine Kunst. Zum Umgang mit einer Blamage. In: Ders./Brock, Kunst auf Befehl?, S.253-273, hier S.266: „Um die ewige Bedeutungshaftigkeit nicht zu gefährden, kam natürlich auch kein Zeitbezug in Frage, weshalb die Nazikunst auch nichts im Sinne des Nationalsozialismus propagierte. Die allgemeine, für die Nazikunst typische Ausdruckslosigkeit liegt also in der gewollten Gestaltungsunehrlichkeit, in der Beziehungslosigkeit zum politischen und gesellschaftlichen Geschehen, die verhindert hat, daß überhaupt irgend etwas ins Bild kam, was den Nationalsozialismus von allen anderen Herrschaftsformen wirklich unterschied. Es findet sich nichts zur Verfolgung der politischen Gegner, nichts zur brutalen Ermordung der Juden und der anderen ethnischen Minderheiten, keine Andeutung der irrsinnigen Allmachtsvorstellungen (...). Die Bilder bleiben stumm vor der immer wiederkehrenden Frage der Generationen, die nach 1945 geboren wurden, wie die Mechanismen funktioniert haben, die den Nationalsozialismus zur Macht gebracht und ihn dort gehalten haben (...).“

⁴⁸ Fleischmann, S.40.

⁴⁹ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. Von der >Muskelreligion< Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen 1936, Frankfurt a.M./New York 1996, S.377.

Körpern.⁵⁰ Aber die suggestiven Möglichkeiten, die Fotografie und Film durch die Art und Weise der Aufnahmen eröffnen, wurde kaum reflektiert, ebenso wenig wie die Tatsache, dass kunstwissenschaftliche Arbeit nicht vor Originalen, sondern von in der Zeit des 'Dritten Reichs' fotografierten Skulpturen betrieben wird, die wiederum selbst schon im Kontext der nationalsozialistischen Propaganda zu betrachten sind. Erst Silke Wenk machte in ihren Arbeiten zur weiblichen NS-Skulptur auf die Funktion der Fotografie, die Medialität der Werke, aufmerksam und damit auf die Suggestionskraft durch die technischen Möglichkeiten der fotografierten Skulptur im Wechselspiel mit dem fotografierten, der Skulptur angeglichenen Körper.

Damit ging Wenk über Hinz' These der gegenseitigen Bestätigung und der Beweiskraft der Fotografie hinaus:

„Die These, daß die Fotografie einfach nur die Ideale der Skulptur als 'realisierte' bestätigt habe, reicht bei genauerer Betrachtung der Zusammenstellungen von fotografierten und skulpturierten Körpern nicht aus. Die Bilder bestätigen sich nicht einfach nur gegenseitig, sie zeigen unterschiedliche Formen und Stufen der Imitation von Körperbildern“.⁵¹

Wenk machte damit auf die „Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit“ aufmerksam und stellte die Frage „ob und wie die Fotografie zwischen den Bildern der Skulptur und gegenwärtiger Erfahrung der Individuen in ihrer realen Mangelhaftigkeit vermitteln konnte“⁵². Sie beschrieb das „Spiel mit den medialen Differenzen“ und Ähnlichkeiten, als einen immer wieder perpetuierten Vorgang:

„Mortifizierung und Verlebendigung sind zwei Dimensionen, die sowohl in Skulptur wie in Fotografie festzustellen sind; im Medienverbund und im Dialog, in Angleichung und Wechsel der Medien werden ihre gegenseitige Verstärkung und Aufhebung als endloses Spiel betrieben. Die reale Fiktion des NS-Körperideals war nur über die immer wieder von neuem zu vollziehende mediale Konstruktion zu gewinnen. An dieser Konstruktion konnte sich jeder beteiligen, die modernen Medien nutzend. Die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen „Endziel“ und aktueller Gegenwart, war nicht Ausgangspunkt für eine Desillusionierung, sondern im Gegenteil Voraussetzung und Möglichkeit für ein breites – um nicht zu sagen massenhaftes – Engagement für die reale Faßbarkeit der Illusion im Bild – der Verallgemeinerung Pygmalions.“⁵³

⁵⁰ Hierzu grundlegend: Hinz, Berthold: Bild und Lichtbild im Medienverbund. In: Ders. u.a. (Hg.): Die Dekoration der Gewalt, Gießen 1979, S.137-149.

⁵¹ Wenk, Volkskörper und Medienspiel, S.227.

⁵² Wenk, Volkskörper und Medienspiel, S.228.

⁵³ Wenk, Volkskörper und Medienspiel, S.235.

Ich möchte weiter fragen, auf Grund welcher Kriterien der individuelle Körper als mangelhaft erfahren wurde und ob sich diese Erfahrung bei Männern und Frauen auf je unterschiedliche Weise fassen lässt. Zu analysieren ist, inwiefern das 'Klassische' Anteil hat an der Erfahrung von Mangelhaftigkeit und dem 'Klassischen' in den Konstrukten des 'Rassistischen' eine ordnende Rolle zukommt. Welchen Anteil hat die Fotografie und ihre Verwendung an dieser Erfahrung und inwieweit sind Brekers Skulpturen durch die Verschränkung von rassistischer Ideologie und medialen Bildprägungen bedingt?

Das Ziel der Untersuchung liegt nicht darin, ein Qualitätsurteil über Brekers Werke zu fällen. Erkenntnisleitend ist die Frage danach, wie die Skulpturen wirken konnten, welches Wirkungspotential ihnen im zeitgenössischen Kontext des 'Klassischen' eingeschrieben war, durch welche Zeichen und massenwirksamen Bildprägungen sie mit einem hohen Grad von Verständlichkeit rechnen konnten. Die Aneignung des 'Klassischen' für eine breitenwirksame, populäre Antike im deutschen Faschismus, legt eine Warburg verpflichtete kulturwissenschaftliche Methode nahe, die der Transformierung der Bedeutung des 'Klassischen', insbesondere aber der Metamorphose des 'klassischen' Körpers nachgeht. Da den neuen Medien Fotografie und Film im 20. Jahrhundert eine wesentliche Funktion hinsichtlich der Verfügbarkeit des Antikenzitats und der Neuinterpretation tradierter, 'klassischer' Bildformen zukommt, ist insgesamt in der vorliegenden Arbeit Walter Benjamins 'Kunstwerkaufsatz' (1936)⁵⁴ von besonderem Interesse.

Zunächst werde ich im zweiten Kapitel meiner Untersuchung die Kriterien des Klassischen, wie sie im 'Dritten Reich' exemplarisch an Brekers Werk und Breker als 'klassischer' Bildhauerpersönlichkeit benannt wurden, darlegen. Die Analyse der Kommentierungen in der NS-Kunstpblizistik zu Brekers als klassisch deklariertem Werk erfolgt auch vor der Folie von Brekers Selbstverständnis und seinem Verständnis von Klassizität, um in Aussage, Sprache und Diktion Analogien aufzuzeigen, die Breker geradezu für eine 'Vereinnahmung' disponierten. Die Breker-Rezeption im 'Dritten Reich' macht deutlich, dass mit der Adaption der antiken Tradition nicht nur ästhetisch-künstlerische Ziele verfolgt wurden, sondern mit dem 'Klassischen' vor allem weitreichende gesellschaftliche, (kultur-)politische und rassistisch-ideologische Forderungen verknüpft waren. Die Kommentierungen zu Brekers männlichen Körperbildern verweisen auf, mit dem

⁵⁴ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), Frankfurt 1977.

Klassischen konnotierte, als normativ deklarierte Gesetzmäßigkeiten. Deren Gültigkeit war nur durch die fortdauernde Präsenz des Negativen, Auszugrenzenden, zu Überwindenden antithetisch zu konstruieren und aufrechtzuerhalten. Dass die Prinzipien des Klassischen am männlichen Körper verhandelt wurden, eröffnet eine Perspektive von Geschlechterdifferenz und es erhebt sich die Frage nach dem Stellenwert des Weiblichen in den Konstrukten um das Klassische, um den klassischen Körper.

Das dritte Kapitel der Arbeit widmet sich in einer größeren rezeptionsgeschichtlichen Kontextbetrachtung der Sicht der Antike, der normativen Begriffsbestimmung des Klassischen und den methodischen Prämissen zur Definition des Klassischen seit etwa der Jahrhundertwende. Dabei wird das breite Rezeptionsfeld des Klassischen in der Kulturkritik, der Wissenschaftsgeschichte der zwanziger bis in die vierziger Jahre und innerhalb von Bestrebungen um eine Wiedergeburt der Antike im 'Dritten Humanismus' erörtert. Auf diesem Weg ist darzulegen, auf welchem geistigen Boden die Rezeption des Klassischen, wie sie am Beispiel 'Breker' verhandelt wurde, stand und wie das auch noch im 'Dritten Reich' mit Humanitätsidealen assoziierte 'Klassische' für eine dezidiert rassistische Doktrin kompatibel werden konnte. Dabei erweist sich, dass die wesentliche zeitgenössische Brisanz einer Adaption des 'Klassischen' als deutschem Kunst- und Kulturideal in seiner dezidiert antifeministischen Stoßrichtung lag. Die geschlechtsspezifischen Facetten der Bedeutung des 'Klassischen' geben Aufschluss über geschlechterideologische Konstrukte und Wesensbestimmungen im 'Dritten Reich'. Hier werde ich dem Diskurs um die Konstrukte einer männlich gedachten Klassik eine Diskussion kontrastieren, die von nationalsozialistisch eingestellten Frauen geführt wurde; eine Auseinandersetzung, in der deutlich wird, dass die androzentristischen Gehalte des Klassischen mit seinen antifeministischen Implikationen rassistischer Geschlechterdifferenz gekannt und geläufig waren und von weiblicher Seite einer entsprechenden Kritik unterzogen wurden, die sich auch an dem Bild des Weiblichen in der NS-Kunst entzündete.

Im Folgenden (Kapitel IV) werde ich danach fragen, wie und wodurch das Bild des Weiblichen im Kontrast zu einer männlichen, ordnenden Klassik definiert wurde. Durch die Rekonstruktion des Bedeutungskontextes der weiblichen Skulptur des klassischen Altertums in der medizinisch-ethnologischen Literatur seit der Jahrhundertwende, möchte ich den Lektüremöglichkeiten der weiblichen Körperbilder Brekers auf die Spur kommen. Dabei spielt die Definitionsmacht des Arztes im Bündnis mit dem Künstler eine entscheidende Rolle, ebenso wie die medialen Inszenierungen weiblicher Körper. Eine Untersuchung der Rezeptionssituation und -bedingungen eines weiblichen Publikums soll zeigen, welche Diskurse um das weibliche, rassistische und klassische Körperideal

organisiert waren und vor allem durch welche Gehalte, Blick- und Präsentationsweisen sowie mediale Inszenierungen dieses Ideal bestimmt war. Dabei geht es nicht um die Perspektive von realen Personen, die sich geäußert haben, sondern um die Rekonstruktion eines historischen weiblichen und männlichen Blicks auf den weiblichen Akt, eines Blicks, der noch nicht überlagert ist vom Wissen um die katastrophalen Folgen des deutschen Faschismus, und ebenso wenig von der Überzeugung der Existenz eines ‚Mutterkults‘ im ‚Dritten Reich‘. Darzulegen ist, inwieweit dem weiblichen Körper im - auch medialen - Bedeutungskontext des ‚Klassischen‘ bereits ein Kommunikationspotenzial eingeschrieben war, das den Skulpturen Brekers, so meine These, eine Art vorikonographischer Lesbarkeit und Wirkungsmächtigkeit garantierte.

Mit der Adaption des ‚Klassischen‘ beziehungsweise des klassisch rezipierten Stilideals zeichnete sich ein deutlicher Wandel in der bildhauerischen Programmatik ab, der sich in Kontroversen um die Funktionsbestimmung der Bauplastik und ihrer Materialität niederschlug. Der aufgehende Stern Brekers und die Favorisierung seiner allansichtigen Gips- und Bronzeplastik ist dabei in einen engen Zusammenhang zu ‚rassischen‘, ‚klassischen‘ und vor allem aber medialen Aspekten zu stellen und damit im Kontext der Erfordernisse propagandistischer Strategien zu betrachten.

Im fünften Teil möchte ich mich den Schnittstellen zwischen dem Klassischen als Rezeptionsphänomen und dem Klassischen als Produktionsphänomen im skulpturalen Werk Brekers nähern. Dabei sind die Medien Fotografie und Film nicht nur in ihrer Funktion massenmedialer Vermittlung, sondern vor allem als interpretierende Bedeutungsträger von entscheidender Bedeutung. Die Fotografie – also die medial vermittelte und damit inszenierte Skulptur - wird hinsichtlich ihrer Interpretationsleistung, ihrer durch die spezifische visuelle Umsetzung geschaffenen Betrachterzüge, ihres kommunikativen Potenzials und ihrer Suggestionskraft analysiert.

Durch einen Vergleich der weiblichen und männlichen Körperbilder Brekers werde ich darlegen, wie Breker sich geschlechtsspezifischer Bildmuster und Präsentationsweisen einer gedeuteten und durch das Medium geprägten Antike bedient. Damit erhält das Medium selbst eine strategische und stilbildende Bedeutung. Die Fotografie hat in Brekers künstlerischer Produktion - in der Überlagerung von Zeichen des ‚Klassischen‘ und ‚Rassischen‘ gleichermaßen - die Funktion einer vermittelnden Instanz.

Die für Breker spezifische, ja zeitgemäße Klassizität nimmt moderne Produktions- und Reproduktionsformen für sich in Anspruch, die in den Werken und den Fotografien derselben nicht verborgen bleiben. Am Ende der Untersuchung werde ich Verweisungszusammenhänge von Brekers

Werken zu zeitgenössischer, mit dem Prädikat von Klassizität arbeitender, Populärkunst der Reklame mitsamt ihren werbestrategischen Implikationen aufzeigen, um die Macht der Bilder des ‚Klassischen‘ auf die BetrachterInnen in ihrem Wirkungspotenzial zu fassen.

Abschließend möchte ich am Beispiel der männlichen Reliefgruppe „Kameradschaft“ die ikonographischen und die im ‚klassischen‘ Zeitkontext nahegelegten komplexen Lektüremöglichkeiten ausloten, um auf diesem Weg nach den konkreten Berührungspunkten Breker’scher Skulpturen zu außerbildlichen Geschlechterverhältnissen zu fragen, inwieweit und ob sie, auch im Kontext des klassisch Rezipierten, als Reflex auf die propagierte Rolle der nationalsozialistischen Frau als Mutter, ebenso wie auf tatsächliche geschlechterpolitische Maßnahmen im ‚Dritten Reich‘ lesbar werden.

II. Der ‚klassische‘ Arno Breker

Zur Rezeption von Werk und Künstler im ‚Dritten Reich‘

„Die geistige Krise in Europa nach dem Ersten Weltkrieg war eine sehr viel tiefgreifendere als nach 1945. Die „Entartete Kunst“ sehe ich als typischen Ausdruck dieser umfassenden Kulturkrise an. Uns alle erfaßte der Sog des Zweifels.“⁵⁵

Breker avancierte erst nach 1936 zum prominentesten Bildhauer des ‚Dritten Reichs‘. Mit der Berliner Olympiade war von offizieller Seite die stilistische Orientierung an der Antike beschlossen und Brekers figurativer Stil wurde in der Folgezeit als richtungsweisend für den neuen deutschen Stil deklariert. Breker selbst betonte immer wieder die Vergleichbarkeit seiner Skulpturen mit Werken der griechischen Plastik.⁵⁶ Die durch das olympische Ereignis erfolgte Annäherung an die Antike galt ihm rückblickend als „Wendepunkt“⁵⁷ seiner Existenz.

Hitler war durch die Skulpturen „Zehnkämpfer“ und „Siegerin“, die in der Pfeilerhalle des Sportforums aufgestellt wurden, auf den bis dahin noch unbekanntem Breker aufmerksam

⁵⁵ Arno Breker: „Es gibt keine volksnahe Kulturpolitik mehr.“ Auszüge aus einem Gespräch mit Lutz Lienen. In: Nation Europa, Juli 1973, S.23-26, hier S.24.

⁵⁶ Breker, Arno: Im Strahlungsfeld der Ereignisse. Leben und Wirken eines Künstlers. Porträts, Begegnungen, Schicksale, Preußisch Oldendorf 1972, S.86, 96.

geworden.⁵⁸ Ein Jahr später erhielt Breker seine ersten großen Staatsaufträge, die Skulpturen „Partei“ und „Wehrmacht“ für den Ehrenhof der Neuen Reichskanzlei sowie in der Folgezeit zahlreiche Aufträge für Skulpturen und Reliefs als Ausstattung von Bauten und Plätzen im Rahmen der städtebaulichen Neugestaltungspläne in Berlin.

Breker selbst sah sich, nach eigenen Angaben, von Hitlers scheinbarer Abwertung seiner Olympiasulpturen - „Sie arbeiten nach der Antike“⁵⁹ - missverstanden und verwahrte sich dagegen „Kopien nach der Antike“⁶⁰ zu schaffen. Dennoch verdrängte er in der Folgezeit den Bildhauer Josef Thorak, der bis dahin in Hitlers Gunst an erster Stelle gestanden hatte, auf Platz zwei in der nationalsozialistischen Künstlerhierarchie⁶¹ und wurde, ob seines „klassischen Stils“⁶², in den Medien zum Prototypen des NS-Bildhauers stilisiert. Für diese Einschätzung Brekers, als dem „bedeutendsten deutschen Bildhauer der Gegenwart“⁶³.

Nach welchen Kriterien erfolgte die Auszeichnung der Breker'schen Werke mit dem Prädikat des ‚Klassischen‘?

Zunächst fällt auf, dass in der nationalsozialistischen Kunstberichterstattung die Definition der Kategorie des ‚Klassischen‘, die an Brekers Werk exemplifiziert wurde, in erster Linie auf negativem Weg erfolgte. So wurde immer wieder betont, dass Breker kein Klassizist sei, sondern sein Schaffen aus einem „echten Erleben der klassischen Formen“⁶⁴ entspringe, das den eigentlichen Grundstein für eine „neue klassische Kunstblüte“, „aus dem Geiste *unserer Zeit*“⁶⁵ lege:

„Aber die Begegnung mit der Antike war zugleich auch eine innere Stellungnahme. Breker verlor sich nicht an sie, um in der Nachempfindung zuletzt bei der leeren Form stehenzubleiben. Die antike

⁵⁷ Breker, Strahlungsfeld, S.87.

⁵⁸ Vgl. den Dialog zwischen Hitler und Breker bei einem Empfang in der Reichskanzlei. In: Breker, Strahlungsfeld, S.90. Breker wurde 1935 in der Ausschuss-Sitzung zur skulpturalen Ausstattung des Reichssportfeldes fälschlich noch als „Brecker“ bezeichnet. Vgl. die Akten BA Koblenz, BAR 18/5612, Bl.118.

⁵⁹ Breker, Strahlungsfeld, S.90.

⁶⁰ Breker, Strahlungsfeld, S.90. Breker distanziert sich hier wahrscheinlich von Nachbildungen, wie der des Speerträgers von Polyklet von Georg Römer an der Münchner Universität aus dem Jahre 1922.

⁶¹ Vgl. die Einschätzung Brekers in einem Interview: „Alles was ich 1933 bis 1945 getan habe, war absolut richtig. Ich habe die Themen ohne Ausnahme selber bestimmt. Der erste Mann für Hitler war der Bildhauer Josef Thorak. Dann kam ich, meine Arbeit war Blut, Schweiß und Tränen (...).“ In: Witter, Ben: „Ich kann von Muskeln nicht genug kriegen“. Arno Brekers Kunstschaffen geht weiter. In: Die Zeit, 20.6.1980, S.54.

⁶² Tank, Kurt Lothar: Deutsche Plastik unserer Zeit, München 1942, hrsg. v. Ministerialrat Wilfrid Bade, Geleitwort von Albert Speer, S.112.

⁶³ Arno Breker. Ausstellung Köln. Hrsg. vom Gaupropaganda-Amt der NSDAP Gau Köln-Aachen, Köln 1943, S.34.

⁶⁴ Tank, S.114.

⁶⁵ Sprachregelung im Deutschen Wochendienst (DW) vom 8.5.1942 zu A. Breker. Zit. nach: Thomae, Otto: Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin 1978, S.374.

Kunst war für ihn nicht das Ende, sondern der Anstoß zu einem eigenen Anfang.⁶⁶ Man erhob den Anspruch eine eigene ‚deutschen Klassik‘ schaffen zu wollen und sprach sich gegen den ‚Winckelmannschen Weg‘⁶⁷ als einer bloßen Nachahmung der Kunst des griechischen Altertums aus. ‚Leere Form‘ wurde zum Topos für ‚Akademie-Klassizismus‘, der als etwas ‚Abgeleitetes‘⁶⁸ abzulehnen war. Dem gegenüber hob man Brekers ‚Klassik‘ in ihrer ‚Ursprünglichkeit‘ hervor, ohne allerdings die formal-ästhetischen Kriterien dieser ‚Klassik‘ ausschließlich positiv begrifflich benennen zu können. Die Beschreibungen verlieren sich häufig im Vagen und Pathetischen. Das originäre ‚Erlebnis‘ des Klassischen wurde eher beschworen als begrifflich, theoretisch erfasst.⁶⁹

Das ‚Klassische‘, das ‚neue und echte Erleben klassischer Formen‘⁷⁰, war auf eine irrationale Weise intuitiv zu erspüren und nicht, so die Publizisten, ‚aus Bildungserlebnissen abzuleiten‘⁷¹. So heißt es beispielsweise über die Skulpturen ‚Partei‘ und ‚Wehrmacht‘ in ihnen sei ‚etwas vom Geist des Griechentums aus germanischem Wesen wiedererstanden‘⁷². Über Breker wurde geäußert, in ihm sei ‚der Geist der griechischen (...) Bildsäule lebendig‘, er gebe seiner Plastik das ‚klassisch-antike Gepräge‘⁷³.

Klassik wurde zwar als ein in der griechischen Antike verwirklichtes historisches Phänomen anerkannt, jedoch zugleich als überhistorisches, epochal nicht determiniertes, sondern rassistisch bedingtes und damit prinzipiell wiederholbares Stilprinzip verstanden⁷⁴, das von wenigen Auserwählten intuitiv erfasst werden konnte. Man betonte das verwandtschaftliche ‚Erspüren‘ der Antike, das nun im ‚Dritten Reich‘ ‚die Überfremdung eines Jahrtausends‘⁷⁵ überwinde.

Brekers skulpturaler Stil wurde weniger als Folge seiner persönlichen künstlerischen Entwicklung dargestellt, sondern vielmehr als kämpferische Auseinandersetzung, ja als Bruch mit seiner eigenen

⁶⁶ Sommer, Johannes: Arno Breker, Rheinische Meisterwerke, H.11, Bonn 1942, S.9.

⁶⁷ Tank, S.113.

⁶⁸ Tank, S.110.

⁶⁹ Vgl. auch die Formulierung Brekers: ‚Das Jahr 1936, das im Zeichen der Olympischen Spiele stand, brachte besonders uns Bildhauern, die wir ihm großartige Aufgaben danken, das Erlebnis der antiken griechischen Welt von neuem nahe.‘ Breker, Arno: Buchbesprechung (ohne Titel). In: Die Dame, 63.Jg., H.26, 1936, S.40. In: Breker, Schriften, S.41.

⁷⁰ Tank, S.114.

⁷¹ Tank, S.108.

⁷² Tank, S.112.

⁷³ Tank, S.110.

⁷⁴ Vgl. z.B. Bade, S.12: ‚Nicht jede Epoche erkennt sicher die Wurzel ihres Seins. (...) Daher sind uns die ewigen Formen der Kunst wieder nahe und das Griechentum (...) nicht unerreichbares Vorbild, sondern lebendige Wirklichkeit. In seinen Werken erkennen wir uns selbst. Da wir *einer* Wurzel entsprossen sind, so vermögen wir (...) in den Plastiken und Tempeln der hellenischen Zeit den großartigen Ausdruck unserer Rasse zu sehen.‘ Wilfried Bade war Redakteur, Korrespondent, Regierungsrat im Reichministerium für Volksaufklärung und Propaganda sowie Mitglied der Presseabteilung der Reichregierung.

⁷⁵ Bade, S.12.

bildhauerischen Vergangenheit, als ein notwendiger „neuer Ausgangspunkt“ künstlerischen Schaffens im Dienste des neuen Reiches. Der neue Staat erst, so die NS-Publizistik, biete die „Voraussetzung zur Entstehung eines Stils“⁷⁶:

„Er hat den Ruf des Reiches als inneren Anruf gehört und dieser Anruf, der seinen Willen traf hat auch seinen Stil gewandelt.“⁷⁷

Allerdings schien Breker auf Grund seines künstlerischen Werdegangs in besonderer Weise dazu prädestiniert war, an seiner Person und an seinem Werk ideologische und kulturelle `Theoreme` zu untermauern. Brekers `propagandistischer Wert` bestand darin, dass er in den Stand eines „Vorkämpfers“ der nationalsozialistischen „Revolution“⁷⁸ erhoben werden konnte.⁷⁹ Der Stilwandel innerhalb seines eigenen Werkes schien geeignet, den Kampf des `Neuen Reiches` gegen den sogenannten „Kunstbolschewismus“ der Moderne und dessen „Zerrbilder“⁸⁰ des Menschen zu visualisieren. Daher war es auch möglich, auf Breker-Ausstellungen⁸¹ Werke seines früheren Schaffens zu zeigen, da diese den Wandel vom „impressionistischen Auseinanderfließen“ zur „monumentalen Form“⁸², die erst die neuen NS-Bauvorhaben und die Begegnung mit der Antike ermöglicht hätten, dokumentieren konnten:

„Es ist nicht so, als wenn er allen Problemen von vornherein abgeklärt und reif entgegengetreten wäre. Die Zeit forderte auch von ihm eine kämpferische Auseinandersetzung, und er konnte durch sie erst den Weg zu sich selbst finden. (...). Seine (Pariser) Werke, meist Kleinplastiken und Bildnisse, sind im Ausdruck übersteigert und auf die optische Wirkung berechnet. (...) Wenn eine Begegnung Breker von der überreizten Atmosphäre der zeitgenössischen Kunstauffassung erlösen konnte, so war es die mit der antiken Kunst.“⁸³

⁷⁶ Jasser, o.S.

⁷⁷ Tank, S.113.

⁷⁸ Arno Breker. Ausstellung in Potsdam. Garnisonsmuseum Lustgarten, Juni bis September 1944. Veranstaltet vom Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt, Reichsminister Albert Speer und vom Gauleiter der Mark Brandenburg Oberpräsident Emil Stürtz, S.6. Vgl. den Aufsatztitel von M. Jasser: „Arno Breker. Künstler und Kämpfer“.

⁷⁹ Bei Sommer heißt es: „Er empfindet sich dabei nur als der Vollstrecker eines künstlerischen Willens, dessen Träger das Volk selbst ist.“ Sommer, S.14f.

⁸⁰ Sommer, S.6. Vgl. Schmidt, P.: Deutsche Kunst gegen Kunstbolschewismus. In: Westdeutscher Beobachter, 21.2.1943.

⁸¹ Vgl. Arno Breker. Ausstellung in Potsdam, 1944 sowie die Ausstellung in der Pariser Orangerie 1942.

⁸² Linfert, Carl: Arno Breker und die Franzosen - Deutsche Bildhauer in Paris. In: Frankfurter Zeitung, 29. Mai 1942, S.1f. Vgl. auch Tank, S.111: „Die bis in die Härte gehende Ablehnung optisch-malerischer Reize.“

⁸³ Sommer, S.8f. In einem Aufsatz aus dem Jahr 1934 wurde das „malerische“, „nervöse“ Element der Breker'schen Skulpturen noch positiv vermerkt, allerdings verknüpft mit der Hoffnung, dass diesem, durch die Begegnung Brekers mit der Antike in Rom „ausgleichende Elemente“ entgegengesetzt würden. N.N.: Der Bildhauer Arno Breker. In: Die Kunst, 69, 35.Jg., München 1934, S.16-20, hier S.16.

Entsprechend befolgte man in der Kunstbetrachtung zu Breker die Direktiven der Sprachregelung, in der gefordert wurde, seine „Auseinandersetzung mit dem Impressionismus (hier ist das Schaffen A. Brekers in Paris 1927 bis 1933 besonders aufschlußreich)“⁸⁴ zu betonen. Dass Breker nicht „traditionslos in der Zeit“⁸⁵ stehe, wurde am Beispiel der künstlerischen Einflüsse auf Brekers Jugendwerk exemplifiziert. Der Wirkung Rodins als dem Repräsentanten des im ‚Dritten Reich‘ abgelehnten malerischen, „stark vom Zufälligen und Wechselvollen der Wirklichkeit verführten“⁸⁶ Zeitalters auf die Oberflächengestaltung früher Werke Brekers wurde die Begegnung mit dem Werk Maillols, das ‚Erlebnis‘ der Antike und der Kunst Michelangelos entgegengesetzt. Die besondere Begabung und Einmaligkeit, die man Breker in NS-Kunstbetrachtungen attestierte, bestehe darin, dass er sich mit allen Formproblemen, „die seit Jahrhunderten die Bildhauer beschäftigten“⁸⁷ auseinandergesetzt habe und so zu einem eigenen, neuen, aber schwer errungenen Stil gefunden habe.⁸⁸ So konnte von NS-Kunstpulizisten hinsichtlich der Werke Brekers von einem „erkämpften Stil“⁸⁹ als Symbol des Kampfes der Zeit gesprochen werden. Nur einem solchen Stil, der dem griechischen ähnlich sei, wurde eine „überpersönliche Bedeutung“ und ein „bleibender Wert“ zugebilligt.⁹⁰

Der Kampf - sowohl gegen die sogenannten Verfallserscheinungen der ‚Kunst-Ismen‘ als auch gegen das subjektive Kunstwollen des Künstlers⁹¹ wurde ins Innere des Künstlers verlegt und zum Stilprinzip erhoben.⁹² Am Topos der Form, und damit der Formung des menschlichen Körpers in

⁸⁴ Sprachregelung im DW (Deutscher Wochendienst), (8.5.42, 6738) zu A. Breker. Zit. nach Thomae, S.374.

⁸⁵ Tank, S.113.

⁸⁶ Bade, S.32.

⁸⁷ Tank, S.112.

⁸⁸ Vgl. Tank, S.113: „Breker hat gewiß fremde Formen aufgenommen. Aber er ist dabei nicht stehengeblieben. Er hat sie sich anverwandelt.“

⁸⁹ Vgl. Tank, S.114.

⁹⁰ Tank, S.114.

⁹¹ Objektives Kunstschaffen wurde zugleich auch als Kampf des Künstlers gegen sich selbst, seine eigene Individualität dargestellt. Vgl. Rittich, Ausstellung Potsdam, S.12. Allgemein zur „Gewaltsamkeit des Klassizismus“ vgl. Weitmann, Pascal: Die Problematik des Klassischen als Norm und Stilbegriff. In: Antike und Abendland, Bd. 35, Berlin 1990, S.170: „Starrer Klassizismus baut gerade auf einer nicht starren Gesellschaft bzw. Kunst auf, deren weitere (Fehl-)entwicklung er durch einen >Neuanfang< aus der Tradition heraus zu >überwinden< sucht.“

⁹² Probst kritisiert, dass in der NS-Zeit keine „werkimmanente Deutung“ der Skulpturen Brekers vorgenommen wurde, sondern die Beschreibung „von außen aufgesetzt“, das Werk nicht „im Sinne Brekers verstanden“ worden sei. Probst, V.G.: Der Bildhauer Arno Breker. Eine Untersuchung, Bonn/Paris 1978, S.70. Gegen den Einwand der „Instrumentalisierung“ Brekers für die Ziele des NS-Regimes sprechen Brekers Äußerungen über die „Kulturkrise“ und die „Entartung“ der Kunst eine deutlichere Sprache: „Keine dekadenten Einflüsse haben mich bewegen das Menschenbild zu modifizieren, zu verfälschen oder gar zu zerstören.“ In: Breker, Schriften, S.155. Zu seinen eigenen frühen abstrakten Versuchen äußerte er sich ganz im Sinne von Hitlers Abwertung moderner Künstler als Nichtskönner: „Auch ich versuchte, neue Wege zu ertasten und wurde der erste abstrakte Bildhauer im Westen. (...) Ohne Hemmungen konnte man Formen in den Äther wachsen lassen, die zu

der Kunst, wurde das Prinzip des Kampfes und Zwingens in der Kunstausbübung exemplifiziert. Wie der Künstler, der sein subjektives Wollen durch den objektiven Willen bezwinge, werde das 'Zerfließende' in der Form und damit die „Zersetzung der Kunstformen“⁹³ gebändigt. Brekers „Wille zur Form“ stehe repräsentativ für das „Wollen des Großdeutschen Reiches“⁹⁴. In der Parallelisierung von Bildhauer und Führer, beziehungsweise von nationalsozialistischer 'Bewegung'⁹⁵ und bildhauerischem Schaffen, wurde Brekers „Kampf um die Form“ als „Schicksalskampf“ um „Leben und Tod“ interpretiert und somit das 'Klassische', das im humanistischen Verständnis traditionell als die Verwirklichung der Idealtrinität des Wahren, Guten und Schönen gilt, mit der Kategorie des Agonalen um eine Dimension erweitert:

„Kunst im Kriege bedeutet vor allem die Umsetzung des Kampferlebnisses aus der Sphäre des realistischen Schmerzes in die Sphäre des künstlerischen Ideals, der neuen Form (...). Kunst im Krieg bedeutet Umsetzung der kämpferischen Aktivität, Darstellungen der Spannungen, unter denen der Kampf sich vollzieht.“⁹⁶

Der Kampf gegen die 'Verfallserscheinungen' in Kunst und Gesellschaft, die in der Ausstellung „Entartete Kunst“ am Beispiel 'deformierter' Körperbilder visualisiert wurden, scheint nun in den Körpern selbst ausgetragen zu werden und in diesen ästhetische Gestalt zu gewinnen.⁹⁷

Breker hatte, so die NS-Kunstpblizistik, einen 'Kampf' gegen mehrere Fronten zu führen.⁹⁸ Er habe, so heißt es bei Linfert, „nichts von Akademie und nichts von Impression“. Ebenso abgelehnt wurde auch die „allzu treu gewahrte Schale des Naturmodells“⁹⁹. Bei Tank führt Breker den Kampf

nichts mehr Verbindung hatten als die Berührung mit der Atmosphäre. Aber das Spiel wurde mir verdächtig. Ich hielt es für eine Sackgasse (...). Es hat sich ja gezeigt, daß abstrakte Kunst auch diejenigen machen können, die vom Handwerklichen her keine Begabung erkennen lassen.“ In: Lienen, S.25. Vgl. die Rede Hitlers bei der Eröffnung der „Zweiten Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1938. In: DKiDR, 2, 1938, S.229f.

⁹³ Tank, S.38.

⁹⁴ Ausst.-Kat. Potsdam, S.4.

⁹⁵ Vgl. Hager, Werner: Der Bildhauer Arno Breker. In: Westermanns Monatshefte, 1938-39. S.101-108, hier S.101: „Die deutsche Bewegung hat selbst etwas Bildnerisches, deshalb sucht und fördert sie den Bildner.“

⁹⁶ Tank, S.109.

⁹⁷ Interessant in diesem Zusammenhang erscheint auch die Parallelisierung des Kampfes des Sportlers und des Künstlers. Breker hatte bei der olympischen Kunstausstellung die Silbermedaille für seinen „Zehnkämpfer“ gewonnen. Als Ehrung der beiden Wuppertaler Olympiasieger Runge und Breker sollte auf der Tribüne im Elberfelder Stadion eine Gedenktafel errichtet werden, „zur Erinnerung und als Ansporn für künftige Geschlechter“. Vgl. den Artikel: Ehrentafel in Stein für Wuppertals Olympiasieger Herbert Runge und Arno Breker. In: Generalanzeiger der Stadt Wuppertal, 20. August 1936. Breker selbst erkannte in der Körperdisziplinierung des Sportlers gegen die Grenzen seines körperlichen Leistungsvermögens das „harte Los des Künstlers“ in seinem Ringen um Vollendung. Vgl. Breker, Schriften, S.179. Zum Zusammenhang von Sport und Körperdisziplinierung vgl. Gebauer, Gunter und Gerd Hortleder: Die Epoche des Showsports. In: Dies.(Hg.): Sport-Eros-Tod, Frankfurt a.M. 1986, S.60-87.

⁹⁸ Die Kampfmetaphorik in den NS-Texten zu Breker lässt den Bildhauer selbst als Kämpfer *für* den Nationalsozialismus erscheinen. Eine 'Vereinnahmung' gegen die Breker sich nie gewehrt hat.

⁹⁹ Linfert, Arno Breker und die Franzosen, 1942.

gegen die „radikale Ablehnung des Klassischen“, die „Formzertrümmerung“, die im Dadaismus ende.¹⁰⁰ In einem Zeitungsartikel aus dem Jahr 1944 wurde das als vollkommen deklarierte Menschenbild Brekers, das sich in antikischer Nacktheit präsentiere, mit Bildern „zerstückelter Körper“¹⁰¹ konfrontiert: „Wenn Brekers Bildnis überhaupt einen Gegensatz duldet, so müßte man sich an die Mißgeburten erinnern, die einst die Böswilligkeit eines Otto Dix für Veteranen des Weltkrieges ausgab, an die Erfindung eines Elendszuges anatomisch unmöglicher Krüppel (...)“¹⁰²

Neben der Ablehnung der künstlerischen Moderne, des Klassizismus und Naturalismus erfolgte mit der Berufung auf das durch die griechische Antike überlieferte Menschenbild die Ablehnung christlicher als jenseitsorientierter Kunst:

„In dem Augenblicke, in dem das Deutschtum die Überfremdung eines Jahrtausends überwindet und zur reinen Form seiner Existenz zurückkehrt, entstehen nun wieder Werke, die absoluter Stil sind und daher in ihren reifsten und edelsten den griechischen wieder ebenbürtig. Indem wir jenen Dualismus überwinden, den der Anhauch des Jenseitigen während zehn Jahrhunderten auf Europa und damit auch in alle seine Plastiken gelegt hat, finden wir wieder zu unserer, zuerst von den Griechen verkörperten Form, (...) die tatsächlich Urform plastischen Gestaltens unseres nordischen Wesens ist.“¹⁰³

Die Beschäftigung Brekers mit klassischen Formen wurde als eine Auseinandersetzung mit der „christlichen Welt“ gedeutet, die nun „in ein letztes entscheidendes Stadium getreten sei“¹⁰⁴ In der Ablehnung „christlicher“ Kunst manifestiert sich einerseits die Ablehnung einer den Akt verneinenden Kunst¹⁰⁵ und zum anderen die antiklerikale Position der nationalsozialistischen Ideologie, die sich gegen die christlich-humanitäre Haltung der Nächstenliebe und des Mitleids mit sogenannten körperlich und geistig ‚Minderwertigen‘ aussprach. Der Auffassung christlicher Kunst wurde die Diesseitigkeit des antiken Körperbildes und der neuen deutschen Kunst Brekers, die dem zeitgenössischen „griechischen“¹⁰⁶ Lebensgefühl entspreche, entgegengesetzt. In dem „Hymnus auf

¹⁰⁰ Tank, S.113.

¹⁰¹ Vgl. Wenk, Silke: Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Struktur im deutschen Faschismus. Insbes. das Kapitel „Entartete Kunst“: organisierte Faszination der Bilder vom zerstückelten Körper. In: Neue Gesellschaft f. Bildende Kunst (Hg.): Inszenierung der Macht, S.103-118.

¹⁰² Gödel, Rolf: Durch Opfer geädelt. Gedanken zu einer Plastik Arno Brekers. In: Brüsseler Zeitung, 5. Jg., Nr.46, 16. Februar 1944.

¹⁰³ Bade, S.12.

¹⁰⁴ Tank, S.114.

¹⁰⁵ Vgl. auch Breker, Schriften, S.170.

¹⁰⁶ Vgl. Bade, S.10: „Menschen sterben, Werke bestehen. Vielleicht ist deshalb auch unsere Zeit am ersten wieder fähig ‚griechisch‘ zu sein, von jener Diesseitigkeit und Gewißheit der eigenen Existenz, die das Griechentum vor allem auszeichnet.“

die Vollendung des Menschlichen“ und der vielzitierten „gesunden Schönheit“¹⁰⁷, die man in den Körperbildern Brekers erkannte, sah man die „Lebensbejahung der antiken Plastik“¹⁰⁸ mit ihrer Orientierung an der Wirklichkeit widergespiegelt.¹⁰⁹

Widersprüche, die sich durch den Vergleich mit Werken der griechischen Antike ergaben, ließen sich mit der Aktualität einer eigenen ‚klassischen‘ Kunstblüte ausräumen. Anlässlich der Breker-Ausstellung in der Pariser Orangerie im Jahr 1942 berichtete Linfert:

„Allerdings entzündete sich für französische Augen auch ein Zwielficht: wie können die „klassische“ Ausgewogenheit und die extreme Äußerung der Affekte in einer Form beisammen wohnen.“¹¹⁰

Die Inkompatibilität zwischen der Ausgewogenheit der Idealform der polykletischen, affektlosen Körperauffassung und der extremen körperlichen Angespanntheit, dem „Furor der Aktivität“¹¹¹, der an Brekers Skulpturen wahrgenommen wurde, bereitete zwar manchen Autoren offensichtlich Schwierigkeiten, wurde aber mit dem Hinweis auf die Zeitnähe und die Aktualität eines kämpferisch-germanischen Menschenbildes erklärt.¹¹² Weigert erkannte gerade im körpersprachlichen Ausdruck der „Aktivität“ und des „Willens“¹¹³ der männlichen Skulpturen Brekers, den eigentlichen Unterschied zwischen dem ‚deutschen‘ Wesen und der Kunst und Lebensart der Menschen der griechischen Antike¹¹⁴. Der Anspruch, Vorhandenes nicht einfach nachzuahmen, sondern einen neuen, originär ‚deutschen‘ Stil zu schaffen, der das Wollen der Zeit symbolisiere, rechtfertigte formalästhetische und körpersprachliche Abweichungen.¹¹⁵ In diesem Sinn äußerte Sommer sich über Brekers „Zehnkämpfer“: „Das griechische Urbild, auf das alle ideale Darstellung des nackten

¹⁰⁷ Rittich, Ausst.-Kat., Potsdam, S.7.

¹⁰⁸ Sommer, S.9.

¹⁰⁹ Zum Zusammenhang von „Idealbild klassischer Schönheit und lebensbejahender Kraft“, vgl. auch Weigert, Hans: Die Geschichte der deutschen Kunst von der Vorzeit bis zur Gegenwart, Berlin 1942, S.77.

¹¹⁰ Linfert, Arno Breker und die Franzosen, 1942.

¹¹¹ Linfert, Arno Breker und die Franzosen, 1942.

¹¹² Vgl. z.B. Rittich, Werner: Symbole der Zeit. Zu den Werken des Bildhauers Arno Breker. In: DKiDR, Fol.4, 1940, S.112: „Es sind Menschen, die zwar in ihrer körperlichen Erscheinung antikischen Geist tragen, im besonderen aber Menschen der Gegenwart verkörpern.“

¹¹³ Weigert, S.507f. - Alfred Rosenberg grenzte mit diesen Worten die antike Vorstellung der Kultur von der germanischen ab -, wird in diesen erkennbar.“

¹¹⁴ So auch Rittich, Werner: Zu einigen neuen Werken des Bildhauers Arno Breker. In: DKiDR, 7.Jg., Fol. 11, November 1943, S.236: Brekers Werke „versinnbildlichen in ihrer straffen Form die soldatische Diszipliniertheit unserer Zeit. Ein „rücksichtslos sich verkörpernder reiner ästhetischer Wille, ein Begriff des Schönen, in dem neben dem nordischen Rassegefühl die (...) hinausdrängende innere Ausstrahlung eines bedeutenden Willens sichtbar wird“ - Alfred Rosenberg grenzte mit diesen Worten die antike Vorstellung der Kultur von der germanischen ab -, wird in diesen erkennbar.“

¹¹⁵ Zum Problem des Klassizismus vgl. Weitmann, Die Problematik des Klassischen, S.196: „Da in der Regel den Klassizisten deutlich ist, daß ihre historische Situation nicht mehr die ihrer Vorbilder ist, versuchen sie, die von den Vorbildern übernommenen Inhalte der neuen Zeit anzupassen, die Formen aber, weil ja vorbildhaft, beizubehalten.“ Die Anpassung an neue Inhalte erfordere die „neue Verwendungsweise“ der Formen.

Menschen in unserem Kulturbereich zurückgeht, ist mit vollkommener Freiheit betrachtet; was wir vor uns sehen, ist der durch Leibesübungen unserer Tage, und zwar am vollkommensten durch den Zehnkampf ausgebildete Typ. Rassisch und seelisch gehört er der Wirklichkeit unseres Lebens an, das in seiner Bemühung um Zucht und Schönheit des Leibes der klassischen Idee der Menschenbildung, wie sie einst gedacht und angewendet wurde, wiederum entgegengewachsen ist.“¹¹⁶

Für den Archäologen Friedrich Matz war die besondere Beziehung in dem deutschen Verhältnis zu den Griechen geradezu dadurch geprägt, „daß es sich in immer neuen und der jeweiligen Zeit bewegenden Fragen entsprechenden Formen“¹¹⁷ darstelle. Noch im Jahr 1973 insistierte der ehemalige NS-Kunstpnbilist Robert Scholz in seiner Besprechung von Brekers Memoiren „Im Strahlungsfeld der Ereignisse“ auf der Behauptung, Breker verbinde „das traditionelle Erbe mit einem durchaus neuzeitlichen Formgefühl“¹¹⁸. Der Gegenwartsbezug, eingekleidet in die Zeitlosigkeit des klassischen Körperbildes, sollte diesen Werken ihren Ewigkeits- und damit zugleich zukunftsweisenden Gültigkeitsanspruch attestieren. So äußerte Rittich in einem Aufsatz über Brekers „Symbole der Zeit“, dass in dessen Werken drei Zeitebenen zum Ausdruck kämen. Sie seien traditionsgebunden, da die Tradition der „abendländischen Plastik in Gehalt und Gestalt“ fortgeführt werde, gegenwartsnah ob ihres „dokumentarischen Charakters“ sowie zukunftsweisend, da sie als Symbole „über das Zeitgefühl und das Zeitgeschehen“ hinauswiesen.¹¹⁹ Die Brekerschen Skulpturen wurden in der NS-Propaganda als zukunftsweisender Neubeginn einer Synthese aus griechischem Körperideal und deutschem Wesen dargestellt.

Die Rezeption der Werke Brekers als ‚klassisch‘ lässt sich als eine Strategie der Krisenbewältigung¹²⁰, als „Rettung im Zerfall der Kunst“¹²¹, der Kultur und Gesellschaft, die durch intakte Bilder des Körpers visualisiert wurde, beschreiben. Diesem Geschichtskonstrukt liegt ein Entwicklungsbegriff zugrunde, der nach dem Schema von Verfallstheorien verfährt, gepaart allerdings

¹¹⁶ Sommer, S.103.

¹¹⁷ Matz, Friedrich: Auf dem Wege zum nationalpolitischen Gymnasium. Beiträge zur nationalsozialistischen Ausrichtung des altsprachlichen Unterrichts. Die griechische Kunst, Frankfurt a.M. 1939, S.6.

¹¹⁸ Scholz, Robert: Arno Brekers Erinnerungen. Der erfolgreichste Bildhauer des Dritten Reichs berichtet. In: Klüter Blätter, 24. Jg., H.2, 1973, S.12.

¹¹⁹ Rittich, Werner: Symbole der Zeit. Zu den Werken des Bildhauers Arno Breker. In: DKiDR, Fol. 4, 1940, S.112.

¹²⁰ Vgl. Hoffmann-Curtius, Kathrin.: Der Doryphoros als Kommilitone. Antikenrezeption in München nach der Räterepublik. In: Müller, Rudolf Wolfgang./ Gert Schäfer (Hg.): „Klassische“ Antike und moderne Demokratie. Arthur Rosenberg zwischen Alter Geschichte und Zeitgeschichte, Politik und politischer Bildung, Göttingen 1986, S.59-90.

mit einem zum überzeitlichen und überpersönlichen ‚Kunstwillen‘ umfunktionierten ‚Kunstwollen‘ der Gegenwart. Dieser als gewaltsam beschriebenen. Das Menschenbild in der Kunst gewinnt hier die Funktion eines Indikators der umfassenden Krise, des ‚geistigen Chaos‘ beziehungsweise eines gesunden Neuanfangs:

„Und doch war es die Kunst, im besonderen die deutsche Kunst, die im Zeitenende die Zeitenwende begriff und damit ihrer Zeit vorausging. Sie rang schon um den neuen Menschen, als er selbst sich seiner Wandlung noch gar nicht bewußt war, und wies ihm dadurch auch den Weg zu sich selbst. Den Zerrbildern, die eine verirrte Kunst hervorbrachte (...) traten Bildwerke von Menschen entgegen, in denen ein neues Lebensgefühl sich auszudrücken begann.“¹²²

Brekers eigene Ansichten gingen mit derlei Konstrukten durchaus konform. ‚Verfallsstadien‘ von Kunst und Kultur wurden auch von Breker mit der „verfremdenden Umformung“ der „intakten Form“ des menschlichen Körpers assoziiert, die, so Breker, ihren Höhepunkt erst nach 1945 mit der gänzlichen „Aussperrung der Menschengestalt“ erreicht habe.¹²³

Das ‚Klassische‘ in Brekers Werk wurde über negativ konnotierte Gegenbilder und Antithesen definiert, sodass sich die Frage nach den Stilkriterien der als ‚klassisch‘ rezipierten Skulpturen stellt. In den Deutungen der Werke werden immer wieder die Monumentalität und die heroische Form als Kennzeichen seiner männlichen Skulpturen und des neuen Stils in den Vordergrund gerückt, wobei Monumentalität nicht ausschließlich mit Größenausmaßen gleichgesetzt wurde.¹²⁴ In der Monumentalplastik sah man, im Kontrast zur Naturform des lebenden Modells und dem Naturalismus, die Gewähr für den Wahrheits- und Gültigkeitsanspruch der Kunst und des dargestellten Körperbildes. Monumentale Plastik wurde in Analogie zur Architektur als etwas „Gebautes“¹²⁵ charakterisiert und damit als strikter Gegensatz zum Naturalismus und zur Augenblicks- und ‚Zufallserscheinung‘ des Impressionismus begriffen. Auch für Breker war Monumentalität gleichbedeutend mit der Abkehr von einer impressionistischen Oberflächengestaltung oder naturalistischen Formgebung. So äußerte er, unter Verwendung Rieglscher Kategorien, angesichts der Arbeitstechnik, die er in Paris bei dem Tierbildhauer Pompon beobachtet habe:

¹²¹ Tank, S.113.

¹²² Sommer, S.6f.

¹²³ Breker, Der Mensch in der Kunst. In: Breker, Schriften, S.171.

¹²⁴ Vgl. Bade, S.35: „Wir wissen wohl, daß eine von den unablenkbaren seelischen Kräften eines Volkes gespeiste Monumentalität erst dann geschaffen ist, wenn auch das lebensgroße oder kleinplastische Werk eine monumentale Wirkung erzielt.“

¹²⁵ Tank, S.35. Vgl. auch Scholz, Robert: Die Sendung der Neuen Deutschen Plastik. Zur Arno Breker Kollektivausstellung in Paris. In: DKiDR, 6.Jg., Fol.7, Juli 1942, S.172-181, hier S.172.

„Die Unterdrückung jedes unwesentlichen Details, jeder Handschrift zugunsten einer großen monumental wirkenden Gesamtform ergab die optische Wirkung des weißen Bären. (...) Für manchen Betrachter mochte das Fehlen der optischen Reize einer Handschrift, die Spontanität des Arbeitsprozesses sichtbar zu lassen, (...) einen Verlust darstellen. Die Vollendung einer Plastik wendet sich mehr an den Tastsinn als an optische Reize, so faszinierend sie auch zu wirken vermögen. Der entscheidende Schritt zur monumentalen Plastik war getan.¹²⁶

Das Kunstgebilde des menschlichen Körpers wurde in der Rezeption zu Brekers Skulpturen in die Nähe des Architektonisch-Technischen¹²⁷ gerückt und damit die Gesetzmäßigkeit des Architektonischen am Körper betont. Die Skulpturen wurden in ihrer Andersartigkeit und anatomischen Perfektion gegenüber dem natürlichen Körper des Modells hervorgehoben, das Alltägliche und Zufällige der Naturerscheinung im Vergleich zum Ideal abgewertet:

„In Plastik, Architektur und Drama offenbart sich eine Kraft, neue Dinge zu erschaffen, die ihr Dasein und ihre Form von ihm empfangen und also seine Geschöpfe sind, - und nicht hervorgewachsen aus der ewigen Wiederkehr des gleichen Lebens der Natur. Über die natürliche Welt wölbt sich strahlend das himmlische All der Kunst.“¹²⁸

Im Gegensatz dazu wurde jedoch auch immer wieder betont, daß Breker nach der Natur arbeite, dass, wie Breker auch selbst betone, „seine Figuren keinesfalls idealisiert“ seien, „sondern, daß diese durchtrainierten Körper Menschen unserer Zeit zugehörten, für die ihm sportliche Gestalten (...) Modell gestanden hätten“¹²⁹. In dieser, so Hoffmann-Curtius, „typischen Widersprüchlichkeit“, wonach „einerseits angeblich naturgetreu abgebildet (wird), andererseits Typen und Ideale vermittelt werden sollen“¹³⁰, äußert sich eine seit der Kunsttheorie der Renaissance geläufige Forderung nach einer mimetischen Auffassung von Kunst einerseits - geknüpft an die Naturanschauung - als auch nach der „Vollendung des „Natürlichen durch die Kunst“¹³¹, beziehungsweise ein im Klassizismus

¹²⁶ Breker, Strahlungsfeld, S.61f.

¹²⁷ Vgl. Linfert, Arno Breker und die Franzosen, 1942: „In der Tat wirkten die ausrufende Entschiedenheit des „Prometheus“ oder des „Dionysos“ und die schmerzliche Kraft des Reliefs „Kameraden“ zugleich wieder vollkommen gesammelt und architektonisch bemessen.“ Die Betonung der „Bindung an das Gesetz des Architektonischen“ auch bei Scholz, Die Sendung der Neuen Deutschen Plastik, S.173. Zur Abwertung der Natur vgl. auch Bade, S.10: „Aber auch die eng mit ihr (der Plastik) verwandte Kunst der Architektur schafft eigene und ewige Formen, die nichts zu tun haben mit den gewachsenen Bauerscheinungen der Natur: Höhle, Dach, Wand.“

¹²⁸ Bade, S.9f.

¹²⁹ Rittich, Symbole der Zeit, S.100.

¹³⁰ Hoffmann-Curtius, Die Kampagne „Entartete Kunst“, S.25.

¹³¹ Panofsky, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 1924, 7. Aufl. Berlin 1993, S.36.

formulierter Anspruch, der Verbesserung der zufälligen und häßlichen Natur durch die Kunst.¹³² Der Widerspruch zwischen Naturvorbild und Idealvorstellung ist in der Brekerrezeption Ausdruck des ‚Zweifrontenkampfs‘, den Breker sowohl gegen den Naturalismus als auch gegen Tendenzen der modernen Kunst sich völlig vom Naturvorbild zu lösen, zu führen hat. Im Sinn einer ins ‚Rassische‘ gewendeten Kunsttheorie äußert Eberlein:

„Was an Brekers Plastiken vollkommener ist als beim Modell, stammt aus der Seele des Künstlers, der die Absicht der Natur versteht und also verwirklicht, was sie nur planen konnte (...). In welcher Reinheit Breker den im menschlichen Körper verborgenen Naturplan ausführt, zeigt besonders seine Monumentalkunst.“¹³³

Die für Brekers Werke spezifische Ambivalenz zwischen Naturnähe und Stilisierung wurde zum Kennzeichen des neuen monumentalen Stils. Die reine Nachahmung der Natur des Modells galt - als dem Zufall unterworfen - nicht als Kunst, sodass die Abweichung von der Natur, die Stilisierung und Darlegung der Gesetzmäßigkeit des menschlichen Körpers in der Skulptur zur Voraussetzung für die künstlerische Vollendung des von der Natur gewollten wurde. Man erkannte darin „jene Spannung (...) zwischen dem Menschen als Formgleichnis der ewigen Ordnung und als Formerscheinung des unendlichen Zufalls“¹³⁴. Die Aufgabe der Plastik sei es, das „allgemeine Schönheitsgesetz“ zu verkörpern, denn so Ludwig Eberlein:

„Der Mensch fühlt sich beim Anblick der Schönheit mit sich selbst in Übereinstimmung, weil er das Verlangen danach in seiner Brust trägt. Der kategorische Imperativ des Sittengesetzes findet im Ästhetischen eine Ergänzung. Der Schönheit außer uns entspricht die Forderung in uns (...). Da der Plastiker ausschließlich durch die Form zu uns spricht, würde sich bei ihm das Unschöne zum Absoluten und Gesetzlosen erweitern.“¹³⁵

In der Betonung der strengen Begrenzung der Akte, des „scharfen Umrisses“, der „Linie als Zügel“¹³⁶, der „anatomisch genauen Durchzeichnung“¹³⁷ und der aktiven Spannung der Körperbilder sah man das „klassisch-antike Gepräge“ der männlichen Skulpturen verwirklicht. Die Körper

¹³² Vgl. Panofsky, S.59f. über die Ideenlehre Belloris: „verdammenswert sind die „Naturalisten“, die sich überhaupt keine Idee bilden, und, „aufs Modell schwörend“ die Mängel der Naturobjekte kritiklos kopieren“ - verdammenswert aber auch jene, die „ohne die Wahrheit zu kennen“, die Kunst kraft bloßer Übung betreiben und, das Studium der Natur verschmähend, „di maniera“ oder, wie es heißt, aus einer bloß „phantastischen Idee“ heraus zu arbeiten versuchen.“

¹³³ Eberlein, Ludwig: Arno Breker. Monumentalplastik im Dienst der Baukunst. In: Das Reich, 3.5.1942, S.13.

¹³⁴ Tank, S.11. Vgl. auch Breker, Schriften, S.175f.

¹³⁵ Eberlein, S.13.

¹³⁶ Linfert, Arno Breker und die Franzosen, 1942.

¹³⁷ Tank, S.110.

erscheinen in ihrer ‚bewegten Starre‘ als disziplinierte, insofern, so der NS-Jargon, ihre ‚strömende‘, ‚triebhafter‘ Bewegung und Aktivität in der Form durch den Bildhauer ‚gebändigt‘ beziehungsweise durch einen ‚Willen‘¹³⁸ gesteuert werde. Die ‚Einmaligkeit des Breker’schen Schaffens‘, liege, so Tank, ‚in dem Geheimnis, die bis an die Grenze des Menschlichen gehende, die Würde fast sprengende und zerreiende Bewegung dennoch in die Form zu zwingen‘¹³⁹. ‚Bändigung‘ der Bewegung des Körpers bedeutet im Kontext der Rezeption der Werke Brekers, einen Ausgleich zu schaffen zwischen Formlosigkeit beziehungsweise dem Sprengen der Form und der Erstarrung, indem sowohl mit den Mitteln der abgelehnten Stilrichtungen als auch zugleich im Kampf mit diesen, das Neue, der ‚klassische Stil‘ geschaffen würde. Insofern erscheint es nachvollziehbar, wenn in der zeitgenössischen Kunstpublizistik geäußert wird, Breker gelinge es, das ‚Kennzeichen des klassischen Stiles, Einheit in der Mannigfaltigkeit zu geben‘¹⁴⁰. Entsprechend auerte Breker über den Begriff des ‚Klassischen‘:

‚Die Klassik ist Ausdruck der absoluten Harmonie im Universum. Darin hat alles seinen festen Platz, eine harmonische Ordnung.‘¹⁴¹

Einheit war gleichbedeutend mit der ‚Ordnung‘ des Staatslebens, die sich in der Form dessthetischen Gebildes manifestiert.¹⁴² Die Definition des ‚Klassischen‘ als einer ‚ästhetischen und ethischen‘¹⁴³ normativen Ordnung war wesentlich mit dem männlichen Akt verknüpft.

Das ‚Klassische‘ der Werke auert sich in der Monumentalität, der Form und Ordnung des männlichen Körpers, der in Analogie zum ‚Staatskörper‘ gedacht wird. Das ‚Kampferisch-Heroische‘, der agonale Aspekt der Skulpturen, wird in der disziplinierten und angespannten Aktivität der männlichen Skulpturen zum Ausdruck gebracht oder motivisch durch Attribute, wie Schwert und Fackel betont.

¹³⁸ Rittich, Werner: Sport und Plastik. In: DKiDR, 5.Jg., Fol.1, 1941, S.4ff., hier S.8.

¹³⁹ Tank, S.106.

¹⁴⁰ Tank, S.122.

¹⁴¹ Breker, Schriften, S.179.

¹⁴² Vgl. Tank, S.12: ‚In der heutigen deutschen Plastik sind Schale und Kern nicht mehr zweierlei. Sie drückt weder abstrakte Ideen aus, noch ist sie gar die hohle Wiederholung zufälliger Naturformen. Sie bindet vielmehr die einmalige Erscheinung in die ewige Ordnung der Form.‘ Auf S.38 heißt es: ‚(...) auf die Dauer (wird sich) bei einer gestörten Reichsordnung keine gültige Kunstordnung behaupten. Wir haben es erlebt. Nur wenige Bildhauer wahrten in der Nachkriegszeit eine vom Ordnungszerfall nicht erschütterte Form, viele ließen sich von Fremdem verführen (...). Das Judentum hatte wie an der Zerstörung des Reichsgedankens auch an der Zersetzung der Kunstformen entscheidenden Anteil.‘

¹⁴³ Weigert, S.507.

Die Kriterien der Brekerschen ‚Klassik‘ ließen sich über den Kontext des Auszugrenzenden bestimmen. Methodisch werden zur begrifflichen Bestimmung des ‚Klassischen‘ polare Begriffe herangezogen, die dialektisch aufeinander verweisen.¹⁴⁴

Neben den bereits dargelegten Gegenbildern, die innerhalb der Rezeption die Definition des ‚Klassischen‘ im Breker’schen Werk konstituieren, fällt auf, dass sich die Deutungen der Kunstberichterstatter nahezu ausschließlich - insbesondere mit der zunehmenden Betonung des agonalen Aspekts des ‚Klassischen‘ seit Kriegsbeginn - auf die männlichen Akte beziehen. Die eher untergeordnete Rolle, die die weiblichen Akte in den Aufsätzen einnehmen, verweist auf den Stellenwert des ‚Klassisch-Männlichen‘ als einer absolut gesetzten Norm, die allerdings der Gegenbildlichkeit des Weiblich-Anderen bedarf, um als solche erkennbar zu werden. Denn trotz der ästhetischen und körperlichen Ähnlichkeit zwischen männlichen und weiblichen Skulpturen, wurden die weiblichen Körperbilder zu den männlichen Akten in ein vergleichendes Verhältnis gesetzt und in ihrer Gleichartigkeit einerseits und ihrer Andersartigkeit auf der anderen Seite beschrieben und gedeutet. Im Gegensatz zur Aktivität und der „gesammelten Tatkraft“¹⁴⁵ der männlichen Akte offenbare sich, so die NS-Kunstberichterstattung, in den weiblichen Skulpturen ein anderes Prinzip, das „stiller Ergebung, sinnender Erwartung, milder Hoheit“¹⁴⁶. Sie werden in den Beschreibungen nicht innerhalb der Kategorie des mit Maskulinität konnotierten ‚Klassischen‘ gedeutet. Den monumental-heroischen Akten wurden die weiblichen Skulpturen des „besinnlichen Arno Breker“ gegenübergestellt, das heroische Schaffen des Künstlers mit dem sogenannten „lyrischen“¹⁴⁷ kontrastiert.

Im ‚Dritten Reich‘ galt Breker gemeinhin als Bildhauer des männlichen Körpers¹⁴⁸. So äußerte der Leutnant Joachim Weinert 1944 in seiner Besprechung der Breker-Ausstellung in Potsdam in einer Offizierszeitung, Breker sei „zweifelloos zum Kündler des Männlichen berufen“ und wertete gleichzeitig die weiblichen Skulpturen „Psyche“, „Flora“, „Anmut“ und „Demut“ ab, in der

¹⁴⁴ Brands spricht angesichts der „plakativen Verwendung“ Wölfflin’scher Begriffspaare und einem „Denken in griffigen Antithesen“ bei einem großen Teil nationalsozialistischer Kunstschriftsteller von der „Banalität der mit einem gelehrten Begriffsapparat hantierenden ‚NS-Strukturforschung‘“. Brands, S.123f.

¹⁴⁵ Frahm, Karl: Paris erlebt Breker. In: Das Reich, 22.Jg., 31. Mai 1942, S.12.

¹⁴⁶ Frahm, S.12.

¹⁴⁷ Rittich, Werner: Zu einigen neuen Werken des Bildhauers Arno Breker. In: DKiDR, 7. Jg., Fol. 11, November 1943, S.238.

¹⁴⁸ Vgl. Sommer, S.12: „Es sind zumeist kraftvolle Männergestalten, die wie Urbilder des deutschen Mannes wirken.“

„Erwartung“, dass Breker „auf diesem Wege noch Gültigeres wird schaffen können“¹⁴⁹. In der Kunstberichterstattung sah man sich allerdings gegenüber der Öffentlichkeit genötigt, Rechtfertigungsstrategien zu entwickeln, um die Priorität des Männlichen innerhalb der Skulpturenproduktion Brekers zu erklären. Rittich schrieb im Katalog zur Potsdamer Ausstellung, dass in den letzten Jahren vor allem die männlichen Akte in den Blickpunkt gerückt seien, sodass:

„man schließlich in Arno Breker nur den monumentalen Gestalter des heroischen Mannestums sah. Zwar schuf er zur gleichen Zeit die fünf besinnlichen Figuren für den Runden Raum der Neuen Reichskanzlei; man bewunderte sie zwar, stellte sie in der Wertung aber hinter die in schneller Folge geschaffenen monumentalen Architekturplastiken und Reliefs, so dass in der Öffentlichkeit die einseitige Beurteilung Geltung behielt.“¹⁵⁰

Auch Tank sah sich gezwungen, das heroisch-männliche Werk Brekers zu verteidigen:

„Monumental-heroische Form bedeutet natürlich nicht Versteinerung, Ausschließung der mütterlich-weiblichen Welt. Es wird keine Verhärtung des Herzens gefordert, nur das Bekenntnis zur Aktivität, die paradox gesprochen auch noch in der Entspannung, in der Ruhe spürbar sein muß und bei den ruhend-bewegten Gestalten Brekers auch spürbar ist.“¹⁵¹

Bei der Lektüre der NS-Kunstberichte gewinnt man den Eindruck, dass die Kunstpublizisten sich schwer taten, das von Breker gestaltete Bild des Weiblichen mit der im ‚Dritten Reich‘ geforderten ‚rassischen‘ und ideologischen Bestimmung der Frau als Mutter, dem proklamierten Ideal von Weiblichkeit als ‚Hüterin der Art‘ und der Prämisse einer natürlichen Differenz der Geschlechter in Einklang zu bringen.

Der Einheitlichkeit und Eloquenz bei den Beschreibungen der männlichen Akte korrespondieren auf der Seite der weiblichen Akte Unsicherheiten und Widersprüche. Die Deutungen der weiblichen Skulpturen gleichen in dem Versuch das Gleichartige zwischen den Geschlechtern einer Rasse zu betonen und gleichzeitig die natürliche, wesensmäßige Geschlechterdifferenz plausibel zu begründen, einem Balanceakt.

Im körperlichen Erscheinungsbild der männlichen und weiblichen Akte sah man das ‚rassische‘ und vorbildliche Ideal einer sportgestählten Jugend verwirklicht. Daher fehlte auch nie der Hinweis

¹⁴⁹ Weinert, Joachim: Breker in Potsdam. In: Offiziere des Führers, 1944, S.55-58. Dort heißt es weiter, „Breker habe sich die künstlerische Aufgabe gestellt „ein politisches und soldatisches Programm zu erfüllen.“ (S.57).

¹⁵⁰ Rittich, Ausstellung Potsdam, S.9.

¹⁵¹ Tank, S.114.

darauf, dass Breker Sportler und Sportlerinnen als Modelle für seine Aktskulpturen benutzte.¹⁵² Die mit der Präferenz des athletisch-sportlichen körperlichen Idealtypus verbundene tendenzielle Aufhebung von geschlechtsspezifischen, weiblichen Körpercodes der weiblichen NS-Skulpturen ist von George Mosse gesehen worden:

„So sehr eine gewisse Femität akzeptiert wurde, so scheinen doch die Angleichung von männlichen und weiblichen nackten Skulpturen und die wichtige Rolle, die der Frauensport spielte, Zeugnis gegen dieses altmodische Image abzulegen.“¹⁵³

Die körperliche Angleichung des weiblichen an das männlich-athletische Idealbild ist in Brekers Bronzeskulpturen „Zehnkämpfer“ und „Siegerin“ evident und war von Breker ursprünglich nicht in dem Maße beabsichtigt. Der Kunstausschuss, dem Fotografien der Modelle vorgelegen hatten, hatte von Breker bezüglich der Korrektur seiner Modelle verlangt, dass er sich weniger eng an die Natur anlehnen und seine weibliche Skulptur „straffer in der Kontur“¹⁵⁴ gestalten solle. Die körperliche Ähnlichkeit wurde zwar in den Kunstkommentaren vermerkt, zugleich aber mit dem Hinweis auf die natürliche Geschlechterdifferenz relativiert:

„Dem Zehnkämpfer gegenüber steht das Mädchen mit dem Siegerlorbeer. Auch ihre Formen sind kräftig, dabei von zarter Spröde. (...) Wirkt der empfangende Sieger seiner selbst unbewußt, innerlich noch beschäftigt, dabei besonders in den Gesichtszügen *wie einer von uns*, (Hervorheb. B.B.) so hat die Spenderin dagegen etwas leicht Maskenhaftes in den Zügen, sie berührt wie ein entferntes Wesen. (...) Der Reiz der Geschlechter ist an diesem (...) jugendlichen Paare sehr zart und mit tiefer Kenntnis der Natur entwickelt.“¹⁵⁵

Aufschlussreicher bei der Bestimmung und der Ausgrenzung des ‚Weiblichen‘ als dem ‚Anderen‘ sind die Ausführungen zum weiblichen Akt Brekers bei Tank und Weigert. So erkannte Tank in der

¹⁵² Breker besaß eine besondere Vorliebe für athletische, v.a. männliche Körper. Bis in die 80er Jahre arbeitete Breker, der nach eigenen Angaben „von Muskeln nicht genug kriegen“ (Witter, S.54) konnte, nach Sportlermodellen. Als Modelle dienten ihm u.a. der Zehnkämpfer Jürgen Hingsen, die Leichtathletin Ulrike Meyfahrt, der Schwimmer Walter Kusch. Hingsen wurde in Siegerpose als „griechischer Apoll“ verewigt. In der Antikisierung erkannte Breker ein einzigartiges „sakrales Moment in der Sportplastik“. Zit. nach Klaus Waller, Klick! Fotografie zwischen Aufklärung und Manipulation, Weinheim/Basel, S.74. Vgl. auch Axel Hecht: Neue Muskeln, alte Masche. In: Stern-Magazin, Nr.19, 29.April 1976, S.108-112 sowie Peter Sager: Die Kunst mit Sport zu spielen. In: Zeitmagazin, H.28, 1984, S.18-24.

¹⁵³ Mosse, George L.: Nationalsozialismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen, München 1985, S.222.

¹⁵⁴ Protokoll der Sitzung des Kunstausschusses für die Ausschmückung des Reichsportfeldes am 5. Juli 1935. BA R 18/5612, Bl.362.

¹⁵⁵ Hager, S.104. Der Autor verkennt hier die Platzierung der Skulpturen innerhalb der architektonischen Gegebenheiten. Die Skulpturen sind in ihrer Körperwendung nicht „aufeinander zuschreitend“ aufgestellt, sondern axial angeordnet und stehen, bis heute, frontal auf einen Betrachter bezogen in der Pfeilerhalle des Hauses des Sports auf dem Berliner Olympiagelände.

Einbindung des Weiblichen in eine männlich-disziplinierte Körperbildung ein wesentliches Prinzip der weiblichen Akte Brekers in ihrer Ähnlichkeit und in ihrer Differenz gleichermaßen:

„Die Schönheit seiner Frauengestalten hat weder etwas Morbides noch etwas Sinnlich-Südliches, sie hält sich von Vermännlichung ebenso fern wie von geistiger Übersteigerung, diese Schönheit ist aber durchaus anders als die von Klimsch und Kolbe gegebene. Man spürt in ihr, daß durchaus das Dämonische der Frauenschönheit begriffen und ausgedrückt, daß es aber nicht mehr als fessellos freie, alles beherrschende Macht erfaßt, sondern eingeordnet wird in eine männliche Welt. Der Widerschein heroischer Anspannung liegt auch über den weiblichen Figuren Brekers, gibt ihnen Maß und Würde bei voller Wahrung eines geheimnisvollen, dem Manne niemals ganz zugänglichen Eigenwertes.(...) Wir sagten, auch die weibliche Welt sei bei Breker von der männlichen bestimmt. So zwar, daß die Schönheit bis zum Überirdisch-Dämonischen erhoben ist, doch geformt dank jener Aktivität (...), die noch die gelöste Schönheit der „Anmut“ bis in die Fingerspitzen beherrscht erscheinen läßt.“¹⁵⁶

Analog zur Konstruktion des ‚Klassischen‘ mit Hilfe der Diffamierung moderner Kunst wird Weiblichkeit hier durch die Beschwörung von negativen, die männliche Ordnung bedrohenden, Konstruktionen von Weiblichkeit konstituiert. Die männliche Ordnung erscheint in der Formung, in der Beherrschung und Beherrschtheit des weiblichen Körpers wiederhergestellt und garantiert. Das ‚Weiblich-Andere‘, imaginiert als Gefahr einer „fessellos freie(n), alles beherrschenden Macht“, scheint im Bild des Männlichen gebändigt.

In Weigerts Äußerungen zu Brekers Werken in seiner „Geschichte der deutschen Kunst“ ist der Zusammenhang von Stilprinzipien mit geschlechtsspezifischen Zuschreibungen aufschlussreich. Er datiert den Beginn des Kampfes gegen die „Auflösung der Skulptur“ in die Zeit der Errichtung von Kriegerdenkmälern nach dem Ersten Weltkrieg. In den Ehrenmälern glaubte er die Vorstufen der gegenwärtigen Bildhauerei zu erkennen. Die Gegensätze wurden von Weigert nicht durch den Vergleich männlicher und weiblicher Körperbilder aufgezeigt, sondern am Beispiel zweier weiblicher Aktskulpturen, Brekers „Siegerin“ und Kolbes „Tänzerin“:

¹⁵⁶ Tank, S.107 und 109. Aufschlussreich ist auch, dass Tank seine LeserInnen zur Anschauung von „weiblichen Formen“ auf Brekers Aktzeichnungen verweisen muss: „Wenn wir festgestellt haben, daß auch die weiblichen Figuren Brekers bei aller Eigengesetzlichkeit im Bannkreis der männlich-heroischen Gestaltenwelt stehen, so darf das nicht dahin verstanden werden, als seien die gelösten weichen Formen verbannt. Im Gegenteil. Man braucht nur eine weibliche Aktzeichnung Brekers zu betrachten, um überrascht und hingerissen die Gelöstheit, die innige und zart modellierende Weichheit, die warme Tönung der Haut zu bewundern.“ Tank, S.113.

„Die Tänzerin von Georg Kolbe ist ganz in sich versunken, scheint die Melodie in den Raum hinauszuschwingen. Alles ist leise und zart: die Stimmung, die Bewegung, jede Hebung des empfindsam gebildeten Leibes. Die Wirkung Rodins ist noch zu spüren, seine Öffnung der Gestalt in die Atmosphäre, seine hintergründige Beseelung (...). Während Kolbes Plastik „Kammermusik für den geschlossenen Raum“ ist, steht die Siegerin draußen, vor dem Bau, der ihre Haltung ausrichtet, einen Aufmarsch mit Fanfaren und die ganze Sportgemeinde erwartend, deren Glied sie ist. Die Tänzerin ist einsam, ohne jede Beziehung zu anderen Menschen. Sie ist eine Spätgeborene, durch ihr Erbe belastet und reich. Die Siegerin ist gerade und schlicht, robust und unkompliziert in Form und Gehalt. Sie gibt sich keiner Bewegung oder Stimmung hin. Sie ist ein gesunder Anfang, ein neuer Wert, der nur dadurch möglich wurde, daß ein alter vergessen ist. Die beiden Frauen bedeuten ein Entweder-Oder. Die Feinnervigkeit der Tänzerin und die junge Kraft der Siegerin schließen sich aus. Zwischen ihnen liegt nicht nur ein Menschenalter, sondern eine Zeitenwende (...). Die Tänzerin entspricht dem späten Hellenismus, die Siegerin dem Aufblühen der Archaik zur Klassik. Die später entstandene Siegerin hat also die früheren Wahllahnen. Das bedeutet: Die Plastik hat eine Verjüngung erlebt, die ihr nun eine fruchtbare Zukunft, wieder eine Klassik verspricht.“¹⁵⁷

Am Beispiel der körperlichen Erscheinung und der Körpersprache der beiden „Frauengestalten“ werden einander ausschließende Prinzipien mit ihren Oppositionen von ‚Form‘, ‚objektiver Ordnung‘, ‚Öffentlichkeit‘, ‚Stil‘ auf der einen und ‚Zerfließen‘, ‚Individualität‘, ‚Privatheit‘, ‚Stillosigkeit‘ auf der anderen Seite verhandelt.

Kolbe wurde zwar, wie auch der Bildhauer Fritz Klimsch, im ‚Dritten Reich‘ von Kunstberichterstatern als ‚Künstler des Übergangs‘, als ‚Retter der Form‘ geschätzt, doch erfahren seine Skulpturen im Vergleich zu den Werken Brekers eine deutliche Abwertung. Kolbes „Tänzerin“ aus dem Jahr 1912 wird hier - wie auch Brekers Frühwerk - nicht als „entartet“ diffamiert, jedoch als dem „späten Hellenismus“ angehörend und unter Rodin´schem Einfluss stehend, einem ‚Verfallsstadium‘ von Kunst und Gesellschaft zugeordnet. Der individualistische, vorgeblich nicht für den öffentlichen Blick bestimmte Körper der sogenannten ‚subjektiven und krankhaften‘ Kunstauffassung wird hier mit dem öffentlichen, ‚gesunden‘, in die Gemeinschaft integrierten, athletischen Körper der „Siegerin“ konfrontiert. Moralisch-ethische Wertungen und formal-künstlerische Beschreibung greifen ineinander über. Die Disziplinierung und Verhaltensnormierung wird am weiblichen Akt ablesbar und geht Hand in Hand mit künstlerischen Stil- und Formprinzipien.

¹⁵⁷ Weigert, S.507.

Das Gegensatzpaar von „Strengem Stil und Klassik zu Hellenismus“ führte, so Gunnar Brands, im „Vergleich mit der eigenen Kunstproduktion zu kuriosen Konstellationen“, zu der „entwicklungsutopischen Konsequenz“¹⁵⁸, dass die NS-Bildhauerei eine „Verjüngung“, einen „gesunden Anfang“ erlebt habe. Wesentlicher erscheint mir in dieser Geschichtskonstruktion Weigerts jedoch, dass der „Wahlahn“ der weiblichen Skulptur „Siegerin“, der das Versprechen für eine „fruchtbare Zukunft“ biete, sich auf das Bild männlicher, nackter Kurosdarstellungen bezieht. Von der Vorbildlichkeit weiblicher Akte der antiken Skulptur ist nicht die Rede, zumal aus archaischer Zeit keine weiblichen Akte bekannt sind. Nicht Brekers „Zehnkämpfer“ - das männliche Pendant der „Siegerin“ - dem immer wieder seine Nähe zu attischen Kurosdarstellungen attestiert wurde, dient zur Visualisierung des Kontrasts von Verfall und Aufstieg, sondern die, diesem zugeordnete, ‚weibliche Ausgabe‘. Das ‚Chaotische‘ des ‚Kulturzerfalls‘ wird am weiblichen Körper exemplifiziert und erscheint im „männlichen Urbild“¹⁵⁹ als gebändigt. Stil bedeutet in diesem Diskurszusammenhang nicht nur ein Problem der Form, sondern wird weiblich, beziehungsweise männlich konnotiert. „Weiblichkeit“ rückt in die Nähe der als ‚individualistisch‘ abgelehnten Stilprinzipien der Moderne.

Eine ähnliches Verfahren zur Visualisierung von künstlerischen Stilprinzipien im Kontext geschlechtsspezifischer Implikationen wurde auch in dem Kulturfilm „Arno Breker“¹⁶⁰ (1944) angewandt. Brekers im ‚Dritten Reich‘ geschaffene Skulpturen, die, so der Sprecher, „ein Gepräge klassischer Ausgeglichenheit“¹⁶¹ tragen würden, wurden seine frühen Werke gegenübergestellt. Dies wird im Film vor allem am Beispiel weiblicher, meist zusammengekauerter Statuetten demonstriert, wohingegen der ‚Wandel zum Monumentalen‘ und damit ‚Klassischen‘ am Beispiel seiner männlichen Akte visualisiert wird:

„Sie (die frühen Werke) werden das Modische der Zeit, aus der sie stammen, stärker spiegeln¹⁶² (...). Hier ist es die betonte Freude der Kleinplastik, am ruhelosen, perlenden Glanz der Lichter, es ist das Spiel der aufgelockerten Oberfläche, der Glieder, die keine Ruhe gefunden haben. (...) Das Empfindliche ist abgelöst durch Kraft, das im funkelnden Licht Zerfließende durch Härte. (...) Aus

¹⁵⁸ Brands, S.125.

¹⁵⁹ Sommer, S.12.

¹⁶⁰ „Arno Breker“ 1944; Produktion: Riefenstahl-Film GmbH u. Kulturfilm-Institut GmbH; Regie: Arnold Fanck; Text und Schnitt: Hans Cürlis; Kamera: Walter Riml; Musik: Rudolf Perak; Länge: 359m; Vorführdauer: 14 Minuten. Ausgezeichnet mit dem Prädikat: kulturell wertvoll und volksbildend. (Gültigkeit bis 31. Oktober 1948). BA Koblenz.

¹⁶¹ Synchronisationstext zum Film „Arno Breker“. Abschrift E./13.1.45. BA Koblenz.

dem Gesicht des Augenblicks erwuchs das Monument. Die Zeit ist hart und das Schwert entscheidet die Lebensfragen der Völker. (...) Wie befreit vom müßigen, überflüssigen, kleinlichen Wirrsal des Tages wirken diese Männer (...). Ihre Stärke gilt dem Vaterlande. Da sind die Wurzeln ihrer Kraft. Mit der inneren Bedeutung wuchs auch die Form zu äußerer Größe und zu hoher Vereinfachung. Gehalt und Form werden eins.¹⁶³

Die Verbindung von Stilprinzipien beziehungsweise von 'Blüte- und Verfallskunst' mit geschlechtsspezifischen Implikationen, lässt sich implizit in zahlreichen Aufsätzen, die sich mit dem Breker'schen Werk befassen, verfolgen. So wird bei Scholz, ähnlich wie bei Weigert, die „Gestaltung einer individuell erfaßten Einzelphase eines an einem zufälligen Naturobjekt modifizierten Empfindungsausdrucks“, der überpersönlichen Klarheit eines architektonisch strengen, die letzte plastische Präzision erstrebenden Formungswillens¹⁶⁴ kontrastiert. Allein der männlichen Aktskulptur - in der „straffen Form“ „soldatischer Diszipliniertheit“¹⁶⁵ - wird als Gattung der Status einer gesetzgebenden und autoritären Instanz zugestanden, der auch der weibliche Akt zu unterwerfen sei. Unterwerfung des 'weiblichen' unter das 'männliche' Gesetz wird in den Texten auch als Unterwerfung von 'Natur' und 'Materie' inszeniert. Die Gewalttätigkeit, mit der dies durch den männlichen 'Künstlerkämpfer'¹⁶⁶ in seinem Kampf um die 'Ordnung' der Form geschehe, kommt, so Tank, in den Körperbildern zu Ausdruck:

„Hier wirkt mit elementarer Gewalt ein künstlerischer Wille, der die Natur sich unterworfen hat, unterworfen durch Gestaltung in dem Sinne wie Alfred Rosenberg geschrieben hat: „Ehe die Natur überwunden wurde, war sie unerbittlich zum Ausdruck gebracht worden.“ Auf dem unerbittlich liegt der Ton, nur wo das Unerbittliche die künstlerischen Formenkämpfe bestimmt, sind sie gleichzusetzen den Kämpfen mit der Waffe und den Kämpfen im Bereich der Wissenschaft, wo auf Leben und Tod mit dem Problem als dem Gegner gerungen wird. Das Unerbittliche gilt es zu sehen im Werke Arno Brekers, das Unerbittliche, das viele Betrachter zunächst erschreckt, das sie

¹⁶² Im Film sind bei dieser Einstellung tatsächlich Spiegel angebracht, die dem Zuschauer ein verwirrendes Bild dieser Kleinplastiken vermitteln.

¹⁶³ Synchronisationstext zum Film „Arno Breker“.

¹⁶⁴ Scholz, Robert: Die Sendung der Neuen Deutschen Plastik. Zur Arno Breker-Kollektivausstellung in Paris. In: DKiDR, 6.Jg., Fol.7, Juli 1942, S.172.

¹⁶⁵ Rittich, 1943, S.236.

¹⁶⁶ In den Texten wurde auch Brekers „bildhauermäßig kräftige“ Erscheinung sowie seine „zwingende Blickweise“ betont. Vgl. N.N.: Der Bildhauer Arno Breker, S.16 und Linfert, Arno Breker und die Franzosen, 1942.

zurückfahren läßt (...), jenes Unerbittliche, das dem Dämonischen des Schmerzes wie der Schönheit zugehört, jener Schönheit, die (...) des Schrecklichen Anfang ist, den wir gerade noch ertragen.“¹⁶⁷

Der Autor hebt in dieser Äußerung den starken Emotionswert der Skulpturen auf die Betrachter hervor. In allen Texten der NS-Kunstberichterstattung, die sich mit Brekers Werk beschäftigen, wurde neben der proklamierten Vorbildfunktion der Skulpturen bezüglich des ´rassischen` Erscheinungsbildes, eine direkte Wirkung¹⁶⁸ auf die Rezipienten herbeigeredet. So glaubte Tank, dass Brekers Kunst „dem geistig einfachsten und dem geistig verfeinertsten Menschen in gleicher Weise“ nicht nur zugänglich sei, sondern „sogleich jeden Betrachter“¹⁶⁹ verwandle. Und bei Rittich heißt es, Breker sei fähig, das „Denken und Fühlen vieler zu prägen“¹⁷⁰.

An diesen Aussagen wird zweierlei deutlich. Auf der einen Seite wird hier der Anspruch an die ´neue`, spezifisch nationalsozialistische Kunst formuliert, die schichtenübergreifend allen Menschen zugänglich und verständlich sein sollte. Einhergehend mit der programmatischen Ablehnung des ´Intellektualismus` als ´jüdisch` oder ´bolschewistisch-marxistisch`, barg die Betonung eines wie auch immer gearteten ´Erlebens`, eines ´intuitiven` Verstehens dieser Werke durch alle Bevölkerungsschichten, unabhängig von Bildung oder sozialer Klassenzugehörigkeit, für die Rezipienten das Versprechen einer ´Demokratisierung` der Kunst.

Diese vorgebliche ´Demokratisierungstendenz` wurde auf der anderen Seite gekoppelt mit dem aristokratischen ´Rassenprimat` des ´nordischen` Menschen, als dessen vollkommene Verkörperung man Brekers Skulpturen in ihrer Vorbildlichkeit und Verbindlichkeit für die Betrachter herausstellte. Der Anspruch der mit der Wirkung dieser ´klassischen` Werke als ´rassischen` Sozialisationsinstanzen geknüpft war, lässt, angesichts der Hoffnungen, die man in die erzieherische Wirkung der Kunst setzte, an den pädagogisch-idealistischen Impetus von Konzepten der Deutschen

¹⁶⁷ Tank, S.111. Der Brutalisierung der Sprache entspricht in der NS-Kunstberichterstattung die Gewalt, die dem Künstler in seinem Kampf gegen die Natur bzw. gegen den Naturalismus in der Kunst zugeordnet wird. In einem Artikel zu Breker aus dem Jahr 1929 wird zwar ganz ähnlich das „beinah verbissene Ringen um die Gestaltung“ der Form betont, doch wird es nicht als Kampf dargestellt: „Es ist also nicht flacher Naturalismus, sondern eben dieses Wissen um geheimste Zusammenhänge, wenn ein Künstler heute der Wirklichkeitsform möglichst nahezukommen sucht. Wie er diese Form gestaltet, wie er die Einzelheiten ohne *Vergewaltigung* (Hervorheb. B.B.) aufeinander abstimmt, darin liegt der Schwerpunkt des Schaffens.“ Straus-Ernst, Luise: Der Bildhauer Arno Breker. In: Die Kunst, 59.Jg., München 1929, S.370-375, hier S.370.

¹⁶⁸ Diese Eigenschaft wurde der öffentlichen Skulptur allgemein zugesprochen. Vgl. Weigert, S.506: „Die Plastik strahlt aus in einen Raum und kann dadurch viele Menschen beherrschen. Sie wirkt in einer Zeit, die nicht das Abbild, sondern das Vorbild sucht, mit ihm Menschen prägen, Ideale künden will.“

¹⁶⁹ Tank, S.106.

¹⁷⁰ Rittich, Ausstellung Potsdam, S.7.

Klassik denken, der im `Dritten Reich` mit dem `nordisch-rassischen` Menschenbild und der übergeordneten Autorität des Staates verbunden und umgewertet wurde.

Für Breker selbst war, wie seine Äußerungen nach 1945 belegen, die Allgemeinverständlichkeit seiner Werke ein wichtiges Anliegen seines künstlerischen Schaffens. Und ganz auf der Linie der NS-Argumentation, wurde Breker nicht müde zu verkünden, dass die Darstellung eines körperlich vollendeten, schönen Körperbildes die Gewähr für eine `demokratische` und `humane` Kunstauffassung biete. Brekers Kritik galt Künstlern der Moderne, denen er zum Vorwurf machte, Kunst nur für eine kleine Elite zu schaffen. Diese Künstler bedienten sich, so Breker, einer „kryptische(n) Formensprache, die sich nur einem kleinen Kreis mitteilen kann oder will“¹⁷¹ und daher im Grunde eine undemokratische Haltung einnahmen. Seine Aufgabe als Bildhauer sah Breker darin, wie er bis zu seinem Tod immer wieder betonte, „breitesten Schichten verständlich zu bleiben“¹⁷². So kritisierte er im Jahr 1973:

„Bei uns gibt es keine volksnahe homogene Kulturpolitik mehr. Das, was heute gezeigt wird, ist dem Mann auf der Straße eine fremde Welt. Sie erreicht ihn nicht. Die Folge ist, daß Kunst und Volk sich immer mehr voneinander trennen.“¹⁷³

Ein Künstler habe nach Ansicht Brekers die Aufgabe eine nicht nur ästhetischen Kriterien genügende Kunst zu schaffen - dies hatte er ausdrücklich als undemokratisch zurückgewiesen – sondern eine ethische Verantwortung gegenüber der Gesellschaft zu tragen. Die gegenständliche Plastik, „die in die Öffentlichkeit ausstrahlt“¹⁷⁴ und Gemeinschaftsideale versinnbildlichen soll, bot Breker die Gewähr seine `Sendung` als Künstler, der Kunst und Volk einander näher bringt, zu erfüllen. Im Gegensatz zu dieser durchaus politischen Programmatik wollte sich Breker nach dem Ende seiner

¹⁷¹ Breker, Schriften, S.171. Dass Breker sich mit solchen Äußerungen auf derselben kulturpolitischen Linie bewegt, die im Dritten Reich propagiert wurde, schien von ihm nicht reflektiert zu werden. Vgl. die „Rede Adolf Hitlers anlässlich der Eröffnung des `Hauses der deutschen Kunst` in München. In: Völkischer Beobachter, 19.Juli 1937, zit. nach Mosse, Der nationalsozialistische Alltag, S.41: „Kunstwerke`, die an sich nicht verstanden werden können, sondern als Daseinsberechtigung erst eine schwülstige Gebrauchsanweisung benötigen (...) werden von jetzt an den Weg zum deutschen Volk nicht mehr finden!“

¹⁷² Breker, Strahlungsfeld, S.94.

¹⁷³ Breker, Gespräch mit Lutz Lienen, S.26. Vgl. auch Brekers Äußerungen in dem Film: „Adolf Hitlers Hofbildhauer. Ernst Fuchs im Gespräch mit Arno Breker“: „Stalin hatte durch das Auswärtige Amt (...) laufend Fotos von meinen Arbeiten bekommen (...) und dann hat Stalin die Fotos weitergegeben ins Volk, um vom Volke die Meinung zu hören. (...) Was ich mache kommt im Volke an und darauf kommt es ihm (Stalin) an.“ Brekers Äußerungen erinnern häufig an Parolen Hitlers. Vgl. Hitler auf der Kulturtagung auf dem Nürnberger Reichsparteitagsgelände: „Wir werden dafür Sorge tragen, daß gerade das Volk von jetzt ab wieder zum Richter über die Kunst berufen sein wird.“ Zit. nach Hoffmann-Curtius, Die Kampagne „Entartete Kunst“, S.20.

¹⁷⁴ Breker, Gespräch mit Lutz Lienen, S.26.

Laufbahn als Bildhauer Hitlers, unter Berufung auf sein unpolitisches Künstlerdasein¹⁷⁵ vom Vorwurf des Faschismus freisprechen und betonte daher nach 1945, dass Hitler und Speer ihm jegliche künstlerische Freiheit zugebilligt hätten.¹⁷⁶

Die Aufhebung der beklagten Trennung von Kunst und Leben wurde von der NS-Kunstpblizistik als wichtige Aufgabe hervorgehoben. Volksnähe und die lebendige Wechselbeziehung von Kunst und Leben war maßgeblich für die Programmatik der NS-Kunstpolitik.¹⁷⁷ Als Bestreben und Verdienst Brekers galt sein Abrücken von der Privatheit einer ´elitären` Expertenkunst, hin zu einer ´rassisch` bedingten Kunst, die mitten im Volke stehen solle.¹⁷⁸

Mit der, der Kunst zugewiesenen Aufgabe als eines nationalen Bildungsmittels wurde auch die Führungsrolle des Künstlers in seiner ´Mission` als Erzieher des Volkes festgelegt. Dem autonom schaffenden Künstler, als dem Prototypen eines, so die NS-Propaganda, vom ´Subjektivismus` geprägten Zeitalters der ´Verfallszeit`, wurde der Künstler entgegengesetzt, in dem sich die „kulturelle Schöpfungskraft des deutschen Volkes“¹⁷⁹ und das „Wollen der Zeit“¹⁸⁰ bekunde. Abgelehnt wurde eine Genieästhetik im Sinne einer Expression der subjektiven Innerlichkeit des schaffenden Künstlers:

„Weder Material noch Modell sind entscheidend, und auch der persönliche Form-Einfall ist - selbst bei genialster Prägung - von überpersönlichen Kräften abhängig, dem Wechsel des Lebensgefühls oder Weltbildes.“¹⁸¹

Die Annahme von solch überpersönlich wirkenden, rational nicht fassbaren Gesetzmäßigkeiten, die der Künstler erkenne und in der Form des Kunstwerks sichtbar bündle, galt als Nachweis einer gesetzgebenden Allgemeingültigkeit des Kunstwerks und damit der Normativität der Körperbilder.

¹⁷⁵ Vgl. auch Scholz, R., 1976, S.13 über den „nur seinem Werk hingegebenen Künstler“: „Ein Umstand, den Breker sehr nachdrücklich in seinen Erinnerungen betont, verblüfft seine politischen Kritiker (...): die Tatsache, daß er trotz seiner offiziellen Aufträge und Position kein homo politicus war, sondern seine Aufgabe als rein künstlerische verstand.“

¹⁷⁶ Breker äußerte 1973 auf die Frage, ob es eine „Kunstdiktatur“ im ´Dritten Reich` gegeben habe mit nahezu ungebrochener, unverhohlener Bewunderung für den „Führer“: „Dabei hat Hitler gar nicht geahnt, mit welcher Berserkerswut die Museen ausgeräumt und Säuberungen vorgenommen wurden (...). Hitler (...) war viel zu *bescheiden*, (Hervorheb. B.B.) um einen Titel, ein Motiv oder die formale Gestaltung für einen künstlerischen Auftrag vorzuschlagen. Er war viel begabter als viele heute annehmen wollen und wußte, daß man Kunst nicht diktieren kann.“ Breker, Gespräch mit Lutz Lienen, S.25.

¹⁷⁷ Hitler, Adolf: Rede zur Eröffnung der „Ersten Deutschen Kunstausstellung“ 1937. In: Völkischer Beobachter, Nr. 200, 19.7.1937.

¹⁷⁸ Vgl. Sommer, S.11. Vgl. die Rezension von Hans Fegers zu Charles Despiau Buch: Arno Breker, Paris 1942. In: Deutschland-Frankreich 1943, hier S.144. Despiau betone, so Fegers, die „soziale Funktion“ der Kunst Brekers, „die über den Rahmen des Kenners und Liebhabers“ hinauswache und „öffentliche Bedeutung“ erstrebe.

¹⁷⁹ Rittich, Ausstellung Potsdam, S.4.

¹⁸⁰ Bade, S.15.

¹⁸¹ Tank, S.38.

Die von Breker beklagte „Apathie“ des Volkes „gegenüber der Gegenwartskunst“¹⁸² war seiner Ansicht nach untrennbar mit der Auflösung des ‚ganzen‘, ‚schönen‘ Körperbildes verknüpft. Nur von dem intakten, vollendeten Körper in der Kunst könnte eine „Ausstrahlung“ auf „Millionen von Menschen“¹⁸³ ausgehen, denn, so Breker, „die Sehnsucht nach einem humanen Menschenbild (sei) tief im Herzen der Menschen verwurzelt“¹⁸⁴. Diese ‚Wurzeln‘ des idealen Menschenbildes siedelte Breker in die Kunst der griechischen Antike an, in der er die „Einheit von Geist und Form“¹⁸⁵ verwirklicht sah. Ohne eine bestimmte Epoche oder ein Werk zu nennen, äußerte Breker über antike Skulpturen:

„Die Werke der Bildhauer ziehen uns heute noch in ihren Bann.“¹⁸⁶

Worauf diese Wirkung der Skulpturen auf den heutigen Betrachter beruht, wird von Breker nicht näher ausgeführt. Es fällt aber auf, dass sich die Äußerungen der Kunstpublizistik in diesem Punkt ähneln. So vermeinte Lutz Lienen 1973, ausgelöst durch die Skulpturen Brekers, „eine einzigartige innere Befreiung und bezwingende Kraft“¹⁸⁷ zu verspüren. Auch in den Berichten der NS-Kunstpublizistik wurde das einen Betrachter Zwingende und Fesselnde, der Bann oder das, wie Tank es nennt, „Unerbittliche“ der Skulpturen hervorgehoben. Charakterisierte noch 1934 ein Autor die Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter lediglich als „anregende Kraft“ und als eine Herausforderung zum „Dialog“¹⁸⁸, so wandelte sich in der Folgezeit die den Werken zugesprochene Wirkung in eine einseitig von den Skulpturen ausgehende zwingende, einen Betrachter verwandelnde Faszination, die nicht durch Verstandestätigkeit reflektiert werde, sondern allein auf einer überwältigenden emotionalen Wirkung beruhe.

Brekers Künstlerfreund, der Bildhauer Charles Despiau wusste 1942 vom Idolcharakter der Skulpturen Brekers für die männliche Jugend zu berichten, der an den Popularitätsgrad des „Lichtkämpfers“ von Fidus erinnert:

„Es (das Werk) wendet sich an alle und wird von allen begriffen. „Zum Volke sprechen, es zu packen und über seine alltäglichen Aufgaben emporreißen: Dies ist die Aufgabe, die Arno Breker

¹⁸² Breker, Schriften, S.171.

¹⁸³ Breker, Gespräch mit Lutz Lienen, S.26.

¹⁸⁴ Breker, Schriften, S.172.

¹⁸⁵ Breker, Schriften, S.151.

¹⁸⁶ Breker, Schriften, S.151. Vgl. auch Sommer über Brekers Skulpturen, S.5.: „Ihrem Bann vermag sich die Nachwelt nicht zu entziehen (...)“

¹⁸⁷ Lienen, Einleitung zum Interview mit Breker, S.23. Lienen bezieht sich auf die Skulpturen auf Brekers Grundstück in Düsseldorf. Breker war es gelungen nach Kriegsende einige seiner Skulpturen zurückzukaufen. Diese sind noch heute in seinem Garten aufgestellt.

¹⁸⁸ N.N.: Der Bildhauer Arno Breker. In: Die Kunst, 69.Bd., 35.Jg., München 1934, S.16-20, hier S.16.

sich stellte. Seine Plastiken sind kolossal, weil sie nicht mehr nur zum Individuum sprechen und sie zur Gemeinsamkeit im Schönen, im Idealen rufen wollen. Viele seiner Werke sind heute schon volkstümlich, ihre Fotografien hängen in den Zimmern der Studenten und Soldaten, die Jugend denkt oder sagt sich angesichts der Helden Brekers, schön in der Form, edel in der Haltung: So möchte ich werden. Solches zeigt den hohen erzieherischen Wert einer vom Ideal erfüllten Kunst.“¹⁸⁹

Breker wollte mit seinen Werken, darin sah er seine eigentliche `Mission` als Künstler, sinnstiftend operieren, er suchte die Interaktion mit der Gesellschaft, die Aufhebung der Kluft von Kunst und Leben.

Die häufig beklagte Trennung von Kunst und Leben war zum vieldiskutierten Problem geworden, seit sich die Kunst mit Beginn der Moderne aus ihren traditionellen, gesellschaftlich-politischen Einbindungen gelöst hatte. Besonders für die Skulptur stellte sich nach dem Ersten Weltkrieg für Bildhauer wie Breker, das Problem der „Obdachlosigkeit“¹⁹⁰ der Werke, da nur wenige öffentliche Aufträge für repräsentative Bauten und skulpturale Ausstattungsprogramme ausgeschrieben wurden. Die Vereinigung von Skulptur und Architektur gehörte seit dem 19. Jahrhundert mit zu den Zielen einer Reintegration von Kunst und Gesellschaft.¹⁹¹ Breker hatte das Angebot, das ihm das nationalsozialistische Regime mit seinen öffentlichen Bauaufgaben bot, als Ausweg aus dem Dilemma ergriffen.¹⁹²

Es ist offensichtlich, dass Breker mit dem Beginn seiner Karriere im `Dritten Reich` - einhergehend mit dem Aufgreifen antiker Vorbilder - einen Stilwandel vollzogen hat. Seine Skulpturen, die Ende der Zwanziger und zu Beginn der Dreißiger Jahre entstanden waren, zeigen in ihrer Motivik, der Bewegtheit und der aufgelösten Oberflächengestaltung deutlich den Einfluss Rodins¹⁹³. Dies wurde in einem Aufsatz aus dem Jahr 1934 noch positiv vermerkt:

¹⁸⁹ Karl Frahm zitiert hier die Worte von Despiau, der 1942 ein Buch über Breker verfasst hatte. (Arno Breker, Paris 1942). Frahm, Karl: Paris erlebt Breker. In: Das Reich, 31. Mai 1942, S.12.

¹⁹⁰ Rilke, Rainer Maria: Auguste Rodin (1913), Frankfurt a.M. 1984. Breker hatte Rilkes Buch über Rodin gekannt. Nach eigenen Angaben hatte es einen nachhaltigen Eindruck auf ihn ausgeübt. Vgl. auch Grothe, Heinz: Sinnbilder der neuen Staatsmacht. Der grosse Kräftestrom im Schaffen Arno Brekers. In: Brüsseler Zeitung, 10. Februar 1942: „Was bei Rodin zur Tragik wurde, dass man nicht wußte, wohin mit seinen Arbeiten, das ist in unserer Gegenwart gelöst, da das Volk als Auftraggeber auftritt, da Architektur und Plastik in Einheitlichkeit geplant werden.“

¹⁹¹ Vgl. Teut, Anna: Architektur im Dritten Reich 1933-1945, Berlin/Frankfurt a.M./Wien 1967, S.288.

¹⁹² Vgl. Breker, Strahlungsfeld, S.95 und S.72: „Ich war besessen von der Aussicht, im Rahmen großer architektonischer Zusammenhänge meine Skulpturen aufstellen zu können.“

¹⁹³ Vgl. etwa das Rodin´sche Vorbild der „Bürger von Calais“ (1884-1889) für die Skulptur „Sankt Matthäus“ (1927-1930) und den „Torso zum Sankt Matthäus“ (1927). Anderer Ansicht ist Hoffmann-Curtius: „Überschaut man das Oeuvre Brekerscher Männerakte seit den zwanziger Jahren von einem zarten „Jünglingstorso mit

„Die Arbeiten Brekers, die an dieser Stelle vor vier Jahren veröffentlicht worden waren, haben einen starken Sinn für das Statuarisch-Geschlossene bezeugt. Da war der Aufbau ruhig, die Oberfläche ebenmäßig (...). Seitdem ist sein Stil nervöser (im guten, positiven Sinn nervöser) geworden. Seine Plastik hat seitdem mehr Fasern und Fibern als früher, sie hat gleichsam offene Poren; in die Plastik Brekers ist mehr Unmittelbarkeit hineingekommen - Unmittelbarkeit im Sinne eines erregten modernen Lebens. Der plastische Stil Brekers ist in diesen Jahren beweglicher geworden, die plastische Substanz intimer und wärmer (...): das *malerische* Element ist nun auch in Brekers Plastik regsam geworden.“¹⁹⁴

Im Kontrast zu diesen Äußerungen wird 1942 die Geschlossenheit der Skulpturen, Brekers Verzicht „auf jede nervöse, interessante Behandlung der Oberfläche“ betont und seine „klare, metallisch geschliffene Form“, in der ein „Formprinzip der Antike“¹⁹⁵ erkannt wurde, hervorgehoben.

Es ist naheliegend, dass Brekers Antikenadaption und sein Stilwandel, der sich bereits 1936 in seinen Skulpturen „Siegerin“ und „Zehnkämpfer“ manifestierte, in Zusammenhang mit der neuen Funktion seiner Skulpturen - als öffentliche und sinnstiftende, in einen architektonischen Kontext integrierte - steht. Die Funktion des Stils ist daher nicht allein als Formproblem zu werten, sondern auch in seiner Eigenschaft als sinnstiftendes Verweisungssystem zu analysieren:

„Der Historismus führt die „Freisetzung“ der Epochenstile aus den ursprünglichen gesellschaftlichen Zusammenhängen zum Extrem und damit auch ihre Verfügbarkeit als Zeichen. Nun können Epochenstile gleichzeitig und nebeneinander operativ als Zeichen, als Metapher oder allegorisch eingesetzt werden.“¹⁹⁶

In der klassischen Antike sah man eine anthropologische Kategorie, die Ausbildung eines normativen ‚rassischen‘ Schönheitsideals des Körpers verwirklicht.

Die Betonung der „gültigen Formung des Klassischen“¹⁹⁷ der Skulpturen Brekers - in ihrer Vorbildfunktion für die BetrachterInnen - verweist damit nicht nur auf den Stellenwert des Themas -

gekreuzten Beinen“ zu Beginn bis zu den ehernen Statuen von „Partei“ und „Wehrmacht“ (...), dann kann man schon von der allmählichen Herausarbeitung eines nationalsozialistischen Reichsstiles sprechen.“ Hoffmann-Curtius: Die Kampagne „Entartete Kunst“, S.40.

¹⁹⁴ N.N.: Der Bildhauer Arno Breker, S.16.

¹⁹⁵ Scholz, Robert: Vorschau auf Paris. Die Botschaft deutscher Plastik. Zu einer Ausstellung neuer Werke von Arno Breker. In: Völkischer Beobachter, 10.Mai 1942, S.8.

¹⁹⁶ Falkenhausen, Susanne von: Stil als allegorisches Verfahren. Totalität und Geschlechterdifferenz in Mario Sironis Entwurf einer faschistischen Universalkunst. In: Schade, Sigrid/Wagner,Monika/ Weigel, Sigrid (Hg.): Allegorie und Geschlechterdifferenz, Köln/Weimar/Wien 1994, S.187-203.

¹⁹⁷ Frahm, S.12.

der Formung des vorbildlichen, vollendeten, ´rassisch` einwandfreien Menschen - sondern auch auf den des ´Stils` als ´menschenformendes` beziehungsweise erzieherisches Element.¹⁹⁸

Es ist daher danach zu fragen, welche Funktion das ´Klassische` im kulturpolitischen Erziehungskonzept einnimmt, mit welchem - auch geschlechtsspezifischen - Bedeutungs- und Assoziationskontexten die Skulptur der klassischen Antike verknüpft war und als allegorischer „Prätex“¹⁹⁹ bei Breker in die öffentliche Monumentalgestaltung überführt wurde.

¹⁹⁸ Dagegen sieht Falkenhausen gerade hierin den grundlegenden Unterschied zwischen der faschistischen Kunst Sironis und der des deutschen Faschismus. Falkenhausen, S.192.

¹⁹⁹ Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol, Göttingen 1982, S.41.

III. Das 'Klassische' als Problem - Die Klassik-Diskussion in der Altertumswissenschaft

1. Methodische Voraussetzungen

Grundsätzlich werden dem Begriff des 'Klassischen' zwei zentrale Anwendungsfälle verhandelt, als Norm und als reiner Epochenbegriff der Geschichtswissenschaft.²⁰⁰ Klassik als Norm verstanden, beinhaltet eine qualitative Wertung im Sinn von Absolutheit, Zeitlosigkeit und Allgemeingültigkeit²⁰¹, ohne dabei den Anspruch des Normativen durch „den Maßstab, der die Norm begründet und garantiert“²⁰² zu reflektieren. Egidius Schmalzriedt kritisierte 1971 diesen Klassikbegriff als „idealistisch (...), weil er grundsätzlich von einer Idee des Klassischen ausgeht und diesen an den Erscheinungen zu verifizieren sucht, dogmatisch (...), weil er diesen Aspekt absolut setzt und so eine Norm der Bewertung allen Erscheinungen zugrundelegt“ sowie als „ahistorisch, weil er selbst in seiner historischen Bedingtheit nicht durchschaut“²⁰³ wird. Erst die Enthistorisierung des Begriffs und seine dogmatische Verwendung, schafft die Voraussetzungen für die politisch-ideologische Indienstnahme des Begriffs und damit auch der Kunst der 'klassischen' Antike.²⁰⁴

Der Boden für die Freisetzung des normativ-qualitativen Begriffs des Klassischen wurde im 17. Jahrhundert in Frankreich mit der „Querelle des Anciens et des Modernes“ bereitet.²⁰⁵ Der älteren Ansicht, dass allein die griechische Antike eine Klassik hervorgebracht habe und nichts qualitativ Besseres geschaffen werden könne, stand die Auffassung gegenüber, dass moderne Kunstwerke von gleichem oder gar höherem Rang geschaffen werden könnten. Die Auseinandersetzung war mit

²⁰⁰ Hinsichtlich der zeitlichen Eingrenzung der 'klassischen' Epoche der griechischen Kunst herrscht bis heute keine Einigkeit. Übereinstimmend wird nur die Periode von 450 bis 430 v. Chr. der Klassik zugerechnet. Vgl. Borbein, Adolf Heinrich: Die Klassik-Diskussion der klassischen Archäologie. In: Flashar, Hellmut (Hg.): Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse, Stuttgart 1995, S.205-245, hier S.219.

²⁰¹ Vgl. Weitmann, S.151. Vgl. auch Borbein, S.213: „In der recht verwickelten nachantiken Geschichte des Begriffs steht 'klassisch' einmal für 'antik', zum anderen - oder auch zusätzlich - für 'erstrangig' und 'vorbildlich'. Obwohl die Entwicklung nicht geradlinig verläuft, läßt sich die Tendenz festhalten, daß die allgemeine, normative Bedeutung von 'klassisch' sich seit dem 19.Jahrhundert weiter ausbreitet.“

²⁰² Schmalzriedt, Egidius: Inhumane Klassik. Vorlesung wider ein Bildungsklischee, München 1971, S.20.

²⁰³ Schmalzriedt, S.24.

²⁰⁴ Schmalzriedt hält diesen Klassikbegriff für politisch gefährlich, da er „als ideologisches Klischee der Bildung, das bar jeder historischen Transparenz ist, (...) primär nicht zum Verständnis der vielfältigen kausalen Konstituenten der Werke (...), nicht zu kritischer Einsicht und Reflexion über Bedingungen und Absichten ihrer Entstehung und ihrer Wirkung“ erziehe, sondern, nur „zur unkritischen Bewunderung (...) und schließlich zur gehorsamen Subordination unter angeblich absolut gültige Normen“. Schmalzriedt, S.27f.

²⁰⁵ Vgl. Weitmann, S.157.

der Gleichstellung beider Zeitalter geschlichtet worden womit die „absolute Auszeichnung *einer* allein klassischen Kunst aufgehoben war, der Weg zu einem historisch gleichsetzenden Verhältnis geebnet“.²⁰⁶ Diese Lösung eröffnete nun die Möglichkeit, eine jeweils eigene, nationale Klassik, die mit der griechischen Klassik als ranggleich eingestuft werden konnte, schaffen zu können.²⁰⁷

In der Definition des Klassischen als der Setzung eines normativ geltenden Qualitätsbegriffs ist eine antithetisch-dialektische Struktur, wie sie in den Kommentierungen von Brekers Werken zur Beschreibung des ‚Klassischen‘ der Werke benötigt wurde, implizit angelegt, indem das als ‚klassisch‘ bezeichnete immer als Pol der Bewertung - und damit der Ausgrenzung und Abwertung - für alle anderen Erscheinungen fungiert. In seinem 1937 erschienen Buch „Klassik als künstlerische Denkform des Abendlandes“ äußerte Hans Rose hinsichtlich der Bewertungskriterien und der absoluten Geltung des ‚Klassischen‘ für die Gegenwart:

„Nie aber ist Klassik am Nichtklassischen meßbar geworden, sondern nur an ihrem immanenten Gesetz. (...) Es ist also nicht möglich, innerhalb der abendländischen Kultur ein präzises Gegenteil des Klassischen namhaft zu machen, es sei denn das „Unklassische“ allgemein, also die Vielzahl der dem Klassischen abgewandten Stile, oder aber, wenn ein einziger Gegenpol gesucht wird: das Barbarische. (...) Die Klassik pflegt jeden Gedanken mit seinem Gegenteil zusammenzudenken.“²⁰⁸

Roses Hoffnung auf einen „neuen Klassizismus“²⁰⁹ in Deutschland basiert auf der Enthistorisierung des Klassischen und hat seine Voraussetzung in der Annahme einer Machbarkeit von Klassik und damit der prinzipiellen Möglichkeit mehrerer Klassiken in der Geschichte. Im ‚Klassischen‘ erkannte Rose eine historische Größe von höchster Dauerhaftigkeit, die als „normative Kraft in den Brennpunkt des Lebens“²¹⁰ rücke. Herbert von Einem hatte in seiner Rezension des Buchs, Roses methodisches Vorgehen und die mit der Enthistorisierung des ‚Klassischen‘ verknüpfte Reinstallierung einer normativen Ästhetik als Rückfall der Kunstwissenschaft kritisiert:

„Wir dürfen als Historiker die vornehmste Errungenschaft unserer Wissenschaft, das historische Bewußtsein nicht preisgeben. Jede Rückkehr zu normativen Wertungen im Sinn des 19. Jahrhunderts

²⁰⁶ Weitmann, S.158.

²⁰⁷ Zur Funktion des kulturellen Paradigmas des Klassischen als Identitätsangebot und Ersatz für die Revolution in Deutschland, vgl. Weitmann, S.158ff.

²⁰⁸ Rose, Hans: Klassik als künstlerische Denkform des Abendlandes, München 1937, S.12 und S.39f.

²⁰⁹ Rose, S.VI.

²¹⁰ Rose, S.10.

bleibt unfruchtbar. Nur von der Grundlage des historischen Bewußtseins aus können wir weiterkommen.²¹¹

In von Einems Ablehnung einer normativen Klassik und damit eines ästhetischen Werturteils äußert sich der Neuansatz der Kunstwissenschaft seit der Jahrhundertwende, repräsentiert von der älteren Wiener Schule, Riegl und Wickhoff, mit ihrem „Bemühen um Zugang zu Zeitstilen, die sich unter der Herrschaft der normativen Ästhetik positiver Wertung hatten entziehen müssen“²¹². Alois Riegl hatte sich von der klassizistischen Theorie der sogenannten `Verfallsepochen` distanziert und damit den Weg zu einer Erforschung der als gleichberechtigt anzuerkennenden spätantiken beziehungsweise frühmittelalterlichen Kunst sowie der Kunst des Barock geebnet.²¹³ Mit seinem Begriff des `Kunstwollens` bezeichnete Riegl das Gesamtwollen, die Weltanschauung einer Epoche, die sich in der Kunst und in den gleichzeitigen Kulturerscheinungen manifestiere. Der Begriff ist antinormativ, indem er sich gegen das biologistische Entwicklungsdenken einer zyklischen Abfolge von Geburt, Blüte und Verfall der Kunst richtet und jeder Epoche ein Wert zugestanden wird.

Im Anschluss an Riegl und mit der Intention, das Riegl´sche Kunstwollen weiterzuentwickeln, entstand in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg die Strukturforschung²¹⁴ in der klassischen Archäologie und Kunstgeschichte. Der Strukturbegriff, der von seinen Vertretern nicht einheitlich und verbindlich definiert wurde, ersetzte, wie bei einem der Hauptvertreter der archäologischen Strukturforschung, Guido Kaschnitz von Weinberg, den Begriff des Riegl´schen Kunstwollens.²¹⁵ War das Kunstwollen als Ausdruck einer Weltanschauung, die die Kunstwerke von außen prägte, gedacht und damit befasst, die künstlerischen Phänomene im Kontext ihrer Zeit auf ihre Bedeutung hin zu untersuchen, so wurde Struktur als eine Eigenschaft begriffen, die den Werken selbst anhafte und konnte damit als werkimmanente Gesetzmäßigkeit bestimmt werden. Darüber hinaus erhielten die Kunstwerke den Status und Charakter von Gleichnissen, insofern angenommen wurde, dass sie metaphysische Gegebenheiten repräsentierten. Struktur ist nach der Definition von Kaschnitz, die Erscheinung eines „Willens überindividueller Art, die dem Einzelnen als normative Kraft

²¹¹ Einem, Herbert von: Rezension zu Hans Rose: Klassik als künstlerische Denkform des Abendlandes. In: Göttingische Gelehrten Anzeigen, Jg.200, 1938, S.396-408, hier S.408.

²¹² Einem, Herbert von: Der Strukturbegriff in der Kunstwissenschaft. In: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 2, Jg. 1973, S.3-16, hier S.6.

²¹³ Riegl, Alois: Stilfragen, Berlin 1893. Ders.: Spätromische Kunstindustrie (1901), 5.Aufl. Darms tadt 1989. Ders.: Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908.

²¹⁴ Als wichtigste Vertreter dieser primär kunsthistorisch orientierten Ausrichtung innerhalb der klassischen Archäologie sind Guido Kaschnitz von Weinberg, Friedrich Matz, Ernst Buschor, Ernst Langlotz, Gerhard Kraher und Gerhard Rodenwaldt zu nennen.

gegenübertritt. Faßt man die bildende Kunst als ein menschliches Gleichnis der Welt und der in ihr wirkenden göttlichen und menschlichen Beziehungen, dann ist die Struktur die Wirkungsform jener Kraft, die in der Kunst als Symbol an die Stelle der kosmischen oder göttlichen Energien tritt, wie sie in unserer Auffassung (...) sich spiegeln.²¹⁶

Ähnlich wie Kaschnitz definierte auch der Archäologe Bernhard Schweitzer 'Struktur' als einen Spezialfall von Kunstwollen, als ein gesetzmäßiges „Gleichnis des Lebens“²¹⁷. Und Walter Sedlmayr begriff 'Kunstwollen' als Kraft, die den Wandel der Formen im Laufe der Stilentwicklung bedinge, wobei das „Walten eines überindividuellen Geistes in den Tatsachen der menschlichen Kultur“²¹⁸ für die Reduktion der Vielfältigkeit der Stilentwicklungen auf wenige Gestaltungsprinzipien verantwortlich sei.

Um der Bedeutung - dem Sinn des Kunstwerks - auf den Grund zu gehen, gingen die Strukturforscher von der optischen Form des als Symbolträger aufgefassten Kunstwerks aus, unter Verzicht auf die allgemeine Geistesgeschichte.²¹⁹ Die rein kunstimmanente Formanalyse wurde als Königsweg zum Verständnis des 'Wesens' des Kunstwerks betrachtet, sodass, trotz gegenteiliger Behauptungen von quasi naturwissenschaftlicher Objektivität, auf Grund der intuitiven Annäherung an die Werke²²⁰ Subjektivismen bei der Interpretation nicht ausbleiben konnten. Ernst Langlotz hob 1942 in seiner Antrittsvorlesung „Über das Interpretieren griechischer Plastik“ als dritte und eigentliche Aufgabe der Archäologie „das Beschreiben und Deuten der Form des Kunstwerkes, die

²¹⁵ Kaschnitz von Weinberg, Guido: Rezension für Alois Riegl. Spätromische Kunstindustrie. In: Gnomon 2, 1929, S.195-213.

²¹⁶ Kaschnitz, zit. nach Keller, Harald. In: Heintze, Helga (Hg.): Guido Kaschnitz von Weinberg. Kleine Schriften zur Struktur. Vorwort, Berlin 1965, S.XII.

²¹⁷ Schweitzer, Bernhard: Strukturforschung in Archäologie und Vorgeschichte. In: Neue Jahrbücher für Antike und Deutsche Bildung, N.F.1, S.162ff. Zit. nach Wimmer, Hans H.: Die Strukturforschung in der klassischen Archäologie, Diss. Bern/Berlin/Frankfurt a.M. u.a. 1997, S.18.

²¹⁸ Sedlmayr, Hans: Die Quintessenz der Lehren Riegls, 1929. Wiederabgedruckt in: Ders.: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Mittenwald 1978, S.32. Zit. nach Wimmer, S.83.

²¹⁹ Besonders Kaschnitz übte Kritik an einer „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ (Dvorak). Er befürchtete mit diesem System das Ende der Kunstgeschichte und der Archäologie als eigenständigen Disziplinen der historischen Wissenschaften. Vgl. Kaschnitz, Rezension für Alois Riegl. Auch Hans Rose lehnte diesen methodischen Zugang als eine theoretische „Begleiterscheinung des Expressionismus“ und als eine „subjektivistisch gefärbte Methode“ ab. Vgl. Rose, S.29. Vgl. auch Friedrich Matz: Auf dem Wege zu einem nationalpolitischen Gymnasium. Die griechische Kunst, H.9, Frankfurt a.M. 1939, S.7: „Die griechischen Werke sind nicht bloß Illustration zur griechischen Literatur und Geschichte, als die sie nach einer auch heute noch auf unseren Gymnasien erschreckend verbreiteten Anschauungsweise bestenfalls herangezogen werden dürfen. Vielmehr wird die Anschauung griechischen Wesens, nach der wir suchen und die wir brauchen, uns so lange gewiß nicht zuteil, als wir nicht bemüht sind, in diesen Werken ihrer eigentümlichen Kraft nachzuspüren, der Ausdruckskraft nämlich, die sie an sich nur als künstlerische Form besitzen.“

²²⁰ Vgl. Kaschnitz von Weinberg, Guido: Mittelmeerische Kunst. Eine Darstellung ihrer Strukturen. In: Heintze, S.21.

geistige Interpretation des Bildwerkes als künstlerische Gestaltung“ hervor und degradierte die „exakte Archäologie“ des „Zeitalters des Positivismus“ zur bloßen Hilfswissenschaft.²²¹

Der konkrete historische Kontext bei der Formanalyse wurde ersetzt durch den Glauben an das Wirken eines „Weltgeistes“²²² als einer übergeordneten Gesetzmäßigkeit. Damit war das Erkenntnisinteresse weniger auf die Analyse der Gesetze oder Ursachen des Wandels von Formen und Stilen gerichtet, als vielmehr auf das Bleibende, das den Wandel Überdauernde und damit der Erforschung des Überzeitlichen und Allgemeingültigen. Mit der Annahme von „treibenden Kräften“, eines „Weltgeistes“ oder eines „überindividuellen Geistes“²²³, der das Kunstwerk bestimme und zum Symbol erhebe, war das Anliegen der Strukturforscher, vor allem Kaschnitz, weniger auf eine stilistische Bestimmung der Werke gerichtet, als vielmehr auf die Erfassung der übergreifenden Strukturkonstanten, die als in Anschaulichkeit umgesetzte Weltdeutungen interpretiert wurden. Dies ermöglichte es beziehungsweise setzte voraus, die Untersuchungen epochenübergreifend, über sehr große Zeitspannen hinweg auszudehnen. Kaschnitz nannte als Aufgabe der Strukturforschung:

„(...) die Grundlagen und die treibenden Kräfte jener Organisation allgemeiner Art festzustellen, auf denen sich der jeweilige Stil aufbaut (...).“²²⁴

Analog äußerte Friedrich Matz 1939 über die Aufgaben und Ziele der archäologischen Forschung im Dritten Reich:

„Die kunstgeschichtliche Entwicklung beschäftigt uns nicht um ihrer selbst willen, sondern nur insofern, als sie das Schöpferische, überzeitlich Lebendige in den Werken zu beleuchten die Kraft hat.“²²⁵

Mit der Methode, die Form des Kunstwerks als Ausdruck überindividueller Gesetzmäßigkeiten oder wie Schweitzer als metaphysischen Daseinssinn der „Kollektivseele“²²⁶ zu deuten und im Sinne Karl Mannheims²²⁷, das Kunstwerk als Dokument und Objektivation einer dahinterliegenden Weltanschauung zu betrachten, liegt die wesentliche methodische Gemeinsamkeit der Kunstideologie

²²¹ Langlotz, Ernst: Über das Interpretieren griechischer Plastik. Antrittsvorlesungen der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn a. Rh., Heft 3, hrsg. v. Karl Chudoba, Bonn 1942, S.4.

²²² Vgl. Coellen, Ludwig.: Der Stil in der bildenden Kunst. Allgemeine Stiltheorie und geschichtliche Studien dazu, Darmstadt 1921.

²²³ Sedlmayr, Die Quintessenz der Lehren Riegls, S.32.

²²⁴ Kaschnitz von Weinberg, Guido: Struktur. In: Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale, Bd.7, 1965. In: Heintze, S.198-202, hier S.198.

²²⁵ Matz, 1939, S.7.

²²⁶ Schweitzer, Bernhard: Das Problem der Form in der Kunst des Altertums, 1931. Wiederabgedruckt in: Hausmann, Ulrich. (Hg.): Allgemeine Grundlagen der Archäologie, München 1969. Zit. nach Wimmer, S.205f.

²²⁷ Mannheim, Karl: Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation. In: Jahrbuch für Kunstgeschichte I (XV), 1921/1922, S.136ff.

des Nationalsozialismus, wie sie in den Kunstkommentaren zum Ausdruck kommt, mit der zeitgenössischen Strukturforschung. Die irrationalen, als gegeben betrachtete Prämissen, kulminierend in der Annahme eines in der 'Kollektiv- oder Volksseele' wirkenden 'Weltgeistes', der das Kunstwerk bestimme oder die angenommene Wirkung von 'Kräften' waren als Legitimationsbasis durchaus geeignet die neue Kunst und damit den NS-Staat als scheinbar objektive Manifestationen eines überpersönlichen, damit gleichsam allgemeingültigen und normativ Übergeordneten in Szene zu setzten. Diese Tendenz äußert sich im 'Dritten Reich' in der Deutung der zeitgenössischen Werke, besonders der Bildhauerei. So schrieb Bruno Werner in seinem Buch „Deutsche Plastik der Gegenwart“, den Bildhauer Philipp Harth zitierend:

„In der Form offenbart sich der Inhalt; nur was eine schöpferische Prägung erhielt, repräsentiert im Formausdruck ein ganzes Volk, eine Rasse, eine Kultur und das Wesen eines Landes. (...) Die Weltanschauungen der Griechen, der Ägypter, des Mittelalters, kann ein Stück behauenen Marmors zum Erlebnis bringen. Der Kunstausdruck ist die wahrhaftigste Spiegelung. Nur dort, wo er in ursprünglichster Weise zustande kommt, ist er Ausdruck der ureigensten Existenz der Seele eines Volkes.“²²⁸

Werner meinte im Verblässen eines „übergeordneten Gesetzes“ seit dem 19. Jahrhundert den Grund für einen beginnenden Verfall zu erkennen. An Stelle der „Form, die Chiffre der Transzendenz gewesen“ sei, trete der „Glaube an eine objektive, meßbare Wirklichkeit und damit der Imitation der Natur“. Für die Kunst bedeute dies die „malerische und zugleich naturalistische Auflösung“, ausgelöst durch eine als individualistisch kritisierte illusionistische Naturauffassung. Dagegen sei aber gerade die Bildhauerei auf das „Typische, das Überpersönliche“²²⁹ gerichtet. Das Streben nach dem „übergeordneten Gesetz“, der „waltenden Macht“²³⁰, das er in der Kunst der griechischen Antike erkannte, habe die individualistische Grundhaltung des 19. Jahrhunderts - der das Übergeordnete fehle - seit Beginn des 20. Jahrhunderts verdrängt:

„Im zweiten Drittel dieses Jahrhunderts ist sie nirgendwo mehr anzutreffen. Die schon in den zwanziger Jahren auftauchenden Ideal- und Athletengestalten werden häufiger. (...) Nicht mehr den seelischen Ausdruck, sondern das überpersönliche Gesetz versucht man zur Darstellung zu bringen. Die Tragik, die Trauer, der persönliche Zug verschwinden, wie die Gebärden und Bewegungen, die davon zeugten. Der seelische wie der geistige Ausdruck haben sich von der Oberfläche

²²⁸ Werner, Bruno E.: Deutsche Plastik der Gegenwart, Berlin 1940, S.12.

²²⁹ Werner, S.14ff.

²³⁰ Werner, S.28.

zurückgezogen, sie sind noch als leise Verhaltenheit spürbar im strengen statischen Aufbau. Je stärker das politische Schicksal des Volkes den einzelnen ergriff (...), um so deutlicher scheint man gerade in der Plastik die unbewegte Ruhe des ewigen menschlichen Seins zu suchen. Kein personeller Zug ist mehr sichtbar. Die überpersönliche Bindung ist das Thema, der Mensch unter dem Gesetz. Die besten Kräfte der Zeit suchen dieses Gesetz in der Form. Die jungen Bildhauer kommen nicht mehr von der Malerei her. Rodin liegt fern. Vielleicht noch Maillol, eher das archaische Griechenland und gelegentlich Ägypten sind die großen Vorbilder.“²³¹

Die Suche nach „Formeln“ in der Vergangenheit, die auf Grund ihres gleichbleibenden Wesens „Allgemeinverbindlichkeit besitzen“²³², war, vor allem bei Kaschnitz - mit seinem Aufspüren von Strukturkonstanten - methodische Prämisse der Strukturforschung. Betont wurde auch in der NS-Kunstgeschichtsschreibung mit der Annahme einer - ins staatliche gewendeten - 'übergeordneten Gesetzlichkeit' das Bleibende und das Wesenhafte anstatt des Wandels, gemäß Hitlers Devise:

„Denn die Kunst ist nun mal keine Mode. So wenig wie sich das Wesen und das Blut unseres Volkes ändert, muß auch die Kunst den Charakter des Vergänglichen verlieren (...).“²³³

Alfred Stange äußerte 1939, dass Kunst die „Verkörperung unerschütterlicher Lebensgesetze und Wahrheiten“ und nun wieder eine „Notwendigkeit des ganzen Volkes“ sei. Zugleich beklagte er, dass im kunsthistorischen Schrifttum des 19. Jahrhunderts Stil nicht als „etwas Konstantes, Eingeborenes, sondern stets sich Wandelndes“ bezeichnet worden sei. Dieses Vorgehen bezeichnete er als „modisch“ und stellte die Forderung:

„Wollen wir von Stil sprechen, müssen wir die durch Jahrhunderte, ja seit vorgeschichtlicher Zeit fast unverändert festgehaltene Form, müssen wir die Tatsache der Unveränderbarkeit mit dem Wort Stil bezeichnen.“²³⁴

Damit einhergehend wurde für die Kunstwissenschaft die Forderung der „Erforschung des Rassischen“²³⁵ als einer strukturellen Konstante gestellt. Auch Herbert von Einem war gegen diesen neuen Aspekt in der kunsthistorischen Forschung nicht gefeit und setzte sich mit der Frage nach der

²³¹ Werner, S.28f.

²³² Werner, S.203.

²³³ Rede Adolf Hitlers anlässlich der Eröffnung des „Hauses der deutschen Kunst“ in München. In: Völkischer Beobachter, 19.7.1937. Zit. nach Mosse, G.L.: Der Nationalsozialistische Alltag, Königstein/Ts. 1978, S.40.

²³⁴ Stange, Alfred; Stil, Geschichte und Persönlichkeit, 1939. In: Ders.: Die Bedeutung des Werkstoffes in der deutschen Kunst, Bielefeld/Leipzig 1940, S.75f, hier S.81.

²³⁵ Stange, S.34f. Vg. auch Schultze-Naumburg, Paul: Nordische Schönheit. Ihr Wunschbild im Leben und in der Kunst, Berlin 1937, S.142: So wenig eine Rasse 'neu' ist, so wenig kann ihr künstlerischer Ausdruck als neu an sich gewertet werden.“

Relevanz der 'Kräfte' der 'Rasse', des 'Blutes' und des 'Bodens' als 'formzeugenden' Mächten auseinander:

„Sind sie formzeugend, so müssen sie auch konstant bleiben, oder wo sie aus anderen geschichtlichen Ursachen geschwächt oder gar erloschen waren, wiedergeboren werden können.“²³⁶

Auf denselben methodischen Voraussetzungen basieren die Interpretationen der Werke Brekers in der NS-Kunstpblizistik. Auf Grund der Annahme von „überpersönlichen Kräften“²³⁷, vom unveränderlichen „Gesetz des Lebens“²³⁸, die sich in der Form des Kunstwerks - in der Antike wie in der Gegenwart - symbolhaft manifestierten, wurde es möglich von einem 'Erspüren' des gleichen Wesens, das von den wenigen 'Auserwählten' intuitiv erfasst werde, zu sprechen. Die neue Bildhauerei, allen voran das Werk Brekers, galt als in Form umgesetzte Weltanschauung und konnte auf Grund der Annahme von auch 'rassischen' Strukturkonstanten, die sich über einen langen Zeitraum gleichbleibend erhalten hätten, als „klassisch und zugleich ursprünglich“²³⁹ gekennzeichnet werden, denn, so Werner Rittich:

„Vor der einmaligen Wucht der Gestaltung eines in unserer Zeit lebendigen Fühlens, Sehens, Wollens fallen die Schranken, die die Kunstgeschichte zwischen einzelnen Zeitabschnitten aufgerichtet hat.“²⁴⁰

Brekers Werke wurden zum Symbol für das „Wollen der Zeit“. In ihnen offenbare sich, im Sinne Schweitzers, das „gleichbleibende Wesen des Volkes“ sowie das „Erfühlen der gleichen Substanz“²⁴¹.

Mit der Beschwörung von 'Kräften' sollte auch die Abgrenzung zum Klassizismus, der als bloßes Nachahmen der Formen und nicht als eine echtes Erfühlen der 'klassischen' Substanz begriffen wurde, plausibel gemacht werden.

Die überzeitliche Gesetzmäßigkeit, die „überpersönliche Monumentalität“²⁴² oder auch die „überpersönliche Idee“²⁴³, die man in den Werken Brekers als den Symbolisierungen des Wesens

²³⁶ Einem, Herbert von: Aufgaben der Kunstgeschichte in der Zukunft. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. Hrsg. von Wilhelm Westecker und Ernst Gall, Bd.5, 1936, S.1-6, hier S.5. Von Einem findet zu einem Kompromiss, der zugleich auch ein gewisses Unbehagen an einer Forschung zum Ausdruck bringt, die sich auf die Analyse von irrationalen, formgewordenen Kräften stützt, indem er „das einzelne historische Kunstwerk als das Produkt einer zeitlichen und überzeitlichen Konstellation und die künstlerische Form in ihrem doppelten Gehalt als etwas Geschichtliches und zugleich Übergeschichtliches, als etwas Abhängiges und zugleich Unabhängiges“ versteht.“ S.6. Vgl. auch Ders.: Der Strukturbegriff in der Kunstwissenschaft. In: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Jg. 1973, Nr.2, S.3-6.

²³⁷ Tank, S.38.

²³⁸ Sommer, S.13.

²³⁹ Tank, S.111.

²⁴⁰ Rittich, Werner: Heroische Plastik. In: DKiDR 1937, Fol.8, S.28ff.

und des Kampfes eines ganzen Volkes zu erkennen glaubte, lässt sich aus den gleichzeitigen methodischen Grundannahmen der Strukturforschung und ihrem Intuitionismus ableiten.²⁴⁴

Neben der methodischen Nähe der NS-Kunsttheorie zur archäologischen Strukturforschung wird im folgenden der ideengeschichtliche Gehalt untersucht, um darzulegen, welche inhaltliche Bedeutung dem `Klassischen` zukam und inwieweit die, dem `Klassischen` zugeschriebene Wertungen in ihrer historischen Bedingtheit, für die Genese des Breker´schen `klassischen` Stilideals, für die Rezeption der Werke und die Stellung beziehungsweise Aufgabe des Bildhauers im `Dritten Reich` relevant wurden.

²⁴¹ Rittich, Heroische Plastik, S.28.

²⁴² Scholz, Robert: Vorschau auf Paris. Die Botschaft der deutschen Plastik. zu einer Ausstellung neuer Werke von Arno Breker. In: Völkischer Beobachter, 10.Mai 1942, S.8.

²⁴³ Scholz, Die Sendung der Neuen Deutschen Plastik, S.172.

²⁴⁴ Dies zeigt sich bereits an den Titeln vieler Brekeraufsätze, so z.B. bei Werner Rittich: Symbole großer Zeit. Zum Reliefwerk von Arno Breker (DKiDR 1942, Fol.1, S.4-11) oder auch bei Hans Grothe: Sinnbilder der neuen Staatsmacht. Der große Kräftestrom im Schaffen Arno Brekers (Brüsseler Zeitung 10.2.1942).

2. Der 'klassische' Künstler

Die Grundannahme der Existenz einer höheren gesetz- und formgebenden Ordnung in der archäologischen Strukturforschung und in der NS-Kunstideologie bedingte die Auffassung über Aufgabe und Stellung des Künstlers. Diese stellt sich als eine Auseinandersetzung mit dem als 'subjektivistisch' und willkürlich abgewerteten Geniegedanken des autonom schaffenden Künstlers der Moderne einerseits und mit der Marginalisierung des Künstlers in der zeitgenössischen Strukturforschung auf der anderen Seite dar.

In Kaschnitz' Arbeiten zur Kunst des Altertums spielte der individuelle Künstler, ähnlich wie bei Coellen, auf Grund der Annahme, ein „Weltgeist“ führe dem 'nichtsahnenden' Künstler die Hand, eine nur untergeordnete Rolle. In seinem Geschichtsbild, so Wimmer „erscheinen Mensch und Künstler als der Geschichte passiv unterworfenen 'Opfer' der 'Strukturen' oder des 'Weltgeistes', die letztlich alles determinieren. Kunst und Künstler sind nach der Kulturphilosophie der Zeit Objekte der 'Kultur', nicht deren Subjekte“²⁴⁵. Der Künstler schöpft nicht aus seiner Individualität und Originalität, sodass Kunst nicht als Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers zu werten ist, da dieser, so bei Kaschnitz, an die jeweilige Situation gebunden bleibt. Beim Versuch einer theoretischen Klärung seines Strukturbegriffs äußerte Kaschnitz über die Funktion und Determiniertheit des Künstlers:

„Es sind die Künstler, die gebunden an die schöpferische Situation, in der sie aufwachsen und sich entwickeln, durch diese selbe Entwicklung zugleich auch die Struktur, von der sie ausgehen, verändern und überwinden und so jene Situation vorbereiten, in der die nächste Generation ihrer Schüler eintritt. Aus dieser Bindung an die symbolischen Grundformen seiner Zeit kann sich selbst der größte Genius nicht befreien, sowenig wie er in seinem Werk den einmal festgelegten Konstanten zuwiderhandeln vermag. Seinem historischen Orte gemäß, bleibt daher der archaische Bildhauer ebenso an die tektonische Linie gebunden wie Phidias, Lysipp oder der Schöpfer des pergamenischen Altars.“²⁴⁶

Eine solche Auffassung des, an die schöpferische Situation und die jeweiligen Strukturkonstanten gebundenen, passiven Künstlers findet sich auch bei den Charakterisierungen der Kunstwerke und der Bildhauerpersönlichkeit Brekers. So äußerte beispielsweise Werner Hager über die „klassische

²⁴⁵ Wimmer, S.162.

Erfüllung“ in Brekers Skulptur „Zehnkämpfer“, dass, „eine Gestalt von so völliger Wahrheit und Gegenwärtigkeit wie diese (...) nicht aus dem Wollen des Künstlers entstehen“ konnte, sondern „nur auf einem tragenden Lebensgrunde, der die Werte vorbildet, die hier zusammengefaßt und zu reinen gültigen Formen verdichtet“²⁴⁷ seien. Ähnlich zeigte sich Lothar Tank mit seinen Äußerungen über die Entstehung von ‚echter‘ Kunst der Strukturforschung Kaschnitz ‚scher Richtung verpflichtet:

„Weder Material noch Modell sind entscheidend, und auch der persönliche Form-Einfall ist- selbst bei genialer Prägung - von überpersönlichen Kräften abhängig, dem Wechsel des Lebensgefühls oder Weltbildes.“²⁴⁸

Bruno Werner erkannte 1940 in seiner Untersuchung zur neuen Bildhauerkunst ein „Zurücktreten des seelischen Ausdruckswillens“, so dass kaum noch „Rückschlüsse auf persönliche Empfindungen des Bildhauers“²⁴⁹ gezogen werden könnten. Und Friedrich Tamms definierte das ‚klassisch-monumentale‘ Werk als ‚unpersönlich‘, da es nicht „das Werk des einzelnen“ sei, sondern „Sinnbild einer durch ein gemeinsames Ideal verbundenen Gemeinschaft“²⁵⁰. Der Künstler im ‚Dritten Reich‘ stößt an die Grenzen seiner Willkür. Sein Schaffen aus dem ‚Geist der Zeit‘ heraus wird als ein ‚Nicht-Anders-Können‘ dargestellt. Dass bei der Gestaltung des ‚Übergeordneten‘ in der ‚symbolischen Form‘ des Kunstwerks auch die ‚Intuition‘ des Künstlers einen hohen Stellenwert einnimmt, verweist wiederum auf die Nähe zur zeitgenössischen Strukturforschung:

„Der bildende Künstler unserer Zeit äußert sich intuitiv durch sein Werk. Er grübelt nicht nach über sein Schaffen, er quält sich nicht mit dem Suchen nach gedanklichen Formulierungen dessen, was er aus einem inneren Zwang heraus bildnerisch darstellt.“²⁵¹

Für die Inszenierung des nationalsozialistischen Bildhauers als inspiriertem Medium bot der Film neue Möglichkeiten. In dem Kulturfilm „Arno Breker“²⁵² aus dem Jahr 1944 wurde der Entstehungsprozess von Brekers Relief „Kameradschaft“ aufgezeichnet. Breker erscheint als Schnellbildhauer, der mit ungeheurer Geschwindigkeit ohne Überlegung und ohne Korrekturen vorzunehmen das Werk modelliert. Der Eindruck der Mühelosigkeit²⁵³ und Schnelligkeit der Ausführung von der ‚Idee‘ bis zum vollendeten Werk wird im Film durch Überblendungen und

²⁴⁶ Kaschnitz, Struktur, 1968, S.201f.

²⁴⁷ Hager, S.104.

²⁴⁸ Tank, S.38.

²⁴⁹ Werner, S.177ff.

²⁵⁰ Tamms, Friedrich: Das Grosse in der Baukunst. In: DKiDR, Die Baukunst, Januar 1944, S.47-60, hier S.60.

²⁵¹ Speer, Albert, Geleitwort zu K.L. Tank: Deutsche Plastik unserer Zeit, München 1942.

²⁵² „Arno Breker“, 1944. Regie: Arnold Fanck, Text und Schnitt: Hans Cürlis.

Schnitttechnik erzielt. Dem entstehenden Kunstwerk wird dabei eine Eigendynamik verliehen, die von den gelegentlichen Kommentaren des Sprechers noch unterstützt wird: „Fast unmerklich glätten sich die Tonteile zur Muskulatur und schließen sich zur Haut zusammen“. Die Formveränderung des Werkes wird als quasi organischer Reifeprozess inszeniert, die Gestalten scheinen aus dem Material mit Hilfe der Hände des Künstlers herauszuwachsen. Diese in Szene gesetzte Verselbstständigung des Arbeitsprozesses unterstreicht die Auffassung des nationalsozialistischen Künstlers als inspiriertem, von höherem Gesetz geführten Medium, das aus einem ´inneren Zwange` seine Werke schaffen ´muss`.

Im Widerspruch zu dieser Auffassung steht jedoch der ´Kult` den man im ´Dritten Reich` nicht nur um die Kunstwerke machte, sondern auch um den Bildhauer als Schöpfer des ´neuen`, ´rassischen` Menschen`, wie er auch in solchen Kulturfilmen, die jeweils einen Bildhauer und sein Werk porträtierten, zum Ausdruck kommt.²⁵⁴ Wiederholt wurde insbesondere auf Brekers Einzigartigkeit als „schöpferischer Genius“²⁵⁵ hingewiesen.

Dieser ´Starkult` um den nationalsozialistischen Bildhauer äußert sich etwa in Publikationen, die zum Anlass von Geburtstagen oder Ehrungen der Künstler veröffentlicht wurden und man die Künstler zusammen mit ihrem Werk abbildete (Abb.271).

Die herausragende Stellung, die im ´Dritten Reich` dem Bildhauer mit dem ihm zugesprochenen „schöpferischen Willen“ und seiner „Prophetie“²⁵⁶ zukam, lässt an das Schöpferum in Nietzsches ´Zarathustra` denken, in dem das autonom schaffende Subjekt, in seiner Loslösung von Gott als dem Schöpfer, zum Hervorbringer der neuen Form, zum Schöpfer des ´Übermenschen` wird. Im Sinne Nietzsches äußerte Wilfried Bade:

„Wir bekennen heute wieder, daß es nicht die Aufgabe des Menschen sein kann, sich darin zu bescheiden, Geschöpf zu sein, sondern wir glauben, daß seine vornehmste Möglichkeit die ist selbst Schöpfer zu sein.“²⁵⁷

Im Schöpfermythos um den nationalsozialistischen Bildhauer und im Besonderen um den ´klassischen` Breker kommt eine neue Form des ´Geniekults` zum Ausdruck. Bei diesem handelt es

²⁵³ Vgl. den Kommentar des Sprechers: „Es ist erstaunlich, wie leicht und scheinbar mühelos sich die Einzelformen zum Gesamteindruck abklären.“

²⁵⁴ Neben Breker wurde 1943 noch Josef Thorak in einem Kulturfilm mit dem Titel „Josef Thorak. Werkstatt und Werk“ verewigt. Produktion: Kulturfilm-Institut GmbH, Regie: Hans Cürlis und Arnold Fanck, Kamera: Otto Cürlis.

²⁵⁵ Ausst.-Kat. Potsdam, S.4.

²⁵⁶ Tank, S.109.

²⁵⁷ Bade, S.11.

sich nicht um die Postulierung einer subjektiven Ausdrucksästhetik des individuellen Künstlers. Der herausragende Status des NS-Bildhauers basiert auf besonderen Fähigkeiten des Genies. Dieser besitze, so die Konstrukte, die seherische Gabe, objektive und höhere Gegebenheiten zu erkennen, die handwerklich-künstlerische Gabe, um diesen Form zu verleihen und damit dem Kunstwerk den Anspruch auf Notwendigkeit, Allgemeingültigkeit und Allgemeinverständlichkeit zu garantieren.

War die archäologische Strukturforchung mit ihrer formalistischen Kunstbetrachtung weitgehend ohne den Künstler ausgekommen, so änderte sich dies in den späten dreißiger Jahren in den Arbeiten von Ernst Langlotz und Bernhard Schweitzer, der zur Erklärung der Klassik den Künstler und zwar *den* klassischen Künstler schlechthin, Phidias, benötigte. Die Verwirklichung des 'Klassischen' - gleichbedeutend mit der quasi prophetischen Vorwegnahme und Gestaltung des 'klassisch-rassischen' Menschenbildes - ohne das geniale Künstler- und Führerindividuum war auch in der nationalsozialistischen Kunstideologie undenkbar, sodass Schweitzers Arbeiten durchaus als Reflex und wissenschaftliche Untermauerung des neuen NS-Geniekults lesbar sind. Schweitzer würdigte zwar in seinem 1942 erschienen Aufsatz „Um Pheidias“²⁵⁸ die Klassikforschung der letzten Jahrzehnte, in der die „Meisterpersönlichkeit hinter dem namenlosen Strom der Entwicklung“ zugunsten einer „Aneignung der griechischen Form“²⁵⁹ zurückgetreten sei, hielt es aber für unabdingbar die Frage nach der „einheitlichen, das Ganze tragenden und lenkenden künstlerischen Kraft“²⁶⁰ zu stellen. Dabei ging es nicht nur um die konkrete, historische Künstlerindividualität des Phidias, sondern um die verbindliche, zeitlose 'Idee' des 'klassischen' Künstlers. Mittels der Charakterisierung von dessen Einzigartigkeit und Persönlichkeit gelang es Schweitzer den „historischen und den überzeitlichen Aspekt des Klassischen“²⁶¹ zu verbinden:

„Pheidias war nicht der frühklassische Meister, der sich in der Tradition hält (...). Seine Kunst war der größte Spiegel seines Zeitalters. Sie vereinigte in sich alle Kräfte der Gegenwart und erhob sich hoch über die Zeit und ihre Grenzen. Noch im Alter war er Bahnbrecher: nicht im geläufigen Sinn

²⁵⁸ Schweitzer, Bernhard: Um Pheidias. In: Berve, Helmut (Hg.): Das neue Bild der Antike, Bd.1, Leipzig 1942, S 256-271.

²⁵⁹ Schweitzer, Um Pheidias, S.270f.

²⁶⁰ Schweitzer, Um Pheidias, S.260. Vgl. die Phidiasforschung von Ernst Buschor, dem sich Phidias zum „Verkörperer, Träger, Führer jener Menschheitsgeschichte“ erklärte. Buschor, Ernst: Phidias der Mensch, München 1948, S.5. Ders.: Vom Sinn der griechischen Standbilder, Berlin 1942.

²⁶¹ Borbein, S.234.

Neuerer, sondern einer jenen Einsamen, die von den Zeitgenossen kaum erfaßt werden und weniger die Gegenwart als ferne Zeiten befruchten.“²⁶²

Schweitzer unternahm bei der Definition des klassischen Künstlers eine Gratwanderung indem er zwar den Fiedlerschen Geniegedanken²⁶³ reaktivierte, diesen jedoch mit der Prämisse der Strukturforscher, die im Kunstwerk das sichtbare Sinnbild der höheren Ordnung, in der Form den ‘Spiegel’ des ‘Daseinssinnes’ zu erkennen glaubten, verknüpfte.²⁶⁴ Schweitzer entging auf diese Weise dem Vorwurf, das Kunstwerk habe auf Grund der Individualität des Künstlers keinen Anspruch auf Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit. Hatte Kaschnitz den Ablauf der Kunstentwicklung durch Entelechie erklärt, so wurde bei Schweitzer der klassische Künstler Phidias zum „Instrument des Kunstwollens“²⁶⁵. Dessen herausragende Stellung als Schöpfergenie, die ihn von der Allgemeinheit unterscheidet, verdanke er seinen mit dem Absoluten in Beziehung stehenden seherischen und prophetischen Anlagen. Somit bleibt das Kunstwerk Ausdruck der ‘Daseinssinns’, ohne individualistische Aussage eines im Sinne Fiedlers genial verstandenen Künstlerindividuums zu sein. Kunst entsteht damit auch nicht aus der Anonymität eines ‘Kunstwollens’, sondern entspringt dem schöpferischen Genie:

„Wie kein zweiter Meister der Klassik besitzt er die Kraft der Vergegenwärtigung des ewig Gültigen und der glanzvollen Erhöhung des Gegenwärtigen. In allen Schichten seines Schaffens trägt diese Kraft Form und Gedanke.“²⁶⁶

Auch der von Nietzsche beeinflusste Ernst Langlotz modifizierte die Annahme einer Eigengesetzlichkeit der künstlerischen Entwicklung, die ohne die herausragende Künstlerpersönlichkeit auskommt. Indem er den Begriff des „Kunstwollens“ durch den des

²⁶² Schweitzer, Bernhard: Pheidias und der Parthenonmeister. In: Jahrb. d. Deutsch. Arch. Inst. 55, 1940, S.170-241, hier S.241, zit. nach Schweitzer, Um Pheidias, S.269.

²⁶³ Vgl. auch Schweitzer, Das Problem der Form in der Kunst des Altertums, S.163f.

²⁶⁴ Vgl. hierzu Wimmer, S.63: „Der künstlerische Prozeß wurde von Fiedler in die Persönlichkeit des Kunstschaffenden verlagert. Damit diese Hervorbringungen nun nicht beliebig sind, nicht nur eine irrelevante private Weltsicht des Kunstschaffenden ausdrücken, sondern allgemein lesbar sind, braucht es Vorkehrungen: Entweder wird dem Künstler ein höhere, prophetische Sicht zugestanden, die diese Lesbarkeit garantiert. Kunst als Werk des Genies, das entspricht der Genieästhetik Kants und Schellings. Diesen Weg ging Schweitzer mit seinen Phidias-Arbeiten. Die andere, die ‘Genie’ weder ausschließt noch voraussetzt, ist die Annahme, dass das Kunstwerk Zeichen transportiert, die universell lesbar sind. Diesen Weg ging Kaschnitz: Die Vermittlung der ‘Bedeutung’ des ‘Ausdrucks’ des Kunstwerks läuft über seine ‘symbolischen Grundformen’.“

²⁶⁵ Wimmer, S.206.

²⁶⁶ Schweitzer, Um Pheidias, S.268. Der „Anteil der Persönlichkeit“ (Schweitzer, S.269) des klassischen Künstlers Phidias wurde 1924 ähnlich von Maximilian Ahrem betont: „Phidias faßte die religiösen Gefühle, die das Volk bewegten zusammen und gab ihnen Form und Antlitz in seinen Statuen (...) Über das begrenzt Individuelle geht die Darstellung hinaus zur Umformung allgemeiner Geisteskräfte.“ Ahrem, Maximilian: Das Weib in der antiken Kunst, Jena 1924, S.114.

„unbewußten Ausdruckswillens“²⁶⁷ ersetzte, erfuhr auch der ‚klassische Bildhauer‘ als aktiver Part, im Sinne Schweitzers eine neue Wertung als ‚Medium‘ des Absoluten:

„Neue Kräfte werden sichtbar, sie bedrängen den Bildner, werden verarbeitet und der Plastik einverleibt.“²⁶⁸

Die Konstruktion eines Schöpfermythos, der die zentrale Rolle des Bildhauers als Seher und Prophet²⁶⁹ des ‚Allgemeingültigen‘ berücksichtigte, beinhaltete auch die Annahme einer Mittler- und Führungsrolle von Kunst und Künstler.

Die angeführten Autoren knüpften mit ihrer Auffassung des ‚klassischen‘ Künstlers an einen Geniegedanken an, der bereits von dem ‚Rembrandtdeutschen‘ Julius Langbehn und seinen Anhängern vertreten worden war.²⁷⁰ Langbehn, der sich in seinem äußerst einflussreichen, kulturkritischen Buch „Rembrandt als Erzieher“, mit dem empfundenen ‚Verfall‘ deutscher Kunst und Kultur der Gründerzeit auseinandergesetzt hatte, hatte ein ‚Zeitalter der Kunst‘²⁷¹ prophezeit, in dem die künstlerische und gesellschaftliche Erneuerung, die „geistige Wiedergeburt“²⁷² Deutschlands, durch künstlerische Genies, sogenannte ‚Geistes- oder Kunstpolitiker‘ erfolgen werde:

„Der Kunstpolitiker hat für die geistige, wie der Physiker für die materielle Welt die beherrschenden Formeln anzugeben. Er hat die inneren Bedürfnisse seines Volkes zu fixieren; er soll dessen Mundstück in Bildungsfragen sein, Ja, er soll in gewissem Sinne Prophet sein.“²⁷³

Der Anhänger und Nachlassverwalter Langbehns, Benedikt Momme Nissen, bezeichnete Langbehn in seinem Vorwort zur Auflage aus dem Jahr 1922 selbst als einen dem „Gesinnungsadel“

²⁶⁷ Langlotz, Über das Interpretieren griechischer Plastik, S.8. Vgl. auch die Verwendung des Begriffs bei Werner, Deutsche Plastik der Gegenwart, S.53 u. S.128. Der Begriff des Kunstwillens wurde hier durch den des „Stilwillens“ ersetzt. Werner spricht auch vom „bewußten Stilwillen“ beziehungsweise von einem „Kunstwillen“.

²⁶⁸ Langlotz, Ernst: Die Darstellung des Menschen in der griechischen Kunst, Bonn 1941, S.13. Langlotz spricht von der „Fähigkeit, die es dem seltenen Menschen vergönnt, schöpferisch am Kosmos des Lebens mitzuwirken“. Langlotz, Die Darstellung, S.9.

²⁶⁹ Vgl. hierzu auch die ähnlich zentrale Rolle des Künstlers bei Stefan George in seiner Funktion als Seher, Prophet und Gesetzgeber innerhalb eines elitär-aristokratischen Gefolgschaftskreises auserwählter Jünger.

²⁷⁰ Langbehn, Julius: Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen (1890), 50.-55.Aufl., Vorwort von Benedikt Momme Nissen, Leipzig 1922.

²⁷¹ Vgl. Langbehn, S.181: „Das perikleische Zeitalter beginnt erst 50 Jahre nach der Schlacht bei Marathon; und so wird auch Deutschland wohl die ihm von Moltke prophezeiten 50 Jahre Waffenbereitschaft abwarten müssen, ehe es zu einer neuen Hochblüte seines Geisteslebens entgegengehen kann.“

²⁷² Langbehn, S.226.

²⁷³ Langbehn, S.234. Über die Aufgaben des Kunstpolitikers vgl. auch S.233f: „Seine Tätigkeit muß eine umfassende und ganz besonders eine zusammenfassende sein; er muß sich zurückhalten von den falsch Gebildeten und muß sich halten an das Volk; und das Volk muß zu ihm halten. Die im Volk vorhandenen künstlerischen Kräfte zu nutzen, unbekanntes ans Licht zu ziehen, neue Kräfte zu wecken und vor allem in einer der mehreren Künste selbst schöpferisch zu sein, ist die Aufgabe des Kunstpolitikers.“

angehörigen deutschen „Geistespolitiker“²⁷⁴ und als „Idealpolitiker“²⁷⁵. Die der Kunst und dem Künstler zugesprochene Führungsrolle gründete wie bei Schweitzer und Langlotz nicht auf einem rein individualistischen Kunstschaffen. Der Individualismus, so Momme Nissen, sei gebunden an „Tradition und Erbtugend“ und daher von einem Pseudo-Individualismus zu unterscheiden, „der auf Loslösung von nationaler, geschichtlicher, religiöser Lebensgemeinschaft oder gar auf eine(r) jeder gesellschaftlichen Ordnung feindliche(n) Selbstherrlichkeit“²⁷⁶ gründe.

Die Rolle des schöpferischen Genius als Führer fand bei Schweitzer im zeitlosen ‚klassischen‘ Künstler ihre Erfüllung. In seine Arbeiten, ebenso wie in Untersuchungen zur griechischen Plastik bei Langlotz, schimmert nicht nur, wie Wimmer anmerkt, „der Einfluß der Menschenbilddiskussion durch“, wonach der „(geniale Über-) Mensch (...) an Freiheit gegenüber dem kulturellen Schicksal“²⁷⁷ gewinne, sondern auch das Führerprinzip auf dem der nationalsozialistische Staat basierte.

Die von Langbehn prophezeite Führungsrolle des Künstlers wurde bei Schweitzer konkreter. Schweitzer beschrieb die hierarchisch gegliederte Arbeitsorganisation zur Zeit des Phidias in den Worten einer militärischen Rangfolge als eine „mehrfach gestufte“, „die sich über einer zahlenmäßig breiten Grundlage von Hilfskräften erhob und an den Kommandostellen auf eine geringere Zahl hervorragender Bildhauer“, den „Werkführern“, verengte. An der Spitze, so Schweitzer unter Berufung auf Plutarch, stände der „Strategos“ als Führer einer „Heeresabteilung“²⁷⁸:

„Das Vorhandensein eines engeren Stabes von Werkführern deutet im Sinne der Stufenfolge (...) auf eine monarchische Spitze der Organisation hin. Die künstlerische Gleichgerichtetheit dieses Führerstabes und die Geschlossenheit der Fries und Giebel übergreifenden Stilentwicklung lassen nach einer einheitlichen, das Ganze tragenden und lenkenden künstlerischen Kraft fragen. Sie ist allenthalben zu spüren.“²⁷⁹

Phidias avancierte bei Schweitzer zum ‚Führer der Werkscharen‘²⁸⁰, an dessen Seite und in Freundschaft verbunden der andere, politische „Schöpfer der Kunstblüte Athens“²⁸¹, Perikles, stehe.

²⁷⁴ Langbehn, Rembrandt als Erzieher. Vorwort Benedikt Momme Nissen, S.5.

²⁷⁵ Momme Nissen, S.25.

²⁷⁶ Momme Nissen, S.43f.

²⁷⁷ Wimmer, S.224.

²⁷⁸ Schweitzer, Um Pheidias, S.259ff.

²⁷⁹ Schweitzer, Um Pheidias, S.261.

²⁸⁰ Der Gedanke der „klassischen Werkgemeinschaft“ war 1937 auch von Hans Rose, der allerdings die Frage nach den griechischen Künstlerindividualitäten und dem Begriff des Genialen als für die griechische Klassik irrelevant ablehnte, als Voraussetzung für die Objektivität und Notwendigkeit des klassischen Kunstwerks genannt worden. Rose, S.127-133. Vgl. auch S.44: „Klassische Werke können geistvoll sein, aber nicht genial,

Die Zusammenarbeit von staatlichem und künstlerischem Führer sowie die Parallelisierung beider Aufgaben in der Kunstmetapher des ‚Bildhauers‘ als eines Körper- und Staatenbildners wurde zu einer wesentlichen Voraussetzung der Verwirklichung des ‚Klassischen‘. Die Langbehn´sche Vorstellung des Künstlers als Führer oder des Führers als Künstler²⁸² - beiden gemeinsam ist die Schöpfung eines neuen Menschengeschlechts in ihrer Tätigkeit der positiven und negativen Auslese, der Selektion und Election - wirkte auch bei Hans Rose nach, der sowohl im „Führergedanken“ als auch im „Rassegedanke“ eine „Wendung“²⁸³ hin zum Klassischen zu erkennen glaubte. Über die gleichgeartete Tätigkeit von Führer und Bildhauer wurde 1934 in einem Aufsatz mit dem Titel „Kunst und Rasse“ geäußert:

„Der Nationalsozialismus begnügt sich nicht damit, Macht auszuüben, er greift gestaltend am Volkskörper selbst zu, bekennt sich zu den ewigen Gesetzen der Auslese (...). Die Aufartung des Volkes und die Möglichkeiten eines neuen rassistisch bedingten, künstlerischen Gestaltens gehören untrennbar zusammen.“²⁸⁴

Das Ideal des Kunstpolitikers und Künstlerführers war im ‚Dritten Reich‘, wie schon bei Langbehn ein elitäres, aristokratisches. In Paul Schultze-Naumburgs Buch über die „nordische Schönheit“ wurde dieser elitäre Geniebegriff ins ‚Rassische‘ gewendet. Phidias habe dem Adel angehört, also jenen die „das Schönheitsinbild des edelsten nordischen Menschen im Blute tragen“, weshalb seine Werke „artgemäß“²⁸⁵ seien. Dass von solchen ‚Führerqualitäten‘ immer nur wenige begünstigt waren, machte Lothar Tank in seinem Kapitel zu Arno Breker deutlich:

„So gewaltige, aus der Vision in die Wirklichkeit ragende und sie umformende Seelenspannungen werden selbst in starken Zeiten immer nur in *einem* Menschen zu finden sein, dies macht seine Größe, seine Einsamkeit, seinen Mythos. Die Völker fühlen nur dumpf, daß Veränderungen ungeahnter Art mit ihnen geschehen. (...) Der Künstler aber fühlt, ähnlich und doch ganz anders wie der politische Führer eine starke Seelenspannung in sich. Er fühlt die Verpflichtung, diese Spannung

weil das Geniale eine subjektivistische Geisteshaltung voraussetzt, die der Klassik unbekannt war. Ebenso ist das Wort „Künstler“ in klassischen Zusammenhängen nur bedingt verwendbar.“

²⁸¹ Schweitzer, Um Pheidias, S.263.

²⁸² Über der gleichgearteten Aufgaben des Künstlers und des politischen Führers als Bildner und Erzieher des Volkes vgl. auch Momme Nissen, S.39: „Männer müssen die Masse führen. In fester Ordnung soll sich der Volkskörper aufbauen bis zu seinem Haupte hin.(...) Um die Fäulnis auszurotten, um den Pöbelgeist auf allen Gebieten zu wehren, gilt es zu kämpfen: das Edle muß sich vom Unedlen scheiden.“

²⁸³ Rose, S. 11 und 13.

²⁸⁴ Schulz, Wolfgang.: Kunst und Rasse. In: Volk und Rasse, 9.Jg. 1934, H.9, S.271-274, hier S.274.

²⁸⁵ Schultze-Naumburg, Nordische Schönheit, S.129.

in seinem Werke vergeistigt, entmaterialisiert, aufzunehmen und - soweit seine Kraft reicht - zu lösen.“²⁸⁶

Bei Breker als dem „bedeutendsten deutschen Bildhauer der Gegenwart“²⁸⁷ wurde wie bei keinem anderen Bildhauer im ‚Dritten Reich‘ das Image des ‚klassischen‘ Bildhauers kultiviert und medial in Szene gesetzt - wie sich umgekehrt Hitler als Künstler, Schöpfer des ‚neuen Menschen‘ und als Kunstsachverständiger profilierte. Seit 1941 arbeitete Breker als ‚Führer‘ einer Werkstatt in Wriezen - der „Steinbildhauerwerkstätten Arno Breker GmbH“ - die eher einem industriellen Großunternehmen als einem Künstleratelier glich. Im Jahr 1943 waren dort 46 Personen, darunter zwölf Bildhauer sowie französische Kriegsgefangene beschäftigt.²⁸⁸ Von der Größe des Unternehmens gewinnt man in dem Kulturfilm „Arno Breker“ (1944), der als „Persönlichkeitsaufnahme“ charakterisiert wurde, einen Eindruck. Eine Filmszene zeigt, wie der ‚Bildhauerführer‘ Breker die Werkstatt ‚durchschreitet‘, während er die Arbeit seiner namen- und gesichtslosen „Gehilfen“ „überprüft“²⁸⁹. Eigens betont wurde, dass es sich bei Brekers Werken nicht um individuelle künstlerische Äußerungen handle, sondern diese aus dem Geist der Zeit entstanden seien. Dass es sich dabei um eine enge Zusammenarbeit mit den politischen Führern handelte, wurde besonders hervorgehoben. In der Inhaltsangabe zum Brekerfilm wurde betont, dass der Film die „Wandlung von reiner künstlerischer Aussage zu einer politischen Aussage“²⁹⁰ verzeichne. Das Einvernehmen zwischen Hitler und Breker beziehungsweise dem Architekten Speer und Breker, nicht nur auf künstlerischer Ebene, wurde in den Medien ausdrücklich erwähnt. So beispielsweise in dem Wochenschaubericht über die gemeinsame Besichtigung und künstlerische Bestandsaufnahme des besetzten Paris durch Hitler, Speer, Breker und den Architekten Hermann Giessler.

Die Betonung des ‚Kämpferischen‘ und des ‚schöpferischen Willens‘ in den Besprechungen zu Brekers ‚Genius‘ weist diesem auch einen aktiven, bewussten Part bei der Gestaltung der Kunstwerke zu. Er ist nicht nur passiv Gelenkter, nicht nur von ‚Kräften‘ bedrängtes ‚Medium‘,

²⁸⁶ Tank, S.108f.

²⁸⁷ Rittich, Arno Breker. Ausst.-Kat. Köln, S.34.

²⁸⁸ Zu Brekers Werkstattbetrieb vgl. Magdalena Bushart: Arno Breker (geb. 1900) – Kunstproduzent im Dienst der Macht. In: Skulptur und Macht, S.155-158. Vgl. auch den Artikel von A. Büsche: Landschaft und Werk. Sommerlicher Besuch bei Arno Breker in Wriezen an der Oder. In: Pariser Zeitung v. 23.8.1942, S.23. Über die Breker´sche Bildhauerfabrik wurde auch in Frankreich berichtet. Dass Breker französische Kriegsgefangene beschäftigte, wurde in der französischen Presse überaus positiv aufgenommen. Vgl. den Artikel „Des prisonniers français au service de l’art. In: L’Illustration, 11, Dez. 1943, S.364.

²⁸⁹ Synchronisationstext zum Film ‚Arno Breker‘, BA Koblenz.

²⁹⁰ Der Kommentar im Film lautet: „Diesem leidenschaftlichen Drang zur Verkörperung des Subjektiven konnte nur ein Wandel im Weltanschaulichen zu *der* Form klären, die über dem Einzelnen wieder das Allgemeine sieht. Das

sondern hat durch seinen besonderen Status eine ihm auferlegte kämpferische Aufgabe zu erfüllen. Sein kämpferisches ‚Führertum‘ als Bildhauer rückt ihn in die Nähe des Geniegedankens, wie er 1937 von Hans Rose formuliert wurde. Zwar sei, so Rose, das ‚Wesen des Genius‘ Ausdruck und Folgeerscheinung der ‚subjektivistischen Denkrichtung‘, in der es nur Auffassungen, ‚unzählige subjektivistische Spiegelungen‘²⁹¹ und folglich keine objektive, klassische Norm mehr gäbe. Er machte jedoch in seiner Abwertung des Genies eine Einschränkung. Das Genie kommt bei Rose erst dann zum Einsatz, wenn in Zeiten des ‚Verfalls‘ - d.h. für Rose in der nachklassischen Zeit sowie in der eigenen jüngsten Vergangenheit vor der ‚Machtergreifung‘ - die ‚subjektivistische Auflösung‘ bereits vollzogen sei und das Genie, auf Grund seiner besonderen Anlage, in seiner einheitsstiftenden Funktion die ‚Kräfte‘²⁹² wiedervereinige und so in den Stand eines werteschaaffenden Subjekts, eines Retters erhoben würde:

„Andererseits gehört es aber zu den Geheimnissen des Genies, daß es nicht subjektive Launen erzeugt, sondern daß es zum Exponenten derjenigen Gefühle wird, die die Allgemeinheit bewegen. Insofern ist der geniale Einzelne schließlich doch Sprecher für das Ganze. (...) Es ist daher die Aufgabe des Genies, ständig die Kluft zwischen gegensätzlichen Auffassungen zu überbrücken.“²⁹³

Dass derlei Konstruktionen des kämpferischen Künstlergenies als ‚Führer‘ und ‚Mittler‘ zu allgemeingültigen, höheren Wahrheiten auch das Selbstverständnis Brekers bestimmten, zeigt sich in seinem ausgeprägten Sendungsbewusstsein als Künstler und in seiner Hoffnung auf öffentliche Aufträge, die ihm die Verbindung zwischen Kunst und Volk zu gewährleisten schienen. In seinem Unverständnis gegenüber der ungegenständlichen Kunst der Nachkriegszeit sowie der Moderne äußert sich das Unbehagen an einer Kunst und Kultur, die keine allgemeinverbindlichen gesellschaftlichen Ideale, keine sinnbildlichen Ordnungen für die Gesellschaft bereitstellen. Seine Kritik galt damit auch dem Künstlerindividuum, dessen Kunst und Formensprache die Allgemeinverständlichkeit einbüße.²⁹⁴ Dass er sich mit seinen Aussagen auf dem Boden der nationalsozialistischen Kunstideologie mitsamt ihrer Diffamierung des ‚subjektivistisch‘ arbeitenden Künstlers befand, war von Breker nicht reflektiert worden. Trotz seinem Bemühen um eine öffentliche Kunst und seinen zahlreichen Staatsaufträgen in der Zeit des deutschen Faschismus

Empfindliche ist abgelöst durch Kraft (...). Aus dem Gesicht des Augenblicks erwuchs das Monument (...). Das Werk des Künstlers wird zum politischen Bekenntnis.“ An dieser Stelle ist eine Büste Hitlers eingeblendet.

²⁹¹ Rose, S.131f.

²⁹² Rose, S.128.

²⁹³ Rose, S.132.

²⁹⁴ Vgl. Breker, Schriften, S.171.

verstand sich Breker bis zu seinem Tod als völlig unpolitischer Mensch. Ausgerechnet Robert Scholz, der Hauptschriftleiter der offiziellen Kunstzeitschrift im Nationalsozialismus „Die Kunst im Deutschen Reich“ äußerte sich in seiner Besprechung der Memoiren Brekers über einen „Umstand“, der die politischen Kritiker Brekers verblüffe, dass dieser nämlich kein „homo politicus“ gewesen sei und seine „Aufgabe als eine rein künstlerische“²⁹⁵ verstanden habe. Zog sich Breker auch nach dem Dritten Reich` auf sein vermeintlich unpolitisches Bildhauerdasein zurück, so wird in seinen Äußerungen sowie in der apologetischen Nachkriegsrezeption Breker´scher Kunst doch deutlich, dass er mit seinem gestalterischen Ideal des intakten ´schönen Menschen` nicht nur ästhetische Anschauungen vertrat, sondern - wie seine abwertenden Äußerungen zur Kunst der Moderne belegen - die Verantwortung spürte, einem breiten Publikum auch ethische Grundanschauungen durch sein Werk zu vermitteln trachtete. Breker, der sich in aufwendig gestalteten Publikationen gern als „Prophet des Schönen“ feiern ließ, steht damit in der Tradition des Langbehnschen ´Geistesaristokraten` und ´Idealpolitikers`²⁹⁶, der im Bewusstsein einer „umfassenden Kulturkrise“²⁹⁷ mit künstlerischen und erzieherischen Mitteln zur Reform beziehungsweise ´Rettung` der eigenen Gegenwart beizutragen hoffte.²⁹⁸ In einem Zirkelschluss wollte Breker den Faschismusvorwurf auf die Künstler der Moderne abwälzen, denen er auf Grund der von Brekers empfundenen Unverständlichkeit ihrer Kunst undemokratisches Verhalten unterstellte²⁹⁹. Seine eigene Person stellte er in das Licht des hehren, ´klassischen` Idealen - in der Nachkriegszeit wieder gleichbedeutend mit humanistischen Idealen - verpflichteten Künstlers, der lediglich seine Pflicht gegenüber dem ´Volk` erfülle.³⁰⁰

²⁹⁵ Scholz, Arno Brekers Erinnerungen, S.13.

²⁹⁶ Frappierend in diesem Zusammenhang ist auch Brekers Charakterisierung des ´Führers`, dessen ´Bescheidenheit` und künstlerische Begabung Breker betonte. Lienen, Breker Arno: „Es gibt keine volksnahe Kulturpolitik mehr“, S.25. Dies erinnert an die Eigenschaften, die Julius Langbehn und Momme Nissen von dem zukünftigen Führergenie erwarteten: „An die Spitze aber gehört - der Bescheidenste.“ Momme Nissen, S.39.

²⁹⁷ Lienen, Arno Breker: „Es gibt keine volksnahe Kulturpolitik mehr“, S.24.

²⁹⁸ Vgl. Anne Domm-Maurer: Der ´klassische` Hans von Marées und die Existenzmalerei Anfang des 20. Jahrhunderts, Diss., Frankfurt a.M. 1989, S.143: „Das ´Apolitische` als vermeintlich ´deutscher Wesenszug` kennzeichnet das Selbstverständnis von Intellektuellen und Künstlern bis in die 40er Jahre.“

²⁹⁹ Vgl. auch Breker, Schriften, S.98: „Niemand, der meiner künstlerische Arbeit betrachtet, objektiv beurteilt, kann guten Gewissens argwöhnen, sie diene faschistischem Gedankengut. Die Darstellung des Menschenbildes nach meiner Vorstellung ist eine klare Absage an alles Inhumane.“

³⁰⁰ In einem Artikel in „Nation Europa“ wird das Kunststück fertiggebracht Brekers Schaffen für das ´Dritte Reich` zu unterschlagen. Über sein „klassische Periode von 1930-1945“ wird lediglich geäußert: „Breker widmete sich in erster Linie dem menschlichen Körper in seiner vollen Nacktheit und Schönheit. Der Staat als Mäzen machte es möglich, Skulpturen in Überlebensgröße zu schaffen.“ In: Nation Europa, Juli 1973, S.22.

3. Zur historischen Bedeutung des 'Klassischen':

Deutsch-Griechische Verwandtschaft: 'Deutsches Wesen' und 'Deutscher Stil'

„Das Wort 'klassisch' hat für uns etwas Erkältendes. Man fühlt sich von der lebendigen bunten Welt hinweggehoben in luftleere Räume, wo nur Schemen wohnen, nicht Menschen aus rotem, warmen Blut. 'Klassische Kunst' scheint das Ewig-Tote zu sein, das Ewig-Alte, die Frucht der Akademien; ein Erzeugnis der Lehre und nicht des Lebens“³⁰¹

„Die Macht des Klassischen beruht auf dem Eindruck der Fülle, die durch das Maß beschränkt ist, und die Kraft, die durch den Willen beherrscht wird. Durch die abgeklärte Form müssen die Urgewalt und die Leidenschaft, die jede große Kunst erfüllen, hindurchleuchten.“³⁰²

Der Vergleich zwischen Heinrich Wölfflins Empfinden der Ausstrahlung antiker Skulpturen auf einen Betrachter und Rodenwaldts 'Erlebnis' des Klassischen zeigt, dass sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts die Rezeption gegenüber griechischer Kunst entscheidend gewandelt hatte. Betonte Wölfflin die 'Fremdheit', das 'Tote' und den 'Formalismus' griechischer Kunst, so trat bei Rodenwaldt die Unmittelbarkeit des Erlebens und die 'Wirkungsmacht', wie sie auch Brekers 'klassischen' NS-Werken zugeschrieben wurde, in den Vordergrund. Der Wandel der Beziehung zu griechisch-klassischer Kunst steht im Zusammenhang mit vor der Jahrhundertwende einsetzenden Bestrebungen in Deutschland - auch als Reaktion auf die beginnende Moderne - einen spezifisch deutschen Stil zu begründen beziehungsweise in der kunstgeschichtlichen Forschung nach den Sonderleistungen der deutschen Kunst zu fragen.³⁰³ Die Rezeption des 'Klassischen' im 'Dritten Reich' und die hieraus resultierende Forderung an die deutschen Künstler, sich an den Werken der griechischen Antike zu orientieren, ließ sich nicht ohne Widerstände, die vor allem aus den Reihen völkisch-nationaler und auch feministisch-rassistischer Kreise kamen, durchsetzen. Die Kontroverse um klassisch-deutsche beziehungsweise germanisch-völkische Kunst wurde in den Zwanziger Jahren intensiv geführt und setzte sich bis in die Vierziger Jahre fort.

³⁰¹ Wölfflin, Heinrich: Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, München 1899, S.1.

³⁰² Hege, Walter/Rodenwaldt, Gerhard: Die Akropolis, Berlin 1930, S.3.

³⁰³ Vgl. hierzu Mommsen, W.G.: Die Herausforderung der bürgerlichen Kultur durch die künstlerische Avantgarde. Zum Verhältnis von Kultur und Politik im Wilhelminischen Deutschland. In: Geschichte und Gesellschaft. 20.Jg., H.3, Juli-September 1994, S.424-444.

Die Kontroverse³⁰⁴ um die Geltung der Antike oder der 'Alternative' einer 'nordisch-germanischen' Kunst als Stilideal war in Deutschland zunächst weniger mit stilistisch-formalen Fragestellungen verbunden gewesen, als vielmehr mit der Frage nach dem 'Wesen' der Deutschen und ihrer Kunst, es wurde zu einem „Problem des Lebensgefühls“³⁰⁵. Die Diskussion, eingeleitet durch die Problematisierung der Dualität des deutschen Geistes in Wilhelm Worringers Habilitationsschrift „Formprobleme der Gotik“³⁰⁶, wurde über den Konflikt der Gegensatzpaare 'klassisch/gotisch' sowie 'faustisches Wesen der deutschen Seele' gegenüber 'griechischer Wesensart' ausgetragen.³⁰⁷ Die vermeintliche „Doppelnatur“³⁰⁸ der Deutschen wurde von völkisch-germanischer Seite mit der Betonung der Eigenständigkeit deutscher Kunst gegenüber fremden Einflüssen nicht anerkannt, sodass man beispielsweise auch die Renaissance als Überfremdung germanischer Kunst und des nordischen Wesens empfand:

„Der deutsche Geist kennt keine Anleihe! Da die Kunstschöpfung eine Tat der völkischen Seele ist, so ist klar, daß unsere gotischen und früheren Künstlervorfahren nichts anderes sind als Geister von unserem Geist und Blut von unserem Blut.“³⁰⁹

Die Kampagne gegen die antike Kunsttradition wurde von Gruppierungen wie der 'Deutschen Kunstgesellschaft' und dem 'Deutschen Frauenkampfbund' betrieben, die bereits in den Zwanziger Jahren ebenso gegen die künstlerische Moderne polemisiert hatten.³¹⁰ So beklagte die dem völkisch-nationalistischen Spektrum angehörende Schriftleiterin der 'Deutschen Kunstkorrespondenz', Bettina

³⁰⁴ Ausführlich behandelt bei Wolbert, Klaus: Die Nackten und die Toten des „Dritten Reiches“. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus, Gießen 1982, S.91-111.

³⁰⁵ Weitmann, Die Problematik des Klassischen, S.158.

³⁰⁶ Worringer, Wilhelm: Formprobleme der Gotik, München 1911, bes. S.77f.: „Die Gotik war ihrem innersten Wesen nach irrationell, überrational, transzendental gewesen: jetzt tritt die verinnerlichte Rationalität klassischer Harmonie und klassischer Gesetzmäßigkeit als verführerisches Ideal an den zum Individuum gewordenen Menschen heran, jetzt hofft er, der die Kraft nicht mehr hat zum idealen Überschwang transzendentalen Wollens, in jener hohen idealen ratio, durch jene ihm so ferne und unerreichbare klassische Harmonie von sich selbst loszukommen, sich von seiner inneren Misere zu erlösen.“

³⁰⁷ Ein Verfechter des deutsch-faustischen Wesens, das im strikten Gegensatz zum griechischen Wesen - ablesbar an Skulpturen von Phidias und Polyklet - stehe, war Spengler. Vgl. Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes - Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte (1919), München 1936, S.322ff.

³⁰⁸ Vgl. Albert Dresdner: Die Erlebniswelt des Altertums und des Gymnasiums. In: Neues Leben im altsprachlichen Unterricht, Berlin 1918, S.3-54, hier S.3: „Das historische Schicksal der deutschen Bildung ist ihre Doppelnatur. Sie hat eine rein germanische Quelle in jedem Geiste, den wir kurz den gotischen nennen, und hat sich doch wiederum tief mit dem antiken Geist durchsetzt. Sie strebt mit jenem ewig Irrationalen, Unbegrenzten, Subjektiven, Mystischen; sie sucht mit diesem das Rationale, Begrenzte, die objektive Form und durchsichtige Klarheit. Sie kann jenes Element nicht preisgeben, ohne ihre Urnatur, dieses nicht, ohne ihre Geschichte zu leugnen.“ Zit. nach Domm-Maurer, S.173.

³⁰⁹ Steppes, Edmund: Völkische Kunst. In: Völkischer Beobachter 188, 14.9.1932. Zit. nach Wolbert, S.94.

³¹⁰ Zu völkischen Kulturbestrebungen vgl. Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Hamburg 1963, S.7-34.

Feistel-Rohmeder³¹¹ 1930, dass an der Berliner Universität Vorlesungen über griechische und römische Kunst abgehalten würden, aber „über deutsche Kunst“ suche man vergebens nach einer Veranstaltung³¹², denn, so dieselbe Autorin 1931:

„Wir sind heute sehr empfindlich geworden gegenüber allem Fernhergebrachten, und sei es selbst die hellenistische Schönheit.“³¹³

Aber schon 1933 war Feistel-Rohmeder unter Anpassungsdruck geraten. Sie entschied sich bei der Kontroverse zwischen Vertretern der „gotischen Linie“ und denen des „mittelländischen Stiles“, die durch die Pläne Troosts für das ‚Haus der deutschen Kunst‘ in München entbrannt war, für die Rechtfertigung des „Mittelländischen“:

„Ich bin mir bewußt, daß man meine Stellungnahme vielerorts für einen Abfall von der Lehre des unbedingten Germanentums erklären wird (...). Und da sei denn (...) darauf hingewiesen, daß gerade heute die Herrlichkeit der einstigen Mittelmeerkunst als die höchste Blüte einer *nordischen* Kultur, einer von nordischem Herrenvolk auf einer andersrassigen Unterschicht erzeugten Bildung angesehen wird.“³¹⁴

Aber viele KunsttheoretikerInnen wehrten sich gegen die Ansicht, dass die nordischen Menschen sich die Kulturen von Griechen und Römern angeeignet hätten³¹⁵, und beharrten weiterhin auf der Eigenständigkeit der germanisch-deutschen Kunst. Als Vorbilder einer wahrhaft deutschen Kunst galten auf der Seite der ‚germanischen‘ Vertreter Werke aus der Zeit vor Beginn der Renaissance. Die am häufigsten genannten Prototypen nordisch-germanischer Kunst waren die Skulpturen von Naumburg und der Bamberger Reiter.³¹⁶ Mit der Hervorkehrung der ‚nordischen‘ Wesensart wurden auch stilistisch-formale Kriterien benannt. So äußerte Mela Escherich über das ‚nordische Formgefühl‘, Worringers ‚Formprobleme der Gotik‘ zitierend:

³¹¹ Feistel-Rohmeder gehörte 1920 zu den GründerInnen der „Deutschen Kunstgesellschaft“. Über ihr „Wirken“ berichtet F. Roh: Entartete Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962, S.79-81, in dem Kapitel „Die große Schimpferin“.

³¹² Feistel-Rohmeder, Bettina: Deutsche Kunstkorrespondenz, Fol. 40/41, Gilbhard/Nebelung 1930. Zit. nach: Dies.: Im Terror des Kunstbolschewismus - Urkundensammlung des deutschen Kunstberichts aus den Jahren 1927-33, Karlsruhe 1938, S.109.

³¹³ Feistel-Rohmeder, in: Deutsche Kunstkorrespondenz, Fol. 49, Heuert 1931. Zit. nach: Dies.: Im Terror des Kunstbolschewismus, S.143.

³¹⁴ Feistel-Rohmeder. In: Deutscher Kunstbericht, Fol. 74, Ernting 1933. Zit. nach: Dies.: Im Terror des Kunstbolschewismus, S.199f.

³¹⁵ Vgl. George L. Mosse: Ein Volk, ein Reich, ein Führer. Die völkischen Ursprünge des Nationalsozialismus, Königstein/Ts. 1979, S.78ff.

³¹⁶ Auch Wilhelm Pinder, in seinem Bestreben die Sonderleistungen deutscher Kunst zu benennen, stellte die mittelalterliche Kunst der Deutschen als das Nordische gegen den Schematismus der Kunst der Antike. In: Ders.: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zur Renaissance, Berlin 1914. Zu Pinders

„Das Germanische kennzeichnet sich durch den ornamentalen Charakter, der von den frühesten Anfängen zur Gotik treibt. Es ist der Kult von *Linie und Bewegung*, in beständigem Kampf begriffen und darin zunehmend erstarkend, *wider* Form und Ruhe, der Antike Wesen. (...) Und die Bewegung siegt. Nie wird die klassische Ruhe voll erreicht. Sie ist das Idol, nicht das Ideal der nordischen Kunst (...), aber nicht Art von ihrer Art.“³¹⁷

Die ‚Wesenhaftigkeit‘ des deutschen beziehungsweise griechischen Menschen und formal-stilistische Fragen wurden analog gebraucht. Antike und Griechentum wurden auf das in der Skulptur dargestellte Menschenbild verkürzt. Kritisierte man die griechischen Skulpturen in ihrer normativen, formalen Gesetzmäßigkeit, ihrer Harmonie und Ruhe als ‚undeutsch‘ und ‚wesensfremd‘, so sah man darin zugleich „jene Prinzipien in der Kunst weitertransportiert, die man auch in der europäischen Gesellschaftsentwicklung als ‚verderblich‘ ausgemacht hatte: den Humanismus, die Demokratie, den Universalismus, den Intellekt“.³¹⁸ Dem ‚Allgemeingültigen‘ des Menschenbildes setzte man als deutsch-germanische Wesensart das Individuelle, Willenhafte, Ewig-Strebende, die Innerlichkeit entgegen:

„Schönheit der deutschen Kunst ist innerlich ringende Sehnsucht, nicht äußerlich maßvolle Vollendung, und ihre Form umschließt den Gehalt oft zackig und kantig, oft schmerzhaft undurchsichtig und unharmonisch im klassischen Sinne.“³¹⁹

Auch als sich die Orientierung an der Kunst der Antike im ‚Dritten Reich‘ bereits abzuzeichnen begann und man die Theorie blutmäßiger ‚Rassenverwandtschaft‘ von Griechen und Germanen verbreitete, wurde die Diskussion um das deutsche Stilideal fortgesetzt.³²⁰ Besondere Probleme bereitete den Kritikern das humanistische, friedfertige Menschenbild, das sie in der klassischen Skulptur verwirklicht zu sehen glaubten. Im Gegenzug betonten sie den agonalen Aspekt und das „Heldische“³²¹ im nordischen Wesen, weshalb die griechisch-klassische Skulptur als verpflichtendes Ideal abzulehnen sei:

‚germanophilen‘ Tendenzen vgl. Dagmar Editha Lies: Plastik als Gestaltung. Wilhelm Pinders Aussagen zur deutschen Plastik in den Jahren 1914-1930, Diss. Bonn 1980, bes. S.151ff.

³¹⁷ Escherich, Mela: Das nordische Formgefühl in seinem Verhältnis zur Antike. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 11, 1916, S.28-30.

³¹⁸ Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.92f.

³¹⁹ Kursel, Otto von: Eigenes und Fremdes in unserer bildenden Kunst. In: Völkischer Beobachter, 188, 14.9.1923.

³²⁰ Stenzel spricht noch 1943 lediglich von „Wahlverwandtschaft“ mit dem Griechentum. Vgl. Hermann Stenzel: Die Welt der deutschen Kunst. Entwicklung, Wesensart und Inhalt des germanischen Kunstschaftens, München/Berlin 1943, S.151ff.

³²¹ Vgl. Hubert Schrade: Die heldische Gestalt in der deutschen Kunst, München 1937, S.19ff.

„Man vergegenwärtige sich nur die Unterschiede in unserer Einstellung zum Kriegerischen, zum Sportlichen, zur Körperkultur, im Gegensatz zum Griechischen. Unsere Einstellung ist willensmäßiger und zielstrebig auf ein Ziel gerichtet, in dem das Gemeinschaftsdenken lebendiger hervortritt“³²²

Der Konflikt zwischen der Anerkennung griechischer Tradition und dem Beharren auf einer originär ‚germanisch-nordischen‘ Kunst ließ sich mit der Behauptung einer griechisch-germanischen Verwandtschaft³²³ zwar schlichten, aber nie ganz ausräumen. Nach dieser Theorie, der sogenannten Dorertheorie, war die griechische Urbevölkerung „als ein Wanderzug arisch-indogermanischer Sippen aus dem Norden, aus unseren Ostseegebieten gekommen.“³²⁴ Mit der Proklamierung der kulturellen Einheit von Germanen und Griechen³²⁵, auf Grund einer ‚rassischen‘ Blutsverwandtschaft wurde es möglich, die gegenseitige Beeinflussung und Befruchtung in prähistorische Zeiten zu verlegen und die geographischen Grenzen des ‚germanisch-nordischen‘ Kulturkreises - von Schultze-Naumburg als „Blutkreis“³²⁶ bezeichnet - zu sprengen und auf die Gebiete ganz Europas, Asiens, des gesamten Mittelmeerraumes sowie auf Teile Afrikas auszuweiten.³²⁷ Der behauptete

³²² Schulz, Kunst und Rasse, S.271.

³²³ Bereits 1920 hatte Hitler in seiner Rede im Hofbräuhaus am 13. August verkündet: „Diese Rassen nun, die wir als Arier bezeichnen, waren in Wirklichkeit die Erwecker all (...) der großen Kulturen (...). Wir wissen, daß Ägypten durch arische Einwanderer auf seine Kulturhöhe gebracht wurde, ebenso Persien, Griechenland (...), und wir wissen, daß außer diesen Staaten überhaupt keine Kulturstaaten auf dieser Erde gegründet wurden.“ Zit. nach Klaus Backes: Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich, Köln 1988, S.49.

³²⁴ Himmler, Heinrich 1937, zit. nach Volker Losemann: Nationalsozialismus und Antike. Studien zur Entwicklung des Faches Alte Geschichte 1933-1945, Hamburg 1977, S.119. Vgl. Himmlers Interesse an der Erforschung der Antike durch die SS-Forschungs- und Lehrgemeinschaft „Das Ahnenerbe“, mit dem „Gesamtziel“, „dem Nachweis der arischen von der Zentrale Deutschland und dem Ostseebecken ausgehenden nordischen Menschheit in fast allen Teilen unserer Erde und dem Nachweis auch, heute wenigstens, der geistigen Weltherrschaft des arischen Germanentums näherzukommen.“ Losemann, S.119.

³²⁵ Die Okkupierung fremder Kunst und Künstler als deutsch war nichts originär Nationalsozialistisches. Bereits Julius Langbehn hatte eine „innere Kunstverwandtschaft der Niederdeutschen mit den Griechen“ und „Übereinstimmungen in der Tiefe ihres Wesens“ gefühlt. Langbehn, S.297f. Den Rang der Deutschen und damit den deutsch-germanischen Anspruch auf den Ursprung abendländischer Kultur, wollte auch Ernst Krause „in der Vorzeit sichern“, indem er 1893 versuchte, die nordische Herkunft der Trojasage zu beweisen. Krause, Ernst: Die nordische Herkunft der Trojasage. Glogau 1893. Zit. nach Annegret Friedrich: Das Urteil des Paris. Ein Bild und sein Kontext um die Jahrhundertwende, Marburg 1997, S.102.

³²⁶ Schultze-Naumburg, Nordische Schönheit, S.137. Diese Geschichtstheorie wurde bereits 1935 an Schulen gelehrt. Vgl. Jakob Graf: Familienkunde und Rassenbiologie für Schüler, München 1935, S.107. Zit. bei G.L. Mosse: Der nationalsozialistische Alltag. So lebte man unter Hitler, Königstein/Ts. 1978, S.117.

³²⁷ Schultze-Naumburg trat in „Nordische Schönheit“ als Schlichter der Kontroverse auf. Man habe seit Winckelmann, der die „Zugehörigkeit zwischen antiker und nordischer Kunst richtig gefühlt, (...) aber die falschen Schlußfolgerungen“, nämlich die, der Nachahmung antiker Bildwerke, gezogen habe, die „hohe Erscheinung der griechischen Kunst falsch gedeutet“. Nicht der Germane habe aus der Antike gelernt, sondern aus eigenem Artgesetz gestaltet. S.138 und S.123f. Diese Ansicht wurde jedoch nicht vom allen Autoren im Nationalsozialismus geteilt. Bruno Werner vertrat 1940 noch die ältere Meinung, nach der die deutsche Wesensart von der antiken beeinflusst worden sei: „Das Erbe der Antike hat die europäische Kunst seit ihrem Anfang bestimmt. Bei einem Volk wie dem deutschen, wo das Schweifende, Ungestaltete, als tief empfunden wird (...), weil es sich selbst nicht als abgeschlossenes Sein, sondern als ein sich Entwickelndes, Werdendes empfindet, scheint (...) die Begegnung mit den Mittelmeerkulturen und ihrem naiven, ursprünglichen Verhältnis

„nordische Ursprung“³²⁸ der antiken Kultur führte in der NS-Kunstgeschichtsschreibung dazu - ‚abgesichert‘ durch die rassistische Theorie der sogenannten Selbstanziehung ‚rassisch‘ ‚Gleichartiger‘ - von dem verwandtschaftlichen Erspüren einer Kraft, die von den griechischen Kunstwerken ausgehe, zu sprechen. Angesichts der Irrationalität solcher Postulate äußerte Volker Losemann in seiner Untersuchung zum Fach Alte Geschichte im ‚Dritten Reich‘:

„Die „Lehren der Antike“, die Hitler, Rosenberg und Himmler in typisch uneinheitlicher Weise verbreitet sehen wollten, gehören eher in den Bereich glaubensmäßiger Verkündigung und waren ernsthafter wissenschaftlicher Vermittlung nur schwer zugänglich.“³²⁹

Allerdings ist gerade in dieser Irrationalität die methodische und ideengeschichtliche Nähe der archäologischen Strukturforschung der Zwanziger und Dreißiger Jahre zur NS-Ideologie und ihren Geschichtsklitterungen zu sehen. Die programmatisch verordnete Antikenadaption im ‚Dritten Reich‘ war von Archäologen und Kunsthistorikern wissenschaftlich und von Rassetheoretikern ‚biologisch‘ begründet worden.

Was Himmler durch Untersuchungen und Grabungen durch sein „SS-Ahnenerbe“ zu beweisen hoffte³³⁰, gelang dem Archäologen Kaschnitz auf ‚theoretisch-intuitiv-wissenschaftlichem‘ Weg. Dieser beschrieb in seinen Arbeiten zur griechischen Kunst sowohl das Wesen der klassischen Kunst als auch deren Formprinzipien als einen Verschmelzungsprozess aus der nordischen und der südlichen Haltung des Menschen und seines ‚Lebensgeföhls‘. Er gab vor die ‚Gesetzlichkeit‘ des hellenischen Menschen als eine für die Gegenwart gültige und vorbildliche zu analysieren.

Maßgeblich sind zwei Arbeiten von Kaschnitz, der Aufsatz „Zur Struktur der griechischen Kunst“, erschienen 1937, sowie der Vortrag „Stätten und Bildwerke der agonalen Idee“³³¹ aus dem Jahr 1936.

Kaschnitz‘ Arbeiten zeichnen sich dadurch aus, dass er - ähnlich wie die Rassetheoretiker - um die Struktur des Klassischen zu definieren, bis in urgeschichtliche Zeiten zurückging, um, so die Begründung, jenen Prozess zu deuten, der „die Form zum Träger eines metaphysischen Gehaltes zu

zur Form und Gestalt zuweilen nötig zu sein, um das schweifende Gefühl (...) zur Kristallisation zu führen. So strömen über ein Jahrtausend (...) unaufhörlich fremde Formprinzipien in die deutsche Kunst ein (...).“ Werner, S.15f.

³²⁸ Weigert, S.18.

³²⁹ Losemann, S.174.

³³⁰ Vgl. Losemann, S.119.

³³¹ Kaschnitz von Weinberg, Guido: Zur Struktur der griechischen Kunst. In: Corolla Ludwig Curtius zum 60. Geburtstag dargebracht, Stuttgart 1937, S.45ff. Wiederabgedruckt in: Heintze, Helga von (Hg.): Guido Kaschnitz von Weinberg. Kleine Schriften zur Struktur, Berlin 1965, S.84-93. Ders.: Stätten und Bildwerke der agonalen Idee. Abgedruckt in Heintze, S. 216-227.

erheben vermag“. Sein Ziel war es, die griechische Kunst als eine „große Ganzheit“ darzustellen, „durch die das Schicksal der europäischen und der übrigen Mittelmeerwelt von Anfang an verbunden scheint“³³². In dieser Neigung zur Aktualisierung äußert sich eine allgemeine Tendenz der Strukturforschung, Kunstwerke auf ihre Bedeutung, weniger für die Antike, als für die Lebenswelt der eigenen Gegenwart zu befragen:

„Dieser Unterschied galt als irrelevant, da es auf die Erkenntnis des ‚Wesens‘ des Kunstwerks ankam, das als Ausdruck des Absoluten historischen Wandlungen nicht unterliegt.“³³³

Kaschnitz unterschied im 3. Jahrtausend vor Christus zwei aufeinandertreffende „Ordnungen“, die er als „europäisch-eurasischen Formungswillen“ auf der einen und als „mittelmeerische Formkonstante“ auf der anderen Seite bezeichnete. Das Wesen der eurasischen beziehungsweise der nordischen Völker wurde, der ‚völkischen Variante‘ des vermeintlichen deutschen Wesens entsprechend, als ein individuelles und kämpferisch-aktives Streben, einhergehend mit rastloser Tätigkeit, Bewegung, Leidenschaftlichkeit und Irrationalität charakterisiert. So habe sich, nach Kaschnitz, in der Geschichte der Germanen gezeigt, dass „das unersättlich Forschende, das zu immer neuem Handeln Treibende“, das „Wesen alles Schöpferischen“, den „Trieb zum Willen“ enthalte, aber auch die Möglichkeit der eigenen Vernichtung, da „das Maß, die Grenze und die alles umfassende Ordnung“³³⁴ fehle. Die Wesenscharakteristik des südlichen Menschen wurde dem entgegengesetzt, als objektiv-beobachtend beschrieben. Das Individuum gelte wenig, da sich der einzelne als Teil einer überpersönlichen Ordnung empfinde. Die Aufgabe der Kunst sei daher, das „Bild des Menschen zu formen“ und in Darstellungen der „als göttlich erkannten Strukturgesetze des ewigen Seins“ zu kleiden, in Formen des Mathematischen und Kubischen einer statischen und körperhaften Ordnung.³³⁵ Die gegenseitige Durchdringung, durch welche die erstarrte südliche Formkonstante aufgefrischt worden sei, war, nach Kaschnitz, historisch der Beginn der „Entstehung des hellenischen Menschen“³³⁶. Der Hauptakzent der beiden Arbeiten von Kaschnitz liegt auf dem seit dem 1. Jahrtausend vor Christus sich entwickelnden Menschenbild. Hier treffen sich Kaschnitz` Überzeugungen mit Himmlers ‚Dorertheorie‘:

„(...) durch den Einbruch des letzten indogermanischen Stammes der Dorier (...) wird der Boden der zukünftigen hellenischen Kultur bis ins Tiefste zerrissen und aufgelockert und ist jetzt bereit, im langen

³³² Kaschnitz, Zur Struktur der griechischen Kunst, S.85f.

³³³ Wimmer, S.139f.

³³⁴ Kaschnitz, Stätten und Bildwerke der agonalen Idee, S.217.

³³⁵ Kaschnitz, Stätten und Bildwerke der agonalen Idee, S.218.

³³⁶ Kaschnitz, Stätten und Bildwerke der agonalen Idee, S.218.

Zusammenwirken alles Tätigen, Fassenden und Beharrenden (...) eine neue, wirkliche Einheit aus sich hervorzutreiben (...).³³⁷

In der, so Kaschnitz, nun erfolgten „Besitznahme der südlichen Körperlichkeit durch den ruhelosen nordischen Geist“ habe dieser seine „Gestaltwerdung und Disziplinierung“ erfahren. Und zwar durch den „Verzicht“ und die „Unterwerfung“ seines willkürlichen Wesens unter die „Gesetzlichkeit des Kosmischen“, der „im Weltall wirkenden ewigen Gesetze“³³⁸.

In dieser Synthese - herbeigeführt durch die Unterwerfung des nordischen Individuums durch eine höhere, als objektiv erkannte Gesetzlichkeit - offenbarte sich Kaschnitz der allgemeingültige, normative und beispielhafte Charakter des ‚Klassischen‘. Damit definierte er Klassik als Kampf und Ausgleich einander entgegengesetzter Elemente, von Statik und Dynamik, von Gebundenheit und Freiheit.

In dieser Klassikkonzeption von Kaschnitz wird kein humanistisches Prinzip individueller Freiheit zugrundegelegt. Der Charakter des Hellenischen beruht nach Kaschnitz auf dem „Einbau“ der „Idee des Agonalen“, das von den „Energien des Nordischen“ - ursprünglich eine unregelte Kraft - herrühre. Die Freiheit des griechischen Menschen sei daher nicht zügellos-individualistisch, sondern liege darin begründet, dass sich der Mensch durch die „Gesetzlichkeit“³³⁹ objektiviere.

Mit der Annahme einer Ein- und Unterordnung des Einzelnen unter eine absolut gesetzte, ewig-gültige Ordnung klingt das Motiv der Selbstdisziplinierung des Menschen an, der sich im Leben, wie in den Kunstwerken – genauer der männlichen klassischen Aktskulptur - äußere. Die Formkonstanten wurden als an das ‚Wesen‘, das Volk, die ‚Rasse‘ und die geographische Region gebunden verstanden. Sie Auffassung einer solchermaßen von der Geschichte gelösten, autonom verlaufenden Kunstentwicklung kam den nationalsozialistischen Rassen- und Kunstideologen mit ihren Geschichtskonstrukten durchaus entgegen.

Ähnlich wie Kaschnitz glaubte auch der Archäologe Friedrich Matz 1939 „Grundfragen der Zeit“ sowie die Frage „nach den Beziehungen von Volkstum und Form“ vom „griechischen Gesetzesbegriff“³⁴⁰ her beantworten zu können. Für Matz verband sich die Kraft der Formen in „zwei mächtigen Strömen“ mit „dem deutschen Leben“ der Gegenwart. Zum einen über den Traditionsstrang der Überlieferung und zum andern über die Annahme einer „Kraft“, die sich in der

³³⁷ Kaschnitz, Stätten und Bildwerke der agonalen Idee, S.218f.

³³⁸ Kaschnitz, Stätten und Bildwerke der agonalen Idee, S.219.

³³⁹ Kaschnitz, Stätten und Bildwerke der agonalen Idee, S.220.

³⁴⁰ Matz, Auf dem Wege zum nationalpolitischen Gymnasium, S.6.

direkten Anschauung der Werke, von diesen quasi abstrahlend, auf den Betrachter auswirke. Nun, im Jahr 1939 sei der „Anruf“ der „griechischen Form“ „so groß wie seit langem nicht“, da dies der Wille der Männer sei, „die das Dritte Reich gründeten“³⁴¹. Die Stilentwicklung der griechischen Plastik verlaufe, so Matz, vom Starren zum Lebendigen. In dieser Entwicklung glaubte er das Zeichen eines ‚Konflikts‘ der indogermanisch-dorischen und nichtindogermanisch-ionischen ‚Rassen‘ erkennen zu können, die schließlich in einer Synthese zur griechischen Form und zum griechischen Wesen verschmolzen seien.³⁴² Hans Wimmer, im Bestreben, die archäologischen Strukturforscher aus dem Zusammenhang faschistischer Kunstideologie zu lösen, schreibt solche Gedanken „mehr der Hegelschen Dialektik als dem Faschismus“ zu. Ein solches „>Outcome< des Rassenkonflikts“³⁴³ habe das NS-Regime nicht gekannt. Dagegen spricht, dass gerade in der, in die Vorgeschichte verlegten ‚Rassenmischung‘ die beginnende Entwicklung des hochstehenden arischen Menschen erkannt und entsprechend auch von NS-Kunsttheoretikern aufgenommen wurde.³⁴⁴ Dass eine solche Auffassung über das Griechentum zum anerkannten Allgemeingut in der archäologischen Wissenschaft wurde, man das ‚Neue‘ dieses speziell ‚deutschen‘ Antikenbildes geradezu herauskehren wollte, zeigt der von Helmut Berve herausgegebene Aufsatzband mit dem Titel „Das neue Bild der Antike“³⁴⁵. Auch hier wurde in einem Beitrag von Ludwig Englert, unter Berufung auf die als ‚objektiv-naturwissenschaftlich‘ anerkannte Rassenforschung, die Ansicht vertreten, dass der agonale Gedanke von „griechischen Einwanderern aus ihrer nordischen Heimat mitgebracht“³⁴⁶ worden sei.

Kaschnitz gelang es in seiner „generellen Strukturanalyse“³⁴⁷, ohne dies jedoch am einzelnen Werk zu belegen, ein männlich-kämpferisches und willensmäßiges Prinzip mit dem ‚klassischen‘ Menschenbild in Einklang zu bringen. Das Prinzip des Kampfes zwischen gegensätzlichen ‚Wesenseigenschaften‘ sei den Skulpturen selbst eingeschrieben³⁴⁸, gleichwohl die polaren Gegensätze - von Starre-Bewegtheit, Ruhe-Dynamik – nur im ‚fruchtbaren‘ Augenblick der

³⁴¹ Matz, Auf dem Wege zum nationalpolitischen Gymnasium, S.5.

³⁴² Matz, Auf dem Wege zum nationalpolitischen Gymnasium, S.8f.

³⁴³ Wimmer, S.231.

³⁴⁴ Diese Theorien sind allerdings vielfältig und nicht einheitlich. Einer anderen Rassentheorie zufolge war die arische Rasse auf ihrer Wanderung von Indien nach Nordeuropa in Griechenland gewesen und habe sich dort die Errungenschaften der griechischen Kultur angeeignet. Vgl. Mosse, George L.: Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit, Frankfurt a.M. 1997, S.221f.

³⁴⁵ Berve, Helmut (Hg.): Das neue Bild der Antike, Bd.1, Leipzig 1942.

³⁴⁶ Englert, Ludwig: Die Gymnastik und Agonistik der Griechen als politische Leibeserziehung. In: Berve, S.224.

³⁴⁷ Keller, Harald, in: Heintze, H. (Hg.): Guido Kaschnitz von Weinberg. Kleine Schriften zur Struktur, Vorwort, S.XI.

³⁴⁸ Es wird folglich auch nicht am Beispiel griechischer Kampfszenen exemplifiziert.

Verwirklichung des Klassischen vorübergehend zum Ausgleich gekommen seien. In der Abhandlung des Archäologen Ernst Buschor zum „Kriegertum der Parthenonzeit“³⁴⁹, die, 1943 erschienen, vor allem für Soldaten geschrieben war³⁵⁰, wurde schließlich der Krieger zur Inkarnation des klassischen Menschen- beziehungsweise Männerbildes schlechthin.

Die Vermischung überpersönlicher und wesensmäßiger Gesetzmäßigkeiten äußert sich, so die Anhänger der Strukturanalyse, in Formprinzipien des Kunstwerks. Die Betonung der Einbindung des ‚nordisch-willenmäßigen‘, bewegten und kämpferischen Elements in das statisch-statuarische der südlichen Formkonstante im Menschenbild der griechisch-klassischen Skulptur lässt sich als eine Anpassung an Forderungen der völkischen Fraktion analysieren. Die Ambivalenz von Ruhe und Affekt, Starre und Bewegung, die in den Kunstberichten zu Brekers männlichen Skulpturen beschrieben wurde³⁵¹, findet in diesen Analysen zum ‚Klassischen‘ der griechischen Skulptur ihre Erklärung, oder umgekehrt: es werden entscheidende Kriterien des als ‚klassisch‘ rezipierten, männlichen Körperbildes in der Klassikkonzeption der 30er Jahre benannt. Nicht die affektlose Ruhe und Ausgewogenheit, das ‚In-Sich-Versunkensein‘ galt als klassisches Ideal³⁵², das von den Bildhauern aufzunehmen sei, noch die andere Variante, einer affektiven, bewegten Körpersprache, sondern, entsprechend der Konzeption des ‚Klassischen‘ in der zeitgenössischen Strukturforschung, die Synthese beider Ansätze.³⁵³

Ihre Parallele findet diese Klassikkonzeption in der 1936 ausgetragenen Kontroverse um das gestalterische Ideal der Sportplastik.³⁵⁴ Im Jahr 1936 hatte Werner Rittich die Forderung erhoben,

³⁴⁹ Buschor, Ernst: Das Kriegertum der Parthenonzeit, Burg b.M. 1943, S.6. Eine gereinigte Fassung erschien 1956. Ders.: Von griechischer Kunst, München 1959.

³⁵⁰ Borbein, S.240.

³⁵¹ Vgl. Linfert, Arno Breker und die Franzosen, 1942. Ders.: Deutsche Bildhauer der Zeit: „Seit dem Ende des Klassizismus bewegten sich die Bildhauer (...) in einer Darstellungswelt zweckfreier, ruhevoller, ja affektloser Körperbilder, die wie träumend sannen und schauten. Breker war einer der ersten, die etwas von Zweckgeste, Zugriff und Aktivität in die Figuren wieder einließen, ohne doch die klassisch ideale Bildung in Proportion, muskulöser Gliederung und Linie ganz zu verlassen.“ Diese Ambivalenz der Formgebung hat auch Autoren in jüngster Zeit beschäftigt. So z.B. H. Hinkel, der die „verkrampte Spannung“ von Brekers „Bereitschaft“ beschreibt. Hinkel, Hermann: Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus, Gießen 1975, S.10. Vgl. auch Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.73f, der in dieser Gestaltungsweise jedoch lediglich den „eklatanten Dilettantismus, der noch den technisch perfektsten NS-Plastiken“ anhafte, als erwiesen sieht.

³⁵² Diese Kriterien wurden dem Klassizismus zugeschrieben, vgl. Linfert, Deutsche Bildhauer der Zeit, 1942.

³⁵³ Vgl. dagegen noch Hausensteins Auffassung 1916: „Wie ist die klassische Form in der griechischen Antike? Sie hat etwas Wohltemperiertes. Sie vermeidet jeden Exzeß. (...) Sie vermeidet das Provokante. (...) Sie vermeidet auch den tiefschürfenden Affekt. (...) Kurz - die klassische Körpergestaltung bei den Griechen zeigt die schönste Harmlosigkeit der vollendeten Normalität.“ Hausenstein, Wilhelm: Der Körper des Menschen in der Geschichte der Kunst, München 1916, S.311.

³⁵⁴ Vgl. hierzu ausführlich Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.188-192.

bei der Darstellung von Sportlerskulpturen, „den äußeren und inneren Zustand eines Augenblicks zu fassen“³⁵⁵. Es sollten also naturalistische, bewegte und individuelle Sportlerdarstellungen gestaltet werden, die die körperliche Anspannung der Sportler in momentanen Bewegungsphasen zeigen sollten.³⁵⁶ Vorbildlich für die weitere Entwicklung der NS-Skulptur - 1936 eingeleitet von Breker mit seinen Skulpturen „Siegerin“ und „Zehnkämpfer“ - wurde jedoch nicht die Gestaltung lebendiger Aktivität, sondern die ‚bewegte Starre‘, die Gestaltung der kontrollierten Bewegung, die für Brekers Werke charakteristisch ist. 1941 revidierte Rittich seine Vorstellungen mit der Forderung an die NS-Bildhauer, die Gestaltung müsse den „kämpferische(n) Charakter“ betonen, „Trieb und Willen“, „strömende und steuernde Kraft“³⁵⁷ müssten zur „Synthese“ gelangen.³⁵⁸

³⁵⁵ Rittich, Werner: Der Sport in der Plastik. In: Kunst und Volk, Jg.4, H.1, 1936, S.23f.

³⁵⁶ Vgl. auch die Kontroverse zwischen Lewaldt und W. March zum Plastikkonzept des Reichsportfeldes. In: Alkemeyer, S.350.

³⁵⁷ Vgl. die, von Kaschnitz verwendete Terminologie bei der Beschreibung der nordischen und südlichen Wesensart.

³⁵⁸ Rittich, Werner: Sport und Plastik. In: DKiDR, 5.Jg., Fol.1, 1941, S.4. Dass Breker die ‚wissenschaftliche‘ Diskussion um das Bild des ‚Klassischen‘ verfolgte, zeigt eine Buchbesprechung Brekers, die er anlässlich der Olympiade 1936 verfasst hatte. Breker, Buchbesprechung. In: Die Dame, 63.Jg., H.26, S.40. Zit. nach: Breker, Schriften, S.41: „Ich nenne das herrliche Olympiabuch von Hege und Rodenwaldt; dann ein sehr schönes Werk: „Die Plastik der Griechen“ von Buschor; in diesem Zusammenhang auch den Katalog der prachtvollen Ausstellung „Sport der Hellenen“ im Alten Museum zu Berlin.“ Es ist anzunehmen, dass Breker sowohl mit den ideologisch-rassistischen als auch mit den körpersprachlichen Kriterien, die an die ‚neue‘ Klassik gestellt wurden, vertraut war.

4. Die Definition des 'Klassischen': Zur Reinstallierung des 'Klassischen' als Norm

Für die Archäologen als den traditionellen Vermittlern der Antike und Hütern der klassischen Bildungstradition ergab sich mit der Riegl'schen Betrachtungsweise, der Ablehnung organologischer Entwicklungsschemata und der Würdigung der Eigenwertigkeit jeder Epoche, das Problem der Wertung klassischer Kunst. Riegls Kunstwollen erlaubte es nicht mehr, klassische griechische Kunst qualitativ als Höhepunkt einer Kunstentwicklung und damit als normativ und allgemeingültig zu bewerten. Im Bewusstsein, dass sich durch diese Position Begründungsschwierigkeiten für die Behauptung eines als absolut gedachten Höhepunktes im Klassischen der griechischen antiken Kunst ergeben, wurde von Gerhart Rodenwaldt 1916 die Frage nach einem „bestimmt definierbaren Maßstab zur Beurteilung der nicht nur relativen, sondern auch der absoluten Vollkommenheit einer Kunst“³⁵⁹ aufgeworfen. Sein Vorgehen begründete Rodenwaldt damit, dass eine „analysierende Forschung“ die Berechtigung eines Werturteils verneine:

„Sie bestritt das Recht, eine Kunst als die objektiv beste zu bezeichnen, und erkannte nur eine relative Bewertung an, nach der jede Kunst einer Zeit eben die für diese beste sei. Darnach gäbe es kein Auf- und Absteigen in der Entwicklung der Kunst, sondern nur eine gleichmäßige Veränderung, kein Besserwerden (...).“³⁶⁰

Rodenwaldts Seitenhieb galt auch der zeitgenössischen, modernen Kunst, der, so Rodenwaldt, die neue wissenschaftliche Anschauung entgegenkomme und „aus der skeptischen Resignation des Werturteils das Recht ableite, in ihrem Schaffen“³⁶¹ an primitive Zeiten und Völker anzuknüpfen. Rodenwaldts Verhaftetsein in bildungsbürgerlichen Idealen ist ein Reflex auf die Verunsicherung durch die Moderne, die in wilhelminischer Zeit von breiten Kreisen eines kunstinteressierten Publikums abgelehnt wurde.³⁶²

In einem weiteren Aufsatz, der im selben Band der „Zeitschrift für Ästhetik“ veröffentlicht wurde³⁶³, führte Rodenwaldt aus, inwieweit Wölfflins Analysen auf die antike Kunst anzuwenden seien.

³⁵⁹ Rodenwaldt, Gerhart: Zur begrifflichen und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen in der bildenden Kunst. Eine kunstphilosophische Studie. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1916, Bd.11, S.113-132, hier S.114.

³⁶⁰ Rodenwaldt, Zur begrifflichen und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen, S.114.

³⁶¹ Rodenwaldt, Zur begrifflichen und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen, S.114.

³⁶² Vgl. Mommsen, Die Herausforderung der bürgerlichen Kultur durch die künstlerische Avantgarde, 1994.

³⁶³ Rodenwaldt, Gerhart: Wölfflins 'Grundbegriffe' und die antike Kunst. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 11, 1916, S.432ff.

Wölfflins fünf antithetischen Paare seiner „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“³⁶⁴ hatten prinzipiell wertneutralen, beschreibenden Charakter. Hingegen wurden sie von Rodenwaldt benutzt, um das ‚Klassische‘ zu definieren und, um so die exemplarische Bedeutung klassischer Kunst in ihrer absoluten Vorrangstellung zu ‚beweisen‘.³⁶⁵ Rodenwaldts Absicht war nun, das ‚Klassische‘ der klassischen Kunst aus einander widerstreitenden Begriffen abzuleiten und damit den obsolet gewordenen Normbegriff des ‚Klassischen‘ wissenschaftlich zu begründen beziehungsweise wiederherzustellen.³⁶⁶ Beim Versuch einer solchen begrifflichen Definition des ‚Klassischen‘ bei Rodenwaldt, wurde das ‚Klassische‘ als Konfliktlösung festgelegt, eine Ansicht, die bis ins ‚Dritte Reich‘ Geltung behielt. In Rodenwaldts Konzeption entwickelt sich die Klassik aus, im Streit miteinander liegenden, polaren stilistischen Grundhaltungen, die er als Naturnachahmung auf der einen und Stilisierung auf der anderen Seite beschrieb.³⁶⁷ Rodenwaldt definierte ‚Kunst‘ als gesetzmäßige Stilisierung der Natur. Reiner Naturnachahmung wurde mit der Begründung, dass „Natur im ganzen“ wie im „einzelnen“³⁶⁸ nie schön sei, der Kunststatus abgesprochen:

„Zum Kunstwerk wird ein Werk erst, indem es nicht nur nachahmt, sondern von seinem Vorbilde abweicht. (...) Stilisierung, Gesetzmäßigkeit, >innere Wahrheit< sind Namen für diese jedem Kunstwerk notwendige Eigenschaft.“³⁶⁹

Der Prozess von der Naturnachahmung zur Stilisierung wurde von Rodenwaldt mit Kampfbeziehungsweise Rettungsmetaphern belegt und als „Besiegung der Natur“, als „befreiende Erlösung von der Natur“ bezeichnet. In vorklassischer Kunst äußere sich ein linear-plastisches Prinzip, wohingegen sich in der nachklassischen ein optisch-malerischer Zug ablesen lasse. In der Versöhnung dieser Gegensätze wurde das ‚Klassische‘ erkannt:

„Die beiden widerstreitenden Prinzipien der Kunst sind in ihr zur völligen Harmonie versöhnt. Damit ist ein begrifflich zu fassendes letztes und höchstes Ziel der Kunst erreicht. Klassisch ist ein

³⁶⁴ Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915.

³⁶⁵ Vgl. Rodenwaldt, Wölfflins Grundbegriffe, S.441.

³⁶⁶ Denselben Anspruch vertrat zwanzig Jahre später auch Rose. Auch er verwendete die Wölfflin´schen Begriffspaare als wertende Hilfsmittel bei seiner Analyse des ‚Klassischen‘, kritisierte aber Wölfflin, der eine systematische Untersuchung des ‚Klassischen‘ unterlassen habe, die „Frage nach dem Klassischen zurückgetreten“ sei „hinter das grundlegende Forschen nach den menschlichen Sehformen und der darin begründeten natürlichen und geschichtlichen Gesetzmäßigkeit“. Rose, S.21 und 124f.

³⁶⁷ Rodenwaldt, Zur begrifflichen und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen, S.115f. Dieser Punkt ist nach Rodenwaldt in Lysipps Apoxyomenos erreicht. Für Rodenwaldt bezeichneten diese Begriffe objektive Eigenschaften, anwendbar auf jede Kunst. Er distanzierte sich jedoch davon, diese, im Sinne Worringers, als „Begriffe psychologischer Ästhetik, die sich mit dem Wirken des Kunstwerkes befassen“, zu verwenden. Rodenwaldt, S.114.

³⁶⁸ Rodenwaldt, Zur begrifflichen und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen, S.117.

Kunstwerk, das vollkommen stilisiert ist, ohne von der Natur abzuweichen, so dass dem Bedürfnis nach Stilisierung und nach Nachahmung in gleicher Weise Genüge getan ist. Erst in diesem Moment ist eine absolut gültige Erlösung von der Wirklichkeit erreicht.³⁷⁰

Rodenwaldt verzichtete darauf, seinen Befund des ‚Klassischen‘ am einzelnen Werk deutlich zu machen, sodass nicht klar wird, auf Grund welcher formaler Kriterien sich die ‚klassische‘ ‚Synthese‘ ausgerechnet an Lysipps Apoxyomenos vollzogen habe.

Das Argumentieren auf der Ebene abstrakter Begrifflichkeit, mit der „ordnenden Funktion“³⁷¹ von polaren Begriffspaaren, wurde in der archäologischen Klassik-Diskussion seit Rodenwaldt zentral. Das eigentliche Anliegen war, die normative Ästhetik und die qualitative Wertung von Kunstwerken durch die begriffliche Definition des ‚Klassischen‘ und das Anlegen verbindlicher Maßstäbe neu zu begründen.³⁷² So erfasste auch Matz das ‚Klassische‘ als Ausgleich zweier gegensätzlicher Formprinzipien. An Stelle von Rodenwaldts Begriff der Naturwiedergabe trat der Begriff „Form als Hingabe“ und an Stelle von Stilisierung die „Form als Auferlegung“³⁷³. ‚Freiheit‘ und ‚Notwendigkeit‘ als die beiden „großen Konstanten des Weltgeistes“³⁷⁴ würden sich in Formen der Kunst äußern. In ähnlicher Weise hatte bereits Arnold von Salis die drei Zeitabschnitte der griechischen Kunst, in den Kapitelüberschriften als „Befreiung“, „Gesetze der Freiheit“, „Auflockerung“ mit wertenden Formprinzipien wie „Entkräftung der Form“ sowie „weiche und weichliche Art“³⁷⁵ in Verbindung gebracht. Die Begriffsdiagnostik zur Erfassung der Eigenschaften des ‚Klassischen‘, die bereits am Beispiel der Forschungen von Kaschnitz beschrieben wurde, lässt sich bis in die dreißiger Jahre verfolgen. Die antithetische Struktur des ‚Klassischen‘, das ‚Klassische‘ als Konfliktlösung und die Verknüpfung von allgemeinen, kulturellen Phänomenen beziehungsweise Wesenscharakteristika mit als ‚klassisch‘ definierten Formkriterien findet bei Hans Rose einen Höhepunkt. Für Rose war die Klassik mit einer „objektivistischen Denkrichtung“ - für die ihm das „Führerprinzip“ seiner Gegenwart die Gewähr bot - verknüpft. Demgegenüber stehe das „Reich der

³⁶⁹ Rodenwaldt, Zur begrifflichen und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen, S.117.

³⁷⁰ Rodenwaldt, Zur begrifflichen und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen, S.125.

³⁷¹ Borbein, S.221.

³⁷² Kaschnitz ‚rettet‘ seinen antinormativen Anspruch, indem er zwar die griechische Klassik als Höhepunkt und Ausdruck des Seins bezeichnet, jedoch die „Ganzheit“ der Entwicklung beleuchtet, in der nichts als „Unkunst“ ausgeschaltet werden dürfe. Vgl. Kaschnitz, Zur Struktur der griechischen Kunst, 1937, S.86.

³⁷³ Matz, Friedrich. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 23, 1929, S.70ff. Zit. nach Borbein, S.222. Mit diesen Begriffen „Form als Hingabe“ und „Form als Auferlegung“ hatte Pinder 1926 die polaren Triebkräfte aller Kunstentwicklung charakterisiert, die in der Klassik zu einem flüchtigen Ausgleich kommen. Vgl. Wilhelm Pinder: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas, Berlin 1926, S.145.

³⁷⁴ Matz, 1929, S.74. Zit. nach Borbein, S.222.

³⁷⁵ Salis, Arnold von: Die Kunst der Griechen, Leipzig 1919. Zit. nach Borbein, S.218.

Auffassungen³⁷⁶ mit seinem Subjektivismus, wie er sich in den `Verfallsjahren` 1918-1933 äußere. Die Begriffspaare von Wölfflin und Riegl wurden auch bei Rose zu Hilfsmitteln, um die jeweils herrschende Weltsicht in ihrer Beziehung zu einer höheren Gesetzmäßigkeit, insbesondere die, der Gegenwart im Vergleich zu der, der jüngsten historischen Vergangenheit, zu charakterisieren:

„Der Wert verlagert sich aus dem vorgestellten Objekt in den Geist des auffassenden Subjekts. Damit verlagert sich zugleich der Schwerpunkt einer plastisch vorgestellten in eine optisch aufgefasste Welt. (...) Wer sich mit Klassik beschäftigt, wird sich dieses subjektivistische Auffassungs- und Wertesystem aus dem Kopf schlagen müssen als etwas Zeitbedingtes, dem sich das Phänomen der klassischen Kunst nicht zu beugen braucht und nicht beugen wird.“³⁷⁷

Klassik wurde für Rose zur „zentralen Ordnung“, die zugleich drei Gegenpole bezeichnet: das `Subjektive`, das `Kollektive` und das `Jenseitsgerichtete`.³⁷⁸

Die griechische klassische Kunst sollte in ihrer Gesetzmäßigkeit das Anschauungsmaterial für gegenwärtige „Grundfragen“³⁷⁹ liefern, denn das eigentliche Interesse bei den Versuchen einer der begrifflichen Definition des `Klassischen` lag nicht in der Analyse stilistischer und formaler Fragen, sondern im Aufzeigen der – sich in der Form manifestierenden - gesellschaftlichen Beziehungen des Individuums zu einer übergeordneten Macht:

„Ja, wir glauben, daß kraft des eigentümlichen Gesetzesbegriffs, der die griechische Kunst beherrscht, Grundfragen unserer Zeit hier beispielhafte Beantwortung finden, vor allem die nach den Beziehungen von Volkstum und Form (...), zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen, zwischen Freiheit und Gesetz.“³⁸⁰

Die begriffliche Definition des `Klassischen`, der damit bereitgestellte Maßstab und die Überzeugung, dass in der Klassik die Versöhnung gegensätzlicher, widerstreitender Prinzipien zum Ausdruck kämen, lässt sich in der NS-Kunstberichterstattung zu Brekers `klassischen` Skulpturen weiterverfolgen. Unangetastet - sowohl bei Breker als auch in der NS-Klassikkonzeption - blieb die allgemeingültig-zeitüberdauernde Normativität des im `Klassischen` verwirklicht geglaubten Menschenbildes. Daneben, auch in diesem Punkt mit der zeitgenössischen Forschung

³⁷⁶ Rose, S.124.

³⁷⁷ Rose, S.125.

³⁷⁸ Rose, S.149.

³⁷⁹ Matz, Auf dem Wege zum nationalpolitischen Gymnasium, S.6.

³⁸⁰ Matz, Auf dem Wege zum nationalpolitischen Gymnasium, S.6. Vgl. Wimmer, S.255: „Die Strukturforschung macht die ursprünglich dem Werk eingeschriebenen Zeichen wieder lesbar; antike Kunst als Palimpsest.“

übereinstimmend, lieferten die Kriterien des 'Klassischen' die Begründung für die mögliche Realisierung mehrerer Klassiken in der Geschichte.³⁸¹

Das 'Klassische' der griechischen Kunst wurde auch von Breker in seiner Bedeutung für, an den Formen ablesbare, dahinterliegende Gehalte charakterisiert:

„Das Gleichgewicht aller Kräfte, das nenne ich klassisch. Dies ist nicht nur ein Formproblem, sondern es bezieht sich auf alle Lebensbereiche. Es ist ein geistiges, ein Lebensproblem schlechthin.“³⁸²

Dass auch Brekers Denken und seine Auffassung des 'Klassischen' von den Wertungen und Methoden der Strukturforschung geprägt war, zeigt sich in seinem Argumentieren mit polaren Begriffen, die nicht der wertfreien Charakterisierung von Formen dienen, sondern mit kulturkritischen Wertungen einhergehen. Auch für Breker bedeutete 'Klassik' die 'Rettung' aus der 'Krise'.³⁸³

Ein allgemeinverbindlicher Konsens einer begrifflichen Fixierung des 'Klassischen' kam in der Klassik-Diskussion nicht zustande. Festzuhalten bleibt jedoch, dass die historische Relevanz der griechischen Klassik als Bezugspunkt anerkannt blieb und allgemeine, dialektisch aufeinander bezogene Kriterien des 'Klassischen' herangezogen wurden, die sich innerhalb gegensätzlicher Termini - „Stilisierung und Naturnachahmung“³⁸⁴, „Form als Auferlegung und Form als Hingabe“³⁸⁵, „Klassik und Romantik“³⁸⁶, „Statik und Dynamik“, „Gebundenheit und Freiheit“³⁸⁷ bewegen.

Die Schwierigkeiten, die sich aus dem Anspruch ergaben, das Normative des 'Klassischen' der griechischen Antike wissenschaftlich zu begründen, basierten auf der apriorisch gesetzten Anerkennung dessen, dass es eine Klassik gegeben habe und folglich auch die Kategorie des 'Klassischen' als normative Instanz existiert.³⁸⁸

³⁸¹ Breker bindet diese Höhepunkte an die Darstellung des Menschen in der Skulptur und sieht neben der griechischen Klassik einen weiteren Höhepunkt bei Michelangelo, mit dem Breker sich als dem Letzten in der Reihe der 'wahren' Klassiker gern vergleichen ließ, verwirklicht. Breker, Schriften, S.170.

³⁸² Breker, Schriften, S.179.

³⁸³ Vgl. die Darstellung der „Entarteten Kunst“ und der Kunst nach 1945 als „Ausdruck einer umfassenden Kulturkrise“ (Lienen, S.24), die Abwertung abstrakter Kunst als kryptisch und undemokratisch (Lienen, S.25), der konstatierte Zusammenhang zwischen „dekadenten Einflüssen“ und der Modifizierung, Verfälschung und Zerstörung des Menschenbildes (Breker, Schriften, S.155) sowie der „tief bedenklichen Erscheinungsform“ des Realismus, der für Breker nahezu an Blasphemie grenzt (Breker, Schriften, S.155f.).

³⁸⁴ Rodenwaldt, Zur begrifflichen und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen, S.213.

³⁸⁵ Matz, 1929, S.222.

³⁸⁶ Curtius, Ludwig: Die klassische Kunst Griechenlands (Die antike Kunst II,1), 1938, S.326.

³⁸⁷ Kaschnitz, Stätten und Bildwerke der agonalen Idee, S.221f.

³⁸⁸ Vgl. Schmalzriedt, S.12f. Vgl. Matz, 1939, S.43: „Das Klassische ist allgemeingültig und überzeitlich.“

Letztlich war das ‚Klassische‘ nicht über wissenschaftliche Begriffe, sondern nur über das subjektiv, gefühlsmäßige ‚Erleben‘, die „übersinnliche Annäherung“ - wie Brands auch Brekers Antikenauffassung charakterisiert hatte³⁸⁹ - der Archäologen fassbar.³⁹⁰ Über die „tragische Situation des Geistes“, der sich nicht nur mit der reinen Anschauung, sondern mit der verstandesmäßigen Erfassung des Wesens der Kunst des 5. Jahrhunderts auseinandersetzen muss, schrieb Kaschnitz:

„Mit dem unbeschreibbaren Erleben betreten wir eine Sphäre, in der es schwer, ja fast unmöglich erscheint, auf den Zustand der reinen Anschauung zu verzichten. Die Gefühle, die dieser Anschauung sofort entspringen, vereinigen sich mit der Vorstellung eines reinen Seins, das seit jeher in uns beheimatet schien und nun im Betrachten dieser wunderbaren Gestalten unser ganzes Wesen erfüllt. Der Rhythmus der eigenen Existenz wird von etwas Mächtigerem übertönt (...). Wie durch ein Zauberwort erschließt sich ein ewiges Reich, zu dem die Erkenntnisformen des Denkens den Zugang vergeblich suchen.“³⁹¹

Im solchermaßen subjektiv-emotionalen ‚Erlebnissen‘ bei der Beschwörung des ‚Klassischen‘, dem eine irrationale Gewalt auf einen Betrachter zugesprochen wurde, gerinnen die Deutungen zu glaubensmäßigen Verkündigungen.

³⁸⁹ Brands, S.108.

³⁹⁰ Vgl. Matz, 1929, S.72, hinsichtlich klassischer Kunst: „Intuitiv, rein erlebnismäßig erfüllen wir ihren spezifischen Charakter (...). Dieses Erlebnis, diese Schau, die ein historisches und persönliches, sehr positives Faktum ist, gilt es durch eine Definition über die Schwelle wissenschaftlichen Bewußtseins zu heben und wissenschaftlicher wie allgemein menschlicher Verständigung zugänglich zu machen.“ Vgl. auch Rose, S.8: „Das Klassische gilt in seinem Wesen als unfaßbar. Es besteht als Idee und als geschichtliche Wirklichkeit.“

³⁹¹ Kaschnitz, Zur Struktur der griechischen Kunst, S.84.

5. 'Dritter Humanismus' - Die Geltungsfrage des 'Klassischen' für die Gegenwart

Die antirationelle Betonung des Erlebnisses des Klassischen war ein charakteristischer Zug in der Altertumswissenschaft der zwanziger Jahre, der bis in die vierziger Jahre - und durch personelle Kontinuität bis in die sechziger Jahre - vorherrschend blieb.

Die wissenschaftliche Diskussion innerhalb der Altertumsforschung, die mit einem dezidierten Geltungsanspruch für die als krisenhaft empfundene Gegenwart auftrat, überschneidet sich in diesem Punkt mit den Zielen der, in den zwanziger Jahren um den klassischen Philologen Werner Jaeger entstandenen breiten Bewegung des 'Dritten Humanismus'³⁹². Auf der von Jaeger 1930 veranstalteten Naumburger Tagung zum Thema „Das Problem des Klassischen und die Antike“ verfolgte dieser das Ziel, sein Programm mit Hilfe seiner wissenschaftlichen Mitstreiter klären zu lassen.³⁹³ Unter ihnen war auch Bernhard Schweitzer, der sich von den Vertretern der Strukturforscher am intensivsten im 'Dritten Humanismus' engagiert hatte. Programmatisch hatte Jaeger - dem H.-G. Gadamer rückblickend „eine geradezu maßlose Autorität“³⁹⁴ in der Altphilologie attestiert - in der 1925 von ihm gegründeten Zeitschrift „Die Antike“ die Ziele der Altertumswissenschaft formuliert. Er wollte einen 'Neuen Humanismus' in Leben rufen, der „die wissenschaftliche Erkenntnis der antiken Kultur für das Geistesleben der Gegenwart fruchtbar“³⁹⁵ machen sollte. Diese 'Erkenntnis' der griechischen Antike, die in ihrer Normativität und Klassizität unangetastet blieb, war mit dem Bestreben gekoppelt, die eigene Gegenwart zu reformieren - ein seit Winckelmann geläufiger Gedanke. Jaegers Klassikbegriff, der sich gegen den Spenglerschen biologistischen Determinismus und dessen Abspaltung der antiken Kultur von der nachantiken europäischen Geschichte abgrenzte, bezog aber - um sein eigentliches Anliegen, die Geltungsfrage

³⁹² Werner Jaeger (1888-1961), der heute zu den Emigranten zählt, war 1936 einem Ruf an die Chicago University gefolgt, nachdem man sich im Nationalsozialismus von ihm distanziert hatte. Über die Beziehung von Jaegers 'Drittem Humanismus' zur NS-Ideologie, vgl. Beat Näf: Von Perikles zu Hitler? Die athenische Demokratie und die deutsche Althistorie bis 1945, Bern/Frankfurt a.M./New York 1986, S.187-191. Zur Diskussion und Kritik im 'Dritten' Reich vgl. Hans Drexler: Der Dritte Humanismus. Ein kritischer Epilog. Auf dem Wege zum nationalpolitischen Gymnasium, H.10, Frankfurt a.M. 1942.

³⁹³ Jaeger, Werner (Hg.): Das Problem des Klassischen und die Antike. Acht Vorträge gehalten auf der Fachtagung der klassischen Altertumswissenschaft zu Naumburg 1930. Von J. Stroux, W. Schadewaldt, P. Friedländer u.a., Leipzig/Berlin 1931. Vgl. Manfred Landfester: Die Naumburger Tagung . 'Das Problem des Klassischen und die Antike' (1930). Der Klassikbegriff Werner Jaegers: Seine Voraussetzung und seine Wirkung. In: Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren, S.11-40. Landfester charakterisiert die Tagung als einen „Akt der Selbstvergewisserung über eine zwar neue, aber bereits akzeptierte wissenschaftliche Praxis“, S.16.

³⁹⁴ Gadamer, Hans-Georg: Philosophische Lehrjahre. Eine Rückschau, Frankfurt a.M. 1977, S.48.

seines Humanismus für die Gegenwart zu retten - auch die Renaissance und die griechisch beeinflusste Kunst mit ein.³⁹⁶ Mit der Konstruktion der Geschichte als Kontinuität und Erneuerung konnte die Vorstellung einer durchgängigen, lebendigen Tradition von der griechischen Kultur bis in die Gegenwart³⁹⁷ und damit zugleich auch der Anspruch einer Vorrangstellung der europäischen Kultur³⁹⁸ aufrechterhalten werden. Kontinuität, das „rettende Zauberwort“³⁹⁹ der Altertumsforscher, korrespondiert mit der methodischen Prämisse der archäologischen Strukturforscher, nach dem ‚Bleibenden‘, den Formkonstanten und weniger nach dem stilgeschichtlichen Wandel künstlerischer Formen zu fragen. So konnten dann von Schweitzer beispielsweise der ‚Bamberger Reiter‘ und der ‚Wagenlenker von Delphi‘ in ihrer ‚Verwandtschaft‘ nebeneinander gestellt werden.⁴⁰⁰

Mit dem neuen Wissenschaftsverständnis in der Altertumsforschung war ein dezidiertes Anliegen, werteschaffend wirken verknüpft. Man verfolgte das Ziel eine, im Sinne Nietzsches, dem Leben dienende, lebensnahe Wissenschaft⁴⁰¹ zu schaffen. Die mit der angestrebten ‚Gegenwartsreform‘ verknüpfte Reinstallierung der Klassizität und Normativität der griechischen Antike⁴⁰² steht in

³⁹⁵ Die Antike. Zeitschrift für Kunst und Kultur des klassischen Altertums (1.1925-20.1944,2), 1, 1925, S.1

³⁹⁶ Jaeger, Werner: Antike und Humanismus, Leipzig 1925, S.19ff.: „Im gewöhnlichen Sprachgebrauch nennt man Humanismus die Renaissance; von unserem Blickpunkt aus bedeutet es vielmehr die kontinuierliche bildungsgeschichtliche Traditionsbewegung, die in gewissen Abständen besondere Gipfel aufweist. Dies sind die Renaissance, von denen wir heute im Plural zu sprechen pflegen. Es gibt so viele Arten von Humanismus, wie es Renaissance gibt (...). Humanismus ist mit anderen Worten keine vorübergehende Kulturerscheinung, sondern ein dauerndes Aufbauprinzip der abendländischen Kultur.“

³⁹⁷ Vgl. die Einschätzung Landfesters, S.22: „Die Vorstellung, daß sich die griechische Kulturidee bis in die Gegenwart als lebendige Tradition durchgehalten habe, daß sie „Fundament“ der Gegenwart sei, war nur ein frommer Wunsch und konnte auch durch ständige Wiederholung nicht an Überzeugungskraft gewinnen. (...) Nur der eng begrenzte Blick des Liebenden und Verehrenden konnte in der Kultur der Gegenwart zahlreiche und bedeutende Elemente der griechischen Kultur postulieren.“

³⁹⁸ Mit der Festlegung der Klassik auf die griechische Antike vertrat Jaeger zwar einen Klassikbegriff im Sinne Hegels, nach dem die „historische Verwirklichung des Klassischen (...) bei den Griechen aufzusuchen“ sei, er gewinnt jedoch, indem er den Begriff des ‚Klassischen‘ von der moderneren Bedeutung befreit, in der auch außereuropäische Kulturen mit dem Prädikat des ‚Klassischen‘ belegt werden konnten, eine eurozentristische Perspektive. Vgl. G.W.F Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. Zweiter Teil (1820/21-1828/29), Stuttgart 1977.

³⁹⁹ Landfester, S.21. Vgl. Tamms, Das Grosse in der Baukunst, S.50: „Das Streben nach Klassik hat es zu allen Zeiten gegeben, in der Antike, im Mittelalter und in der Neueren Zeit. Es ist ebenso wie die Romantik nicht eigentlich eine Zeitepoche, sondern eine innere Einstellung.“

⁴⁰⁰ Schweitzer, Bernhard: Die griechische Kunst und die Gegenwart. In: Die Antike 13, 1937, S.101.

⁴⁰¹ Dies zeigt sich, neben programmatischen Äußerungen, auch in der Einschränkung beziehungsweise dem Verzicht auf den wissenschaftlichen Apparat in Publikationen.

⁴⁰² Vgl. die Kritik an der Naumburger Tagung von dem klassischen Philologen Alfred Körte: Der Begriff des Klassischen in der Antike. Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, H.3, Leipzig 1934, S.14f.: „Natürlich will ich der Gegenwart das Recht, ein ganz bestimmtes Stilideal „klassisch“ zu nennen, nicht bestreiten, aber man muß sich bewußt bleiben, daß diesem Stilideal nur eine kleine Minderheit der von den Alten selbst als mustergültig angesehenen griechischen Literaturwerke entsprechen. Man kann klassisch nicht im antiken Sinne als Wertbegriff beibehalten, wenn man es zu einem eng umgrenzten Stilbegriff macht. Daran, daß sie den Wölfflinschen Stilbegriff durchaus in den Vordergrund stellten, den Wertbegriff aber, bewußt oder unbewußt, beibehielten, krankten manche der Naumburger Vorträge. (...) Wir dürfen bei der Anwendung des Wortes Klassisch auf die Antike niemals vergessen, daß für uns in diesem Worte Vorstellungen mit inbegriffen sind, die das Altertum nicht kannte.“

Zusammenhang mit einem ausgeprägten Bewusstsein der Krise der eigenen politischen, geistigen und kulturellen Situation.⁴⁰³

Mit der angestrebten Erneuerung der Gegenwart durch einen lebensnahen Humanismus und eine neue Klassizität wurde die Antike zum Antipoden der Moderne und zum Hoffnungsträger für die Bewältigung der empfundenen geistigen, politischen und kulturellen Krise der Weimarer Republik. Die Beschwörung der „Not“ war in „wissenschaftlichen Publikationen zum Ritual“⁴⁰⁴ geworden, so dass Schlagworte kulturkritischer und antimodernistischer Provenienz Eingang fanden. Stellvertretend für die Tendenz, die gegenwärtige Krise und die damit in Zusammenhang gebrachten `Zerfallserscheinungen` als eigentliche Antriebsfeder für die dringende Notwendigkeit einer Beschäftigung mit dem `Klassischen` beziehungsweise seiner Erneuerung in der Gegenwart hervorzuheben, seien zwei Autoren zitiert:

„Begriff und Wert des Klassischen bestimmt sich für uns durch die eigene Stellungnahme zu dem antiken Untergrund unserer geistigen Kultur. Je grundsätzlicher die Überprüfung dieser Stellungnahme ist, zu der uns die problematische Kulturlage der Gegenwart und die durch sie gestellte Aufgabe verpflichtet, je befreiter von der Tradition, je bewußter in den eigenen Begründungen, um so lebensvoller, eigenartiger und fruchtbarer wird diese erneute Hingabe an das Klassische, an die einmaligen, die objektiven, die absoluten Werte der Antike, für unsere Generation sein.“⁴⁰⁵

Und Lothar Helbing, der Verfechter eines heroisch-nationalistischen Humanismus, äußerte in seiner 1928 verfassten und 1932 erstmals veröffentlichten Schrift „Der Dritte Humanismus“:

„Der Dritte Humanismus aber konnte nirgends und zu keiner andern Stunde entstehen als heute auf deutschem Boden: er ist ein Kind unserer Not, er ist entstanden durch die Erfahrungen unsrer persönlichen Verlassenheit im Zerfall der geltenden Ordnung und der völkischen Einsamkeit im Ring der Staaten.“⁴⁰⁶

Die neue Deutung und die Konstruktion der Antike als `Rettungsanker der Geschichte`, war geprägt von den empfundenen Missständen und dem Bedürfnis nach einer umfassenden Ordnung des

⁴⁰³ Vgl. Jaeger, Die geistige Gegenwart der Antike, Berlin 1929.

⁴⁰⁴ Landfester, S.14.

⁴⁰⁵ Stroux, Johannes: Die Anschauungen vom Klassischen im Altertum. In: Jaeger, Das Problem des Klassischen und die Antike, S.1.

⁴⁰⁶ Helbing, Lothar (=Wolfgang Frommel): Der Dritte Humanismus (1932), 3. Aufl. Berlin 1935, S.11.

Lebens⁴⁰⁷. Das „Neue Bild der Antike“⁴⁰⁸ wurde damit in seiner Funktion als Gegenutopie nicht mehr nur als antiquarischer Gegenstand einer positivistischen Wissenschaft aufgefasst, sondern wurde zum Mittel einer umfassenden Kulturkritik. Trotz der Beteuerungen von strenger, objektiver Wissenschaftlichkeit, ging es um die Deutung der Antike „aus dem Erleben und Wollen“⁴⁰⁹ der Gegenwart.⁴¹⁰ Der interpretierende Historiker wurde so zum kreativen, zweiten Schöpfer des Kunstwerkes. Über die Legitimität einer Neukonstruktion der Antike bei der Interpretation der griechischen Skulptur, aus dem Geist der eigenen Zeit äußerte der Archäologe Ernst Langlotz 1942 in seiner Antrittsvorlesung mit dem Titel „Über das Interpretieren griechischer Plastik“:

„Wir können unserer ganzen geistigen und leiblichen Konstitution nach in den griechischen Bildwerken nur etwas anderes sehen und empfinden wie die Griechen. Aber gerade darin scheint mit der tiefere Sinn geschichtlicher Betrachtung zu liegen, daß für uns durch die geistige Spannung zu den betrachteten Werken der Vergangenheit geistige Werte aufleuchten, die die Vergangenheit gar nicht sehen konnte, eben weil ihr diese Werke etwas anderes, viel unmittelbarer bedeutet haben, was sie uns wieder nicht mehr bedeuten können. Aber stets ist es das Kunstwerk, das auf den Betrachter emaniert und durch die Interpretation, die der jeweiligen Zeit gemäß ist, immer wieder eine neue, geistig befruchtende und gestaltende Wirkung ausübt.“⁴¹¹

Der Anstoß zu einer „angemessenen Betrachtung und Interpretation“ griechischer Plastik lag auch für Ernst Langlotz in den ‚desolaten‘ Zeitumständen begründet, die für ihn im „Verfall der Plastik im frühen 20. Jahrhundert“⁴¹² anschaulich wurden.

In dem expliziten Antimodernismus, der sich in der Konstruktion um die griechische Klassik äußert, manifestiert sich auf der anderen Seite die ‚Modernität‘ einer aktualisierten, zur moralisch-ethischen und verpflichtenden Normvorgabe gewordenen Antikeninterpretation.⁴¹³ So ist nicht verwunderlich,

⁴⁰⁷ Vgl. z.B. die Darstellung der klassischen Antike in ihrer vermeintlichen Identität und Ordnung von Kultur und Gesellschaft bei Ahrem, S.185: „Der klassischen Kunst entsprach eine rationale Organisation der Welt und des Lebens, eine klare Bestimmtheit des Menschen im politischen, geistigen und religiösen Leben.“

⁴⁰⁸ Berve, Das neue Bild der Antike, 2 Bde.,1942.

⁴⁰⁹ Berve, Das neue Bild der Antike, S.5, 8. Die Wissenschaft vom klassischen Altertum spiegele, so Berve, in „Gebaren und Zielsetzung die bewegenden Gegenwartskräfte mit seltener Reinheit“ wider.

⁴¹⁰ Zu den Vorbehalten gegenüber diesem Klassikbegriff, vgl. Alfred Körte, S.3f., dem es hinsichtlich der antiken Literatur „nicht ungefährlich“ erschien, wenn man „einen modernen Begriff vom Wesen der Klassik überträgt, der den Alten ganz unbekannt war“.

⁴¹¹ Langlotz, Über das Interpretieren griechischer Plastik, S.20.

⁴¹² Langlotz; Über das Interpretieren griechischer Plastik, S.12.

⁴¹³ Vgl. den Titel von Ludwig Curtius` Aufsatz: Die antike Kunst und der moderne Humanismus. In: Die Antike, 3.Jg.1927, S.1-16.

dass sich die Deuter der griechischen Antike, vor allem Jaeger und Langlotz auf Nietzsche⁴¹⁴, den „Konstrukteur und Vermittler einer >modernen Antike<“,⁴¹⁵ beriefen.⁴¹⁶ In Nietzsches `Belebungs` der Antike durch die Verknüpfung mit aktuellen Zeitproblemen, gerichtet u.a. gegen Demokratie, Sozialismus und Christentum⁴¹⁷, war die Funktion der Antike als Gegenutopie und Mittel der Krisenbewältigung vorbereitet, sodass man auf bereits vorgeprägte Inhalte der Antikeninterpretation in ihrer Funktion als Gegenkraft zu modernen Zeittendenzen zurückgreifen konnte.

Den Angelpunkt der Bestrebungen, die als eine Art `Heilkur` für die eigene Zeit intendiert waren, bildete - in ihrer pädagogisch-erzieherischen Intention an die Tradition des Neuhumanismus der Humboldt-Ära anknüpfend, inhaltlich eher Nietzsche verpflichtet - ein neuer Humanismus, eng verknüpft mit Jaegers Bestimmung der Klassik als Paideia und der Forderung „Die Griechen als Erzieher!“⁴¹⁸.

In Jaegers Paideia ging es vorrangig um Staatsethik, um einen zur Staatsgesinnung erziehenden politischen Humanismus und damit um die Beziehung des individuellen Menschen zum übergeordneten Staat beziehungsweise zu einem `Übergeordnet-Göttlichen`, in den Worten Jaegers, um das Hineingestalten des „entfesselte(n) Ich in ein Normbild „des Menschen“, die „Bildung des individualisierten Ichs zu überindividuellem Menschsein“⁴¹⁹. Angesichts der ständig herbeigeredeten historischen Entwurzelung⁴²⁰ und `Obdachlosigkeit` des `heutigen` Menschen stand die Beschwörung

⁴¹⁴ Vgl. Langlotz, Über das Interpretieren griechischer Plastik, S.7. Für Langlotz bezeichnen Nietzsches Schriften „Die Geburt der Tragödie“ und „Vom Nutzen der Historie“ den entscheidenden Wendepunkt, der „zur Umwertung der ganzen Antike“ geführt habe.

⁴¹⁵ Cancik, Hubert: Nietzsches Antike. Vorlesung, Stuttgart/Weimar 1995, S.3.

⁴¹⁶ Vgl. Nietzsche, Friedrich: Fröhliche Wissenschaft. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd.5, München 1980, S.439: „Sollen wir das Alte nicht für uns neu machen und uns in ihm zurechtlegen? Sollen wir nicht unsere Seele diesem toten Leib einblasen dürfen? denn todt ist er nun einmal: wie häßlich ist alles Tote! - So wie die Römer sich die griechische Kultur aneigneten, so soll sich die Moderne das Griechentum aneignen: dies ist der Nutzen der Historie und Philologie für das Leben.“ In der Klassischen Philologie hatte die Rezeption Nietzsches vergleichsweise spät, sofort nach dem Ersten Weltkrieg eingesetzt. Vor allem Werner Jaeger war, trotz der Kritik von Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff an Nietzsches „Geburt der Tragödie“, von dessen Kulturkritik beeinflusst. Vgl. Jaeger, Werner: Humanistische Reden und Vorträge (1937), 2. erw. Aufl. Berlin 1960, S.84.

⁴¹⁷ In Jaegers Klassikbegriff wurde allerdings der auch von Nietzsche postulierte Gegensatz von Christentum und Antike aufgehoben und die „christliche Antike in den von den Griechen ausgehenden Bildungsprozess“ miteinbezogen. Vgl. Werner Jaeger: Paideia. Die Formung des griechischen Menschen (1933), Bd.1, Einleitung, Berlin/Leipzig 1936.

⁴¹⁸ Jaeger, Antike und Humanismus, S.15.

⁴¹⁹ Jaeger, Antike und Humanismus, S.14f.

⁴²⁰ Das Ende dieser `Entwurzelung` und das Wiederanknüpfen an die historische Kontinuität wurde von denjenigen Altertumsforschern, die sich nach 1933 mit dem Nationalsozialismus arrangiert hatten in der politischen Umgestaltung Deutschlands im `Dritten Reich` und der Wiederannäherung an die Griechen gesehen. Vgl. z.B. Schweitzer, Die griechische Kunst der Gegenwart, S.101 und Berve, Das neue Bild der Antike, Bd.1, S.6: „Keime und Ansätze zu dem, was (...) als ein neues Bild der Antike aufzusteigen beginnt, liegen (...) vor dem revolutionären Geschehen der letzten Jahre. Freilich, erst der Durchbruch der

der Normativität des griechischen Menschenbildes in seiner Vorbildlichkeit im Zentrum der Bestrebungen:

„Im gegenwärtigen Moment, wo wir aus der Kontinuität der Geschichte herausgerissen sind und neue Formen sich noch nicht gebildet haben, wird die Begegnung mit den Griechen uns von neuem ein Weg zur Selbstgestaltung (...). Sie sind die Schöpfer des objektiven, normativen Menschenbegriffs.“⁴²¹

Dass es sich bei seinem Menschenbild um den zu bildenden „politischen Menschen“ handelte, der ‚Dritte Humanismus‘ sich vom Bildungsideal des Neuhumanismus distanzieren, betonte Jaeger in einem 1933 veröffentlichten Aufsatz in Ernst Kriecks Zeitschrift „Volk im Werden“⁴²², womit er sich auf den Boden des im Nationalsozialismus formulierten Erziehungsideals begab⁴²³:

„(...) das Individuum, das sich vom Staat her und auf diesen hin verstehen soll. Der transformierte Humanismus stellte eine Brücke dar, über die eine im Geist des Neuhumanismus erzogene Bildungselite ihren Einstieg in die neue Herrschaftsform des NS finden konnte.“⁴²⁴

Die Ansicht, dass im klassischen Altertum staatliche Machtentfaltung und künstlerische Hochkultur in wechselseitiger Abhängigkeit gestanden hätten, war seit den zwanziger Jahren zum Allgemeinplatz geworden⁴²⁵ und konnte nach 1933 mit der sogenannten ‚Neuordnung‘ im nationalsozialistischen Staat in Verbindung gebracht werden.⁴²⁶ Die Vorstellung einer inneren Kausalität von Kunstproduktion beziehungsweise Hochkultur und Macht wurde nicht nur in Kreisen des ‚Dritten Humanismus‘ formuliert worden. Beispielsweise bezeichnete Gottfried Benn in seinem Aufsatz

nationalsozialistischen Gesinnung hat dem deutschen Volke aus den einzelnen Anläufen und Vorstößen eine breite Front werden lassen, die nunmehr bei aller Verschiedenheit der Forscher und ihrer Arbeitsgebiete die Front der deutschen Altertumswissenschaft ist.“

⁴²¹ Jaeger, Die geistige Gegenwart der Antike.

⁴²² Jaeger, Werner: Die Erziehung des politischen Menschen und die Antike. In: Volk im Werden, Jg.1, H.3, 1933, S.43-49. Das Buch des rassistischen Pädagogen Ernst Krieck „Nationalpolitische Erziehung“ aus dem Jahr 1932 galt in der Anfangsphase des ‚Dritten Reichs‘ als erziehungspädagogisches Standardwerk.

⁴²³ Vgl. die in der Jugenderziehung geforderte Unterstellung des Menschen unter das Staatsgefüge bzw. die Verstaatlichung der inneren Natur des Menschen durch die Übereignung des Körpers an die Nation. Vgl. Baldur von Schirach, Innenseite des HJ-Leistungsbuchs: „Hitlerjugend!/ Körperliche Ertüchtigung ist keine/ Privatsache. Die nationalsozialistische/ Bewegung befiehlt den/ ganzen Deutschen zu ihrem Dienst./ Dein Körper gehört deiner Nation,/ denn ihr verdankst Du Dein Dasein./ Du bist ihr für Deinen Körper verantwortlich.“ Zit. nach Utz Maas: „Als der Geist der Gemeinschaft eine Sprache fand“. Sprache im Nationalsozialismus. Versuch einer historischen Argumentation, Opladen 1984, S.100.

⁴²⁴ Orozco, Teresa: Das philosophische „Bild der Antike“ und der NS-Staat. Fragen zum Interview mit Hans-Georg Gadamer. In: Kampfplatz Philosophie. Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften, hrsg. v. W.F. Haug und F. Haug, 32.Jg., H.4, Juli/August 1990, S.556-558, hier S.557.

⁴²⁵ So fällt auch umgekehrt der „Untergang der griechischen Staaten“ mit dem Verfall der griechischen Kunst zusammen. Vgl. z.B. Langlotz, Die Darstellung des Menschen, S.29.

⁴²⁶ Vgl. z.B. Rose, S.12: „Die Autorität des Staates scheint die Autorität der Klassik heranzuziehen.“

„Dorische Welt“ die Macht, die ihm gleichbedeutend mit staatlicher Macht war, als „die eiserne Klammer, die den Gesellschaftsprozess erzwingt“ und, Jacob Burckhardt zitierend, als Voraussetzung für das ‚Emporwachsen‘ von „Kulturen des ersten Ranges“. Die „Geburt der Kunst aus der Macht“ wurde auch in Benns Text an die Erziehung des Individuums rückgebunden:

„(...) der Staat, die Macht reinigt das Individuum, filtert seine Reizbarkeit, macht es kubisch, „schafft ihm Fläche, macht es kunstfähig (...).“⁴²⁷

Benn schilderte in seinem Aufsatz ein Nietzsche verpflichtetes Bild einer kriegerischen, unmoralischen und grausam-inhumanen Antike⁴²⁸. In seiner Polemik gegen das konventionelle Antikenbild⁴²⁹ hatte Nietzsche mit seinem Modell des griechischen Kultur- und Sklavenstaates⁴³⁰ und einem in der griechischen Antike verwirklicht geglaubten aristokratisch-heroischen und rassistisch-elitären Ideals die Werte des bürgerlichen Humanismus - zurückgehend auf das Winckelmann´sche Bild der Antike, nach dem die kulturelle Höhe der Bildwerke nur unter den freien Verhältnissen des griechischen Stadtstaates möglich werden konnte⁴³¹ - verworfen. In diesem Sinn sprach auch Hans Rose 1937 von einer „Krise des Humanismus“ und verknüpfte die Hoffnung auf eine neue ‚klassische‘ Kunstblüte in Deutschland mit der Forderung nach einem mit „weniger mit Humanismus belasteten“⁴³² klassischen Stil. Auch Helbing bezeichnete den „gängigen Humanismus“ des deutschen

⁴²⁷ Benn, Gottfried: Dorische Welt. Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht (Erstveröffentlichung in: Europäische Revue X, 6, 1934, S.364-376). Gesammelte Werke in zwei Bänden, hrsg. v. Dieter Wellershoff, Bd.1, Wiesbaden 1986, S.824-856, hier S.847 und 852.

⁴²⁸ Vgl. Nietzsches Trennung des Humanen vom Menschlichen. In: Nietzsche, Friedrich: Wir Philosophen (Nachlass 1875), Ges. Werke, Bd.8, S.12 u. 60: „Das Menschliche ist nicht zu verwechseln mit dem Humanen. Dieser Gegensatz ist sehr stark hervorzuheben, die Philosophie krankt daran, daß sie das Humane unterschreiben möchte (...).“ Nach Nietzsche sind daher die „Bekämpfer des Humanismus im Irrthum, wenn sie das Altertum mitbekämpfen: sie haben da einen starken Bundesgenossen.“

⁴²⁹ Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (1872). Sämtl. Werke, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd.1.

⁴³⁰ Nach Nietzsche gehört zum „Wesen einer Kultur das Sklaventum“. Seiner Ansicht nach werde die „Neuzeit an einem Mangel des Sklaventhums zugrundegehen“. „Das Elend der mühsam lebenden Menschen muß noch gesteigert werden, um einer geringen Anzahl olympischer Menschen die Produktion der Kunstwelt zu ermöglichen.“ Nietzsche, Der griechische Staat, zit. nach Cancik, S.61f. Dass die kulturellen Leistungen der Griechen auf der Grundlage einer Sklavenhaltergesellschaft hervorgebracht worden sind, hatte auch Marx betont, und Engels hatte die Sklaverei als zwingende historische Notwendigkeit verteidigt. Karl Marx/Friedrich Engels: Über Kunst und Literatur, Bd.1, Berlin 1967. Vgl. auch die Ansicht Max Webers, der das Ende der spätantiken, römischen Kultur mit dem Mangel an Sklaven begründet hatte. Weber, Max: Die sozialen Gründe des Untergangs der antiken Kultur. In: Ders.: Gesammelte Aufsätze zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Tübingen 1988.

⁴³¹ Vgl. Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.122. Zur Rezeption der ‚inhumanen Antike‘ Nietzsches vgl. auch Cysarz, Herbert: Wagner-Nietzsche-George - Form-Wille und Kultur-Wille, vornehmlich bei George. In: Jb. des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt a.M. 1931, S.105: „Das „klassisch-harmonische Hellas zersprengt durch die Einsicht, daß es keine wahrhaft schöne Fläche ohne eine schreckliche Tiefe gibt: Unter der marmornen Plastik brandet und schwillt das Feurig-Flüssige, der dunkel-zwiespältige Quell der Zeugung und des Mordes.“

⁴³² Rose, S.9.

Idealismus, dem „ein Zug gesättigter Behäbigkeit“ anhafte, als eine „gezähmte Abart“ eines „ursprünglichen großen Humanismus“⁴³³.

Dass der Gedanke des ‚inhumanen Altertums‘ sich jedoch 1941 noch nicht breitenwirksam durchgesetzt hatte, zeigt die Notwendigkeit einer Revision des Geschichtsbildes durch den Rassentheoretikers F.K. Günther, Nietzsches Antithese von hellenischer und jüdischer Kultur⁴³⁴ exemplifizierend:

„Die Worte ‚Humanität‘ und ‚Humanismus‘ haben für viele völkisch denkende Menschen keinen guten Klang. (...) Die Verfälschung des Humanitätsgedankens, gegen die sich heute in Deutschland mancher völkisch denkender Mensch wendet, ist schon im spätesten Römertum vor sich gegangen; eingewanderte Morgenländer, besonders Juden (...) haben, um die alte hellenische und römische Ablehnung des Barbarentums hinwegzudeuteln, den Humanitätsgedanken in eine Gleichheitslehre umzuwandeln versucht, nach der es vererbte Rassenungleichheit nicht mehr geben und die nur noch den ‚Menschen‘ sehen sollte (...). An diese morgenländische Verfälschung des hellenisch-römischen Humanitätsgedankens hat der städtisch-demokratische Humanitätsgedanken des 19. Jahrhunderts angeknüpft.“⁴³⁵

Die Konstruktion der griechischen Kultur als ‚inhumane Klassik‘ in der Tradition von Nietzsches Definition von Menschlichkeit als Inhumanität wurde von vielen Altertumsforschern als wesentliche Voraussetzung für die ‚klassische‘ Kulturblüte - beziehungsweise einer Renaissance in der Gegenwart - betont. Dabei hob man die Notwendigkeit des griechischen Sklavenstaates⁴³⁶ und die Reduzierung der Zahl der adligen griechischen Oberschicht⁴³⁷ als entscheidende Faktoren einer zukünftigen Verwirklichung des idealen Menschenbildes und des ‚Rassenstaates‘ hervor. Hier sollten Schönheit beziehungsweise Hässlichkeit als Gradmesser der Qualifikation oder Disqualifikation fungieren:

„Nun wäre es sicher Romantik, wollten wir annehmen, alle Griechen hätten diese geistig leibliche Vorstellung besessen. Es gab selbstverständlich unter ihnen auch häßliche, ja sogar mißgestaltete Menschen. (...) Es ist weiter daran zu erinnern, daß die etwa 60000 Sklaven, die in Athen in der Zeit

⁴³³ Helbing, S.11.

⁴³⁴ Diese gehört, so Cancik, zu den „frühesten und dauerhaftesten Elementen in Nietzsches Konstruktion der Antike“. Nach Nietzsche ist die geschwächte griechische Kultur durch den Sieg des Judentums vernichtet worden. Vgl. Cancik, S.127f.

⁴³⁵ Günther, F.K.: Humanitas. In: Ders.: Führeradel und Sippenpflege, München 1941, S.169f. Zit. nach Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.95.

⁴³⁶ Sehr eindrücklich geschildert in Benns Aufsatz „Dorische Welt“, S.831-836.

des Perikles gelebt haben (...) von der (...) höchsten Ausbildung des Geistes und Körpers ausgeschlossen worden sind. Aber gerade, weil es an häßlichen Menschen nicht gefehlt hat, ist es bezeichnend für griechische Geisteshaltung, daß nicht die häßliche, wenn auch noch so interessante Gestalt zu sehen begehrt wurde (...), sondern daß der vollkommene Mensch der Wunsch aller und damit der Standard für die Darstellung des Menschen in der Kunst gewesen ist.“⁴³⁸

Die Hoffnung auf eine neue staatliche und kulturelle `Blüte` war in der zeitgenössischen Diskussion eng mit der Utopie der Verwirklichung des angestrebten `neuen` Menschenbildes verknüpft, dem man im Griechentum beziehungsweise in der männlichen klassischen griechischen Skulptur ansichtig zu werden glaubte.

Das Interesse am griechischen Menschenbild in seinem Verhältnis zum Staat⁴³⁹ beziehungsweise zur griechischen Polis - auf der Folie der Weimarer Republik -, war einer der Hauptakzente der Naumburger Tagung, auf der sich Schweitzer in die Diskussion um den neuen Humanismus einschaltete und den „Begriff des Menschen“, der „durch die Idee und die Form der Polisgemeinschaft“ bestimmt sei, als „Erweiterung und Erhöhung des Individuums in der rechtlichen und seelischen Sphäre“⁴⁴⁰ bestimmte.

Nach Borbein⁴⁴¹ bezeichnet der Humanismusrekurs eine neue Phase der archäologischen Diskussion. Im Menschenbild konkretisierte sich, so Borbein, „was sich in abstrakten Begriffen zu verflüchtigen drohte“, in ihm hätte der „emotionale und der formale Aspekt des Klassischen zu einer Einheit“⁴⁴² gefunden. Das Klassische und damit Normativ-Gültige wurde wesentlich auf das im Kunstwerk sich artikulierende Menschenbild und damit auf die Darstellung der Form, Formung und Geformtheit des menschlichen Körpers verkürzt. Insbesondere für Ernst Langlotz war das `Klassische` der griechischen Kunst mit dessen Inbegriff, dem Bild `des` Menschen verknüpft,

⁴³⁷ Vgl. auch Helbing's Ausführungen über ein erhofftes „neues Zeitalter“ der „männlichen Herrschaft der Wenigen“. Helbing, S.90.

⁴³⁸ Langlotz, Ernst: Die Darstellung des Menschen, S.6f. Vgl. auch Bernhard Schweitzer: Das Menschenbild der griechischen Plastik, Potsdam 1944, S.9: „Jeder freie Grieche hatte Anteil an diesem plastischen Menschenbild und konnte es auf sich beziehen. Es ist (...) Stein und Erz gewordener Mythos des Menschen. Nicht des Einzelmenschen oder gebrechlichen Individuums. Der war auch für die Griechen nur ein Blatt, das im Herbstwind zu Boden geweht wird (...)“

⁴³⁹ Zu den Darstellungen des politischen Systems in der griechischen Geschichte, vgl. Beat Näf: Deutungen und Interpretationen der griechischen Geschichte in den zwanziger Jahren. In: Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren, S.275-302.

⁴⁴⁰ Schweitzer, Bernhard: Über das Klassische in der Kunst der Antike. In: Jaeger (Hg.), Das Problem des Klassischen, S.85.

⁴⁴¹ Borbein, S.230.

⁴⁴² Borbein, S.231.

dessen formale und inhaltliche Ausdrucksweisen ihm den Zugang zur griechischen Wirklichkeit zu gewährleisten schienen.⁴⁴³ Und für Schweitzer lag die „besondere Ästhetik“ der Griechen in der Veranlagung begründet, „die Welt in Körpern - und nur in Körpern - zu sehen“, die ihm zum „Ausdruck einer letzten und höchsten Wirklichkeit“⁴⁴⁴ wurden. In der Schaffung dieses Menschenbildes erkannte Schweitzer die grundlegende Leistung der griechischen Kunst, „das als überzeitliches Werteideal auch für die Gegenwart fruchtbar werden könnte“⁴⁴⁵. Hervorgehoben wurde die Selbstdisziplinierung⁴⁴⁶ beziehungsweise Triebbeherrschung des griechischen Menschen, die Doppeltheit von Freiheit und Bindung⁴⁴⁷, die freiwillige Anerkennung von Grenzen⁴⁴⁸, die man in der griechischen Skulptur⁴⁴⁹ zu erkennen glaubte und die ihn von den „umwohnenden Barbaren, die Sklaven ihrer Begierden“⁴⁵⁰ gewesen seien, unterscheidet:

„Der klassische Staat fordert Gleichberechtigung der Menschen unter Maßgabe der Vorrechte des griechischen Vollbürgers. Vollberechtigt ist nur der geformte und sich selbst formende (...) Mensch.“⁴⁵¹

Die wechselseitige Abhängigkeit von Kunst- und Machtentfaltung wurde im Bild der Abhängigkeit von Menschenbild und Staatsgefüge beziehungsweise der höheren oder überpersönlichen

⁴⁴³ Auch Kaschnitz sah die griechische Kunst gebunden an die menschliche Gestalt, ihr „ganzes Wesen kann sich nur in der menschlichen Gestalt ausdrücken und ist (...) mit ihr identisch.“ Kaschnitz, Zur Struktur der griechischen Kunst, S.90.

⁴⁴⁴ Schweitzer, Das Menschenbild der griechischen Plastik, S.13.

⁴⁴⁵ Schweitzer, Die griechische Kunst und die Gegenwart, S.97f.

⁴⁴⁶ Vgl. Stenzel, S.149f.: „Von der Erziehung zur Selbsterziehung. Durch Beherrschung der Kräfte des Körpers und Willens wird schrittweise aus Erziehung Selbsterziehung. (...) Ohne jede rückschauende Nachahmungsabsicht kann sich dadurch für den deutschen Menschen eine dem griechischen Wesen verwandte Erneuerung des Schönheitsideals entwickeln. Es wird alle Zeichen der Leibeserniedrigung vermeiden, jede Form von Verstelltsein unter Anfechtung der Sinne.“

⁴⁴⁷ Vgl. Schweitzer, Das Menschenbild der griechischen Plastik, S.24. Kaschnitz charakterisierte das Menschenbild als eine „freiwillige Bindung der Persönlichkeit in die Gesetze des Seins (...)“. Kaschnitz, Zur Struktur der griechischen Kunst, S.85.

⁴⁴⁸ Vgl. Borbein, S.237. Hierin liegt, so Borbein, auch die aktuelle Bedeutung des klassischen Menschen: „Er gibt das Vorbild ab für den Menschen, der sich gegen Kollektivismus behauptet und in der Massengesellschaft seine Personalität bewahrt. Eingebunden in eine Gemeinschaft, ragte er dennoch in ihr hervor. Daß man sich im Deutschland der Dreißiger Jahre den klassischen Menschen, von dem man Heil erwartete als ‚Führer‘ vorstellte, mag tragisch sein, kann aber kaum verwundern.“ Vgl. z.B. bei Rose, der sich eine Wendung zum ‚Klassischen‘ in Deutschland vom „Führergedanken“ erhoffte. Rose, S.11.

⁴⁴⁹ Vgl. die von Richard Hamann bereits 1916/17 geäußerte Charakterisierung des Gotischen und Klassischen: „Auf Lebensgröße verzichtet aber auch die gotische Kirche in ihren Kultbildern nicht, sie fügt aber wie klassische Kunst überhaupt den Ausdruck der Herrschaft in der Beherrschtheit des eigenen Körpers hinzu, jene Idealität der Haltung und Gemessenheit, die als Herrschaft über sich selbst uns auch heute noch eine Gewähr für die Herrschaft über andere ist. Hamann, Richard: Das Wesen der Monumentalkunst. In: Logos. Internat. Zeitschrift für Philosophie der Kultur. Bd. VI, 1916/17, S.142-160, hier S.151

⁴⁵⁰ Langlotz, Die Darstellung des Menschen, S.5.

⁴⁵¹ Rose, S.75.

Ordnung⁴⁵², deren Veränderungen oder `Verfallserscheinungen` sich in nachklassischer Zeit im Körperbild der Skulptur spiegelten, exemplifiziert. Der klassische, männliche Körper wurde in das Bild des Staates eingeschmolzen, man erblickte im geformten Normbild des Menschen zugleich das Modell des Staates⁴⁵³ beziehungsweise das Symbol einer religiösen oder übergeordneten und objektiven Macht. Umgekehrt sprach Hans Rose vom „Kunstwerk der Polis“⁴⁵⁴ als einem „mensenähnliche(n) Wesen“⁴⁵⁵:

„(...) bei der Gestaltung des Staates als Kunstwerk steht der Mensch gewissermaßen Modell und das Kollektive wird nur soweit betont, als es den inneren Erfahrungen des Polisbürgers entspricht. Diese waren dann allerdings von Staatsbereitschaft erfüllt. Denn das objektivistische Normbewußtsein war seinerseits in höchstem Grade staatsbildend.“⁴⁵⁶

Körperbild und Staat, beide als Kunstprodukte aufgefasst - verweisen aufeinander, sie werden austauschbar. Der männliche Körper wird zum Symbol des Staates. An der Form und Formung des Körpers lässt sich umgekehrt die Ordnung des Staates ablesen. Seine geformte Ordnung ersetzt die auf die Staatssphäre verweisenden allegorischen Hinweise.

Das von den Deutern der Antike konstruierte elitär-aristokratische Staats- und Menschenbild ließ sich nur auf der negativen Folie des „Anderen“ und Auszugrenzenden, das auch immer die eigenen als negativ empfundenen Gegenwärterserscheinungen implizierte, formulieren. Die Staatsidee der Polis - der „klassische Staatskörper“⁴⁵⁷ - von Rose in ihrer Mittelstellung zwischen „Tyranis und Königtum“ charakterisiert, schütze „die vollbürgerliche Individualität gegen das formlose und darum normwidrige Übergewicht der Masse“⁴⁵⁸. So konnte auch Schweitzer auf Grund der angenommenen Kongruenz von Menschenbild und Staat über die apotropäische Funktion des „Stein und Erz gewordenen Mythos des Menschen“⁴⁵⁹ folgern:

⁴⁵² Hier zeigt sich, dass die Auffassung der Strukturformforschung, die in der Form des Kunstwerks einen symbolischen, allgemeingültigen, überpersönlichen Gehalt einer höheren Ordnung ablesen zu können glaubte, transformiert werden konnte, sodass das Kunstwerk zum Manifest einer sich in diesem äußernden staatlichen Ordnung wurde. Die Übergänge sind zum Teil fließend.

⁴⁵³ Vgl. Helbing, S.78: „Alle von einer teilhaften menschlichen Möglichkeit ausgehenden Versuche, an Stelle der Erfüllung in der kosmischen Wohlgegliedertheit des Leibes, (wie sie auch dem Staat Umriß und Grenze gibt), eine Erlösung zu suchen (...) sind für den Dritten Humanismus Zeichen einer Krankheit, von deren Überwindung der Bestand der Nation abhängt.“

⁴⁵⁴ Rose, S.69.

⁴⁵⁵ Rose, S.67. Vgl. auch S.65.

⁴⁵⁶ Rose, S.72.

⁴⁵⁷ Rose, S.10.

⁴⁵⁸ Rose, S.67f.

⁴⁵⁹ Schweitzer, Bernhard: Das Menschenbild der griechischen Plastik. Potsdamer Vorträge II, Potsdam 1944, S.9

„Das plastische Menschenbild der Griechen war ein national-hellenisches, aufgerichtet gegen alles Andersartige, Nichtgriechische, Barbarische. (...) In allen Wiedergeburten des europäischen Daseins taucht es wieder auf und ist stets mit den Kräften der Erneuerung verbunden.“⁴⁶⁰

Ernst Langlotz` Formulierung über das aus der griechischen Kultur und Kunst Ausgeschlossene - und damit auch aus der gegenwärtigen Kultur zu eliminierende - erinnert an das Schiller´sche Begriffspaar der „Verwilderung und Erschlaffung“, mit denen dieser die „Gebrechen“⁴⁶¹ seines Zeitalters charakterisiert hatte:

„Keine Epoche wie die griechische hat den irdisch vollkommenen geistig und leiblich in gleicher Weise geformten Mensch so in den Mittelpunkt des gesamten Lebens gestellt. Kein höfisch-überzüchteter, noch kleinbürgerlicher Typus war das Vorbild (...).“⁴⁶²

Der Ausgrenzung des ‚Formlosen‘⁴⁶³, ‚Triebhaften‘, ‚Nichtgriechischen‘ aus dem griechischen Staat und seiner Kultur wurde in Bildern des Sklaven, der ‚Barbaren‘ oder der geographisch nicht näher verorteten „Herdenvölker des Orients“⁴⁶⁴ imaginiert und als ständige Gefahr beziehungsweise warnendes Beispiel vor Augen geführt. Zugleich korrelierten diese Bilder des Auszugrenzenden mit der im Innern des griechischen Menschen sich vollziehenden und zur Staatsgesinnung erziehenden Formung und Selbstdisziplinierung.⁴⁶⁵ Gleichmaßen, wie die geistige und politische „Krise“ der eigenen Gegenwart als Krise des Menschen formuliert wurde, man als ‚Keim‘ der zeitgenössischen Untergangsvisionen den Subjektivismus⁴⁶⁶ des modernen Menschen, den „schrackenlosem Individualismus“⁴⁶⁷, entfesselte Sexualität mit ihren Folgen ‚rassischer‘ Vermischung zu lokalisieren glaubte - Zuschreibungen, die sich im ‚Dritten Reich‘ im Bild ‚des Juden‘ verdichteten -, wurde das

⁴⁶⁰ Schweitzer, Das Menschenbild der griechischen Plastik, S.5. Vgl. die Formulierung Roses, S.9: „Auch die Klassik der Renaissance tritt mit dem Anspruch auf Weltgeltung auf und verdammt alles Andersartige als barbarisch.“

⁴⁶¹ Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Briefe an den Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg (11. November 1793), München 1967, S.33.

⁴⁶² Langlotz, Über das Interpretieren griechischer Plastik, S.13.

⁴⁶³ Vgl. Helbing, S.31: „Was am Humanismus eindeutig ist, ist sein Formungswille, (...).“

⁴⁶⁴ Rose, S.63.

⁴⁶⁵ Diese sah man vor allem in der griechischen Gymnastik, dem sportlichen Agon und der griechischen Leibesucht verwirklicht. Über die „Abhängigkeit der Leibeserziehung von der politischen Situation“ vgl. z.B. Ludwig Englert: Die Gymnastik und Agonistik der Griechen als politische Leibeserziehung. In: Berve, Das neue Bild der Antike, S.218-336.

⁴⁶⁶ Vgl. Helbing, S.30: „Intellektualismus und Individualismus sind aber Zerfallserscheinungen und treten nur da auf wo Satzung und Bindung eines Weltbildes erstarren oder aufgelöst sind; dagegen meint echter Humanismus zwar den freien, aus der Tiefe seiner göttlichen Kraft schaffenden, aber nicht den bildungslosen, unstaatlichen und glaubensfeindlichen Menschen.“

⁴⁶⁷ Schweitzer, Bernhard: Die griechische Kunst und die Gegenwart, S.101. Auch Julius Stenzel erschien die „moderne subjektiv-individualistische Haltung“ als Ursache moderner Missstände. Vgl. Ders.: Die Gefahren modernen Denkens und der Humanismus. In: Die Antike 4, 1928, S.42-65, zit. nach Landfester, S.15.

griechische Menschenbild in seiner Geformtheit und freiwilligen Bindung an den Staat - in den Worten der Strukturforschung an eine objektive, „höhere Ordnung“⁴⁶⁸ - als Rettung und als absolut verpflichtend empfunden.

Entsprechend sind die Aufsätze vieler Altertumsforscher mit moralischen, an den Leser und Betrachter gerichteten Appellen durchsetzt. Helmut Kuhn äußerte in seinem Vortrag auf der Naumburger Tagung über die Wirkung des als ‚klassisch‘ bezeichneten:

„Die Kennzeichnung eines konkreten Phänomens als ‚klassisch‘ enthält etwas wie ein Anerkennen, Sich-Unterwerfen, Sich-Richten, kurz ein willensmäßiges, als personale Einstellung sich ausdrückendes Moment; in der Sprache einer heute geläufigen Methodologie: ein Werturteil. Der Betrachter muß sich für das Klassische oder wider es entscheiden.“⁴⁶⁹

Diese „Freiwilligkeit“ der Entscheidung des Betrachters bei Kuhn wich 1944 bei Schweitzer einem vom griechischen Menschenbild ausgehenden Imperativ, einer den Betrachter direkt ansprechenden moralischen Kraft. Diese verdeutlichte er, durch ein Zitat aus Rilkes Gedicht „Archaischer Torso Apolls“⁴⁷⁰, das in der „Forderung an den Betrachter: >Du mußt dein Leben ändern!<“ gipfeln.⁴⁷¹ Bereits 1937 hatte Schweitzer in seinem Aufsatz „Die griechische Kunst und die Gegenwart“ verkündet, der „Anruf der griechischen Kunst. Er richtet sich an den deutschen Menschen“⁴⁷².

Landfester spricht von der „moralischen Integrität“⁴⁷³ der Jaegerschen Staatsidee, wonach der Staat „die eigentliche konkrete geistig-sittliche Substanz“ und damit „die Kultur in ihrer höchsten Form selber“⁴⁷⁴ sei. Der „Mißbrauch“ und die „Entartung“ dieses Staatsbegriffs könne „nicht ihren Vertretern angelastet werden“⁴⁷⁵. Dabei übersieht Landfester m.E., dass für die Altertumsforscher

⁴⁶⁸ Kaschnitz, Zur Struktur der griechischen Kunst, S.85.

⁴⁶⁹ Kuhn, Hellmut: Klassisch als historischer Begriff. In: Jaeger (Hg.), Das Problem des Klassischen, S.125.

⁴⁷⁰ Rilke, Rainer Maria: Neue Gedichte und Der Neuen Gedichte anderer Teil, Frankfurt a.M. 1974 (1908) S.83.

⁴⁷¹ Schweitzer, Das Menschenbild der griechischen Plastik, S.6.

⁴⁷² Schweitzer, Die griechische Kunst und die Gegenwart, S.102.

⁴⁷³ Landfester, S.28.

⁴⁷⁴ Jaeger, zit. nach Landfester, S.28.

⁴⁷⁵ Landfester, S.28. Über die Legitimität danach zu fragen, welche geistesgeschichtlichen Anfänge „dem Nationalsozialismus sekundierten“ und über die Berechtigung, „die zwanziger Jahre im düsteren Licht zu bewerten, das der Nationalsozialismus auf diese Zeit wirft“, vgl. Ines Stahlmann: „Nebelschwaden eines geschichtswidrigen Mystizismus“? Deutungen der römischen Geschichte in den zwanziger Jahren. In: Flashar, Hellmut (Hg.): Altertumswissenschaft in den 20er Jahren, S.303-328, hier S.327f.: „Bei der Beantwortung der Frage, welches Gedankengut den nationalsozialistischen Boden bereitet hat, kann es nicht unstatthaft sein, das Wissen um das spätere ‚Dritte Reich‘ in eine Betrachtung der Zeit vor 1933 einzubringen. Wo sonst würde eine solche Wissenschaftsabstinenz, insbesondere in der Wissenschaftsgeschichte, verlangt? Jeder noch so ‚historistische‘ wissenschaftliche Zugriff setzt die Distanz und den Wissensgewinn (in diesem Fall auch den an politischer Erfahrung) zu seinem Gegenstand voraus.“ Vgl. auch Borbein, S. 141f.: „Die Ideologisierung und Instrumentalisierung der Antike, insbesondere der griechischen Klassik war im ‚Dritten Reich‘ nicht nur

die Staatsidee mit dem klassischen und normativen und damit in der Gegenwart zu normierenden Menschenbild verknüpft war und als Utopie gegen die eigene Zeit den missionarischen Anspruch einer Wirkungsmacht vertrat. Die Behauptung von Normativität und der Anspruch auf Geltung ließ sich jedoch nur antithetisch formulieren und war nur durch die Herstellung von Differenz realisierbar. Diese Konstruktion des Klassischen, kulminierend im klassischen Staats- und Menschenbild konnte gerade auf Grund ihrer Voraussetzungen - der Favorisierung antidemokratischer Alternativen gegenüber der Weimarer Republik, ihrer Wurzeln in der zeitgenössischen Kulturkritik und der auf Nietzsche basierenden ´inhumanen Klassik` - mit ihren nicht nur impliziten Ausgrenzungsstrategien, deren inhaltliche, machtpolitische und sexuelle Implikationen im folgenden Kapitel untersucht werden, im deutschen Faschismus attraktiv werden.

Im ´Klassischen` und im ´Klassik-Begriff` der Strukturforschung sowie der Altertumsforschung im Umkreis des ´Dritten Humanismus` konkretisieren sich Vorstellungen und Utopien, die in den dreißiger und vierziger Jahren die Rezeption des Werkes Brekers bestimmten.

Die Kriterien des ´Klassischen` und die Werturteile des als ´klassisch` Rezipierten, die in den Interpretationen zu Brekers Werk im ´Dritten Reich` zum Ausdruck kommen, stehen auf dem geistigen Boden dieser ´modernen` Klassikkonzeption. An Brekers Werken wurden exemplarisch die Kriterien dieser ´neuen` Klassik, des ´neuen` klassisch-maskulinen Menschenbildes in seiner Beziehung und Analogie zum ´neuen` Staat verhandelt, ebenso wie man an seiner Künstlerpersönlichkeit gezielt das Image des klassischen Bildhauers aufbaute.

Das an Brekers Werk ´klassisch` Rezipierte steht im Zeichen der ´überwundenen` Krise von Kultur, Gesellschaft und Politik der jüngsten Vergangenheit. Das Zeitalter der klassischen Antike, das in der neuen Klassik- und Humanismuskonzeption zur reaktionären Gegenutopie und zum Antipoden der Moderne wurde, konkretisierte sich im ´klassischen` Menschenbild. Das normative, in seiner Bindung an die staatliche Ordnung disziplinierte Bild des Menschen, wurde in den Kommentaren zu Brekers Skulpturen als Zeichen der Krisenbewältigung und Rettung aus dem ´Zerfall` hervorgehoben. Auch die Breker-Deuter benötigten, um das eigentlich ´Klassische` von Brekers Werk zu konstituieren, die Beschwörung des kulturellen und politischen Zerfalls und die Diffamierung

Ausdruck der politischen Überzeugung oder des Opportunismus einiger Autoren; sie ergab sich auch als eine mögliche, fast logische Konsequenz aus dem Verlauf der Klassik-Diskussion.“ Die Tendenz der Altertumsforscher, z.B. Schweitzer sich nach dem Ende des Nationalsozialismus wiederum unter Berufung auf das Klassische auf humanistische Positionen zurückzuziehen, ohne dessen Implikationen zu reflektieren, zeigt sich auch in der Nachkriegsrezeption des Werkes Brekers.

und Ausgrenzung der vermeintlichen Urheber. Obwohl, so der Tenor, die ‚Gefahr‘ mit dem Beginn des nationalsozialistischen Staats - anschaulich umgesetzt in der Form und Geformtheit des künstlichen, sich selbst disziplinierenden Menschenbildes der Werke Brekers - als gebannt galt, wurde diese immer wieder - und darin scheint eine wesentliche Funktion der Werke zu liegen – vergegenwärtigt und als solche geradezu beschworen.

In der Betonung, dass Breker mit seinem Werk einen eigenen Stil beziehungsweise eine gegenwartsnahe, deutsche Klassik geschaffen habe, ohne antike Skulpturen lediglich zu kopieren, was unter dem Topos der ‚leeren Form‘ als toter Klassizismus abgelehnt wurde, äußert sich das Bedürfnis nach Aktualität und Gegenwartsbezug, der in der neuen Interpretation der Antike durch eine wertschaffende, dem ‚Leben dienende‘ Wissenschaft im Umkreis des ‚Dritten Humanismus‘ zum Programm erhoben worden war.

Die Neigung, Klassik einerseits als Rezeptionsphänomen zu begreifen, wie Ernst Langlotz und Helmut Berve, daraus aber zugleich die Legitimation einer aktualisierten Antikeninterpretation abzuleiten und die Normativität und wertschaffende Gültigkeit des ‚Klassischen‘ zu betonen, korreliert mit der Rezeption des ‚Klassischen‘ der Skulpturen Brekers.

Brekers eigenes Verständnis des ‚Klassischen‘ und sein Verhältnis zur antiken Tradition war durchaus von solchen Auffassungen seiner Zeit geprägt, was sich in seiner „übersinnlichen Annäherung“⁴⁷⁶ - von der seine ‚Schriften‘ ein beredtes Zeugnis ablegen - ebenso zeigt wie in den Argumenten für die Ablehnung moderner Kunst. Auch seine Haltung gegenüber einer als klassizistisch verworfenen Antikenkopie, der er 1936 von Hitler bezichtigt worden sei⁴⁷⁷, zugunsten der aktualisierten, zeitnahen Antikeninterpretation - aus dem ‚Geist der neuen Zeit‘ - ist als Reflex auf eine Wissenschaft lesbar, die mit dem Anspruch einer gegenwartsnahen Auslegung des klassischen Altertums und seiner Kunstwerke auftrat.

⁴⁷⁶ Brands, S.108.

⁴⁷⁷ Hitlers Kommentar zu Brekers Olympiaskulpturen, „Sie arbeiten nach der Antike“ wurde von Breker als deutliche Abwertung verstanden. Er fühlte sich missverstanden und verwahrte sich dagegen „Kopien nach der Antike“ angefertigt zu haben. Vgl. Breker, Strahlungsfeld, S.90. Damit wollte er sich sicherlich auch davon distanzieren, Nachbildungen antiker Skulpturen geschaffen zu haben, wie beispielsweise Georg Römer mit seiner Kopie des Speerträgers von Polyklet (1922), aufgestellt an der Münchener Universität.

6. Klassik als männlicher Stil - Kulturgeschichte als Geschlechterkampf

Das ‚Klassische‘ war eingespannt in ein Netz von Zuschreibungen, die sich zwischen gegensätzlichen Polen bewegten und auf die sozialen, kulturellen und politischen Zustände der Zeit rekurrierten. Die das ‚Klassische‘ konstituierenden Kategorien waren wesentlich durch Negation und einem daraus resultierenden Anspruch auf ‚Normalität‘, kulminierend im ‚klassischen‘ Staats- und Menschenbild, bestimmt. Zusammenfassend lässt sich das Konstrukt des ‚Klassischen‘ als utopische Setzung von Ordnung gegen Chaos charakterisieren.

Die Rezeption des Klassischen beziehungsweise der klassischen griechischen Kultur und Kunst in den zwanziger Jahren mit ihrer Neigung zur Aktualisierung beschränkte sich nicht nur auf den engen Bereich der Altertumforschung, die im Kontext neuer wissenschaftlicher Positionsbestimmungen über ein nur antiquarisches Interesse an der Antike, dem „abgebrauchten Idealbild von Antike“⁴⁷⁸, hinauszukommen trachtete, um zu jener „Ebene“ zu gelangen, „wo die Ideen der Geschichte als Offenbarungen des göttlichen Antlitzes, - als Wirklichkeiten und für das Einzel-Dasein grundlegende Bindungen - in lebendiger Gegenwart ihr Recht geltend machen“⁴⁷⁹. Dies zeigen etwa die Äußerungen Gottfried Benns⁴⁸⁰ oder auch Hugo von Hofmannsthal's Beschäftigung mit der antiken Tradition in seiner Rede über das „Vermächtnis der Antike“:

„Es ist der Mythos unseres europäischen Daseins, die Kreation unserer geistigen Welt (...), die Setzung von Kosmos gegen Chaos, und er umschließt den Helden und das Opfer, die Ordnung und die Weihe. Es ist kein angehäufter Vorrat, der veralten könnte, sondern eine mit Leben trüchtige Geisteswelt in uns selber: unser wahrer innerer Orient, offenes, unverwesliches Geheimnis.“⁴⁸¹

Die negativen Aspekte, die bei der Konstituierung des ‚Klassischen‘ eine große Rolle spielten, konkretisierten sich in den ‚Verfallstheorien‘ der griechischen Klassik und ihren Auswirkungen auf

⁴⁷⁸ Helbing, S.70.

⁴⁷⁹ Helbing, S.69.

⁴⁸⁰ Vgl. Benn, *Dorische Welt*, S.850: „Man kann nicht sagen, das ist weitab, Antike. Keineswegs! Die Antike ist sehr nah, ist völlig in uns, der Kulturkreis ist noch nicht abgeschlossen.“

⁴⁸¹ Hofmannsthal, Hugo von: *Vermächtnis der Antike*. Rede anlässlich eines Festes der Freunde des humanistischen Gymnasiums (1926). In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd.4: Prosa, Frankfurt a.M. 1955, S.317. Der Topos von ‚Ordnung und Chaos‘ war zum ‚geflügelten‘ Wort geworden, vgl. die Wortwahl Hans Weigerts, S.37: „Der Grieche (...) nimmt den Kampf mit den dunklen Mächten in sich und um sich auf, er wagt mit Hilfe der Götter (...) dem Chaos der wirklichen Welt den Kosmos einer in der Kunst gereinigten, erhöhten Welt gegenüberzustellen.“ Vgl. auch Helbing, S.20: „Klassik ist eine Gnade, deren Entstehen außerhalb des menschlichen Wollens sich vollzieht. Humanismus aber beruht auf richtigem Brauch,

das Staats- und Menschenbild, die mit den angeprangerten Zuständen in der Weimarer Republik und der ´bolschewistischen` Bedrohung⁴⁸² ineins gesetzt wurden und daher als Projektionen der zeitgenössischen Geschichte auf das Bild der Antike beziehungsweise deren Menschenbild zu verstehen sind.

Neben der behaupteten ´rassischen` Vermischung der Griechen⁴⁸³ wurden besonders häufig die zunehmende Individualität und der Subjektivismus zu Urhebern des Übels beziehungsweise des Verfalls des griechischen Menschenbildes und damit der griechisch-klassischen Kultur gemacht. So heißt es etwa bei Schweitzer:

„Im Bildnis findet die Freiheit, aber auch der Dämon des Individuums einen selbständigen Ausdruck. (...) Die schöne Figur und das realistische Bildnis sind die Zerfallsprodukte der einheitlichen klassischen Gestalt.“⁴⁸⁴

Auch der Klassische Philologe Julius Stenzel hatte 1928 in seinem Aufsatz „Die Gefahren modernen Denkens und der moderne Humanismus“ die „subjektiv-individualistische Haltung“⁴⁸⁵ als Ursache für moderne Zerfallserscheinungen angeprangert. Bei Maximilian Ahrem, der 1924 seinen populärwissenschaftlich aufgemachten Band über „Das Weib in der antiken Kunst“ veröffentlicht hatte, heißt es über die Parthenonskulpturen:

„Die wohltuende Wirkung (...) beruht in der freien Unterordnung des Einzelmenschen unter den höheren Verband. Freiwillige Unterwerfung unter den gemeinsamen Willen adelt diese Menschen. (...) Noch ist kein Störenfried aufgetreten, um mit seinem individuellen Begehren die Harmonie des Ganzen zu stören.“⁴⁸⁶

Und Bruno Werner konnte 1940 mit Blick auf das Regime seiner Zeit im Vergleich mit der demokratischen Vergangenheit resümieren:

„Während die eigentliche Zielrichtung der Bildhauerei auf das Typische, das Überpersönliche geht, tritt in solchen Zeiten eine rückläufige Bewegung ein, die zum Individuellen neigt.“⁴⁸⁷

ist Erziehung zur Herrschaft über sich und die Welt, ist Fähigkeit zur Prägung, zur Ordnung des andrängenden Chaos, ist Strenge der Auswahl, Härte der Skepsis.“

⁴⁸² Vgl. Helbing, S.70.

⁴⁸³ Vgl. Langlotz, Die Darstellung des Menschen, S.31: „Er (der Untergang griechischer Staaten, zusammen mit dem Schwinden der Vitalität griechischer Plastik; B.B.) hat sich vollzogen durch den ungeheuren Verlust edelsten griechischen Blutes, das Aufwärtsdrängen der unteren und untersten Schichten des griechischen Volkes und das Verströmen griechischen Blutes (...)“ Vgl. auch Rose, S.63: „Die Vermengung der Stämme wird als Gefahr angesehen und als widernatürlich empfunden (...)“

⁴⁸⁴ Schweitzer, Das Menschenbild in der griechischen Plastik, S.25.

⁴⁸⁵ Stenzel, Julius: Die Gefahren modernen Denkens und der Humanismus. Zit. nach Landfester, S.15.

⁴⁸⁶ Ahrem, S.137.

⁴⁸⁷ Werner, Deutsche Plastik der Gegenwart, S.15.

In dieser Verdammung alles `Individuellen` in Kunst und Leben äußerte sich ein Bedürfnis nach objektiven Kulturwerten und ästhetischen Idealen sowie der Identität von Kultur und Politik, die durch den ästhetischen Subjektivismus der Moderne grundlegend in Zweifel gezogen worden war, so dass von einer „idealiter homogenen, von allgemein verbindlichen Wertidealen getragenen, bürgerlichen Kultur (...) nicht mehr die Rede sein“⁴⁸⁸ konnte.

Die beschworenen Gefahren des Individualismus, deren man in der demokratischen Ordnung sowie der Kultur der Weimarer Republik, der Gleichberechtigung und der Frauenemanzipationsbewegung ansichtig zu werden glaubte, wurden in einen schroffen Gegensatz zur staatlichen Ordnung und dessen Menschenbild in der klassischen Antike und deren Männlichkeit gesetzt.

Griechische Klassik und antike Kultur als Wunschprojektion und Gegenutopie bedeutete - und darin waren die Autoren sich trotz aller Differenzen ob der zeitlichen Einordnung der griechischen Klassik einig - männliche und objektive Kultur, ein männliches Menschenbild und ein männerdominierter, Frauen grundsätzlich aus Staat, Kultur und öffentlichem Leben ausschließender `Idealstaat`.

Bei der Konstruktion der idealen Utopie der klassischen griechischen Kultur wurden einander ausschließende geschlechtsspezifische Prinzipien von Weiblichkeit und Männlichkeit verhandelt, so dass zu fragen ist, ob nicht die empfundene Bedrohung durch die `feministische Gefahr` eine wesentliche Stoßrichtung für die Beschäftigung mit der Antike, dem `klassischen` Staats- und Menschenbild, der Reinstallierung der Normativität der griechischen Klassik sowie der Adaption des `klassischen` Ideals im `Dritten Reich` darstellte. Klassisches Menschenbild war, auch wenn nicht immer explizit ausgesprochen, gleichbedeutend mit Männerbild. So antwortete etwa Schweitzer auf seine Frage, in „welchem Bilde uns (...) der griechische Mythos vom Menschen“ entgegnetre:

„(...) wunderbare Frauenbilder haben die Griechen uns geschaffen, aber sie blieben Frauenbild. Die Problematik des menschlichen Daseins gestaltete sich im Bilde des Mannes. Ihr Menschenbild war männlich, noch mehr: es war das Bild des Jünglings, vornehmlich aber - (...) - das Bild des Siegers im Wettkampf (...). Und es ist völlig nackt.“⁴⁸⁹

Auch für Ernst Langlotz vollzog sich der Beginn plastischen Gestaltens an dem „eigentlichen, um nicht zu sagen ausschließlichen Objekt aller wahren Freiplastik: dem nackten männlichen Körper.“⁴⁹⁰

Umgekehrt stellte für Bruno Werner „das bildhauerische Schaffen den männlichsten Kunsta Ausdruck

⁴⁸⁸ Mommsen, S.441.

⁴⁸⁹ Schweitzer, Das Menschenbild in der griechischen Plastik, S.10.

⁴⁹⁰ Langlotz, Die Darstellung des Menschen, S.11f.

dar.“⁴⁹¹ Dass sich die Altertumsforscher in ihrer nahezu ausschließlichen Beschäftigung mit dem männlichen griechischen Akt im Konsens mit der, seit 1936 offiziellen nationalsozialistischen Kunstideologie befanden, zeigt ein Kommentar zur Olympiade von Curt Gravenkamp:

„Im Jahr der Olympiade ist es nun wieder deutlich geworden, daß zwischen Deutschtum und Griechentum eine weit tiefere Verwandtschaft besteht, als zwischen dem Griechentum und der Wesensart irgendeines anderen Volkes der Erde (...). Nicht von Gedanken, sondern vom Gefühl ging (...) eine große Welle der Begeisterung für das Griechentum durch das geistige Deutschland: in einem neu entstandenen, dem Hellenen verwandten Glauben an die weltbewegende Macht der Jugend galt die Gestalt des Jünglings zum ersten mal wieder als bis an die Grenze des Göttlichen reichende vollendete Gestalt des Menschen.“⁴⁹²

Eine nicht unoriginelle Begründung für die Ursache der Bevorzugung des männlichen Aktes in der griechischen Antike lieferte 1944 Kaschnitz von Weinberg in seiner Abhandlung „Die mittelmeerischen Grundlagen der antiken Kunst“⁴⁹³. Er führte das männlich-statuarische, aufgerichtete `Wesen` des Griechischen auf das Wesen des Phallischen⁴⁹⁴, das in prähistorischer Zeit, im Megalithikum in den Menhiren vorgeprägt sei, zurück:

„Man spricht vom „ragenden“ Mal und vom „Aufrichten“ oder „Errichten“ eines Mals. Es gehört also zum Mal ein möglichst senkrecht aufgerichteter und wie es scheint, eher langer als breiter Körper (...). Offenbar ist das Aufgerichtetsein sehr wesentlich (...). Hier könnte man an die Gestalt des Menschen selbst denken, dem allein unter allen Lebewesen der Charakter des Aufrechten zukommt oder an Form und Zustand des erigierten Phallus!“⁴⁹⁵

Das Phallische als Formkonstante, als ein dem Wandel nicht unterworfenen Symbol der männlich-zeugenden Kraft ist demnach das „Urwesen“⁴⁹⁶, der „Archetyp“⁴⁹⁷ der Pfeiler- und Säulengestalt,

⁴⁹¹ Werner, S.11.

⁴⁹² Gravenkamp, Curt: Olympia und der deutsche Geist. In: Pfisterer, Hermann A. (Hg.): Jahrbuch für Kunstfreunde, Ulm 1937, S.123-126, hier S.123f.

⁴⁹³ Kaschnitz von Weinberg, Guido: Die mittelmeerischen Grundlagen der antiken Kunst, Frankfurt a.M. 1944.

⁴⁹⁴ Die Nähe von Kaschnitz` Symbolbegriff zu C.G. Jungs Archetypenlehre ist evident. Verwandt mit Jungs Theorien ist Kaschnitz` Versuch in Formkonstanten grundlegende, archetypische Vorstellungen der Menschheit aufzudecken. Vgl. Götz Pochat: Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln 1983, S.103-149. Vgl. hierzu auch Wimmer, bes. S.179-183.

⁴⁹⁵ Kaschnitz, Die mittelmeerischen Grundlagen, S.14f.

⁴⁹⁶ Kaschnitz, Die mittelmeerischen Grundlagen, S.19.

⁴⁹⁷ Kaschnitz, Die mittelmeerischen Grundlagen, S.20.

aus der sich dann über „Zwitterwesen“⁴⁹⁸ die statuarische, männlich-griechische Gestalt entwickelt habe⁴⁹⁹:

„An die Stelle der verehrten zeugenden Kräfte tritt die Lebenskraft des Menschen selbst. Der Phallus wird durch die sinnliche Schönheit des männlichen Körpers verdrängt.“⁵⁰⁰

Mit dem von Nietzsche beeinflussten Bild einer rein ‚männlichen Antike‘ und einer bereits seit etwa der Jahrhundertwende einsetzenden ‚Maskulinisierung der Kunst‘⁵⁰¹ traten auch die homoerotischen Grundlagen der griechischen Kunst und Gesellschaft - etwa in Hans Blüher's Analysen über homoerotisch gebundene Männergesellschaften von der griechischen Antike bis zur Jugendbewegung der Gegenwart⁵⁰² - ins Blickfeld.⁵⁰³ Erotische oder homoerotische Implikationen der griechischen Kunst, wie sie von Kaschnitz für die Genese der griechischen Skulptur geltend gemacht worden sind, wurden von Langlotz – wenngleich nicht so explizit - für die ‚Entwicklung zur Klassik‘ beziehungsweise für die nachklassische Entwicklung als Bedingungen für ‚Blüte‘ und ‚Verfall‘ angenommen. Das von ihm verwendete Vokabular, das an zeitgenössische Sexualdiskurse erinnert⁵⁰⁴, suggeriert einen inneren Zusammenhang von männlicher sexueller Potenz und Hochkunst. Insofern, so Langlotz, sei die Abfolge des plastischen griechischen Körpers ‚mehr als eine stilgeschichtliche Entwicklung‘, sie gleiche vielmehr einem Lebensvorgang, ‚der sich mit der Notwendigkeit eines biologischen Prozesses vollzogen‘⁵⁰⁵ habe. Damit meinte Langlotz nicht nur die traditionell übliche Parallelisierung von Kunstentwicklung und dem biologistischen Erklärungsmodell

⁴⁹⁸ Gemeint ist ein Phallus mit Armen und Beinen. Kaschnitz, Die mittelmeerischen Grundlagen, S.23.

⁴⁹⁹ Erst zu diesem Zeitpunkt, so Kaschnitz, sei in ‚die bewegungslose Statik des Megalithischen‘ das ‚Ausdrucksverlangen des Nordischen‘ eingedrungen (vgl. Kap. III.3.). Kaschnitz, Die mittelmeerischen Grundlagen, S.34.

⁵⁰⁰ Kaschnitz, Die mittelmeerischen Grundlagen, S.34. Demgegenüber steht Alfred Rosenbergs Auffassung, nach der der Phalluskult in der ‚Verfallszeit‘ der griechischen Geschichte aufträte. Vgl. Rosenberg, Alfred: Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit (1930), 72.-82.Aufl. München 1935, S.45.

⁵⁰¹ Friedrich, S.128. Friedrich erkennt in dieser Maskulinisierung der Kunst im deutschen Reich einen Beitrag der Kunst und Kunstgeschichte zur ideologischen Kriegsvorbereitung.

⁵⁰² Vgl. u.a. Blüher, Hans: Die deutsche Wandervogelbewegung als erotisches Phänomen, Berlin 1912 und Ders.: Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft, Jena 1917.

⁵⁰³ Vgl. z.B. bei Bann, Dorische Welt, S.838f: ‚Dorisch ist die Knabenliebe, damit der Held beim Mann bleibt, die Liebe der Kriegszüge, solche Paare standen wie ein Wall und fielen. Es war erotische Mystik (...). Für einen Knaben aber ist es eine Schande, keinen Liebhaber zu finden, das heißt nicht zum Helden berufen zu sein.‘

⁵⁰⁴ Langlotz, Die Darstellung des Menschen. Beispielsweise beschwor Langlotz körperliche und seelische Krankheitsbilder herauf, die nach landläufigen Vorurteilen durch Onanie verursacht werden. In den Skulpturen, des nach Langlotz nicht mehr klassischen 4.Jahrhunderts erkannte er, dass diese nicht mehr durch das ‚Rückgrat gehalten‘ würden (S.21), der Blick sei ‚nervös getrübt oder leicht verhangen‘ (S.24) und die Skulpturen des 2.Jahrhunderts bedürften wegen des ‚erlahmenden Leibgefühls‘ einer Stütze (S.28f.).

⁵⁰⁵ Langlotz, Die Darstellung des Menschen, S.33.

von Geburt, Blüte und Tod. Die gesamte Entwicklung der griechischen Skulptur - vom „Sich-Recken der Gestalten“ in der archaischen Kunst über den „klassischen Menschen, der „ganz in sich begrenzt“⁵⁰⁶ und dessen „Kräftestrom“ im „Körper gesammelt“ sei, zu den Gestalten des 4. vorchristlichen Jahrhunderts, charakterisiert durch „das Hinausdrängen ihrer Kräfte in heftigen, plötzlichen Bewegungsstößen“⁵⁰⁷ zum „exhibitionistisch“⁵⁰⁸ anmutenden 2. Jahrhundert, in dem kein „Stoßen in den umgebenden Raum“⁵⁰⁹ mehr stattfindet, sondern nur noch ein „Verspritzen der Körperintensität“ anstatt eines mächtigen „Hinausschleuderns“⁵¹⁰ - wurde zusammenfassend von Langlotz in den Worten eines, einen ‚sexuellen Reaktionszyklus‘ assoziierbaren Vorganges beschrieben:

„Bis zur Klassik eroberte der Plastiker den Raum, den ein griechischer Körper als solcher einnimmt (...). Seit der Spätklassik wird der leibliche und geistige Aktionsradius des griechischen Menschen größer, weiter. Er greift gleichsam über die körperlichen Grenzen aus, erst umfangend, später stoßend, dann in verschwenderischer Fülle seine Lebensintensität verschleudernd und schließlich in immer schnellerem Takte verzuckend.“⁵¹¹

In Langlotz` ‚erotisierter‘ Interpretation des griechischen Menschenbildes wurde der sexuelle Aspekt der männlichen Antike nur implizit durch die Sprache, nicht inhaltlich verifiziert. In der Körperhaltung, der Vitalität beziehungsweise dem Schwinden der Vitalität des männlichen Leibes erkannte er symbolhaft die Spiegelung des politischen Schicksals des Staates. Deutlicher noch band Kaschnitz die erotische männliche Kraft, symbolisiert im Phallisch-Aufgerichteten, an die Macht des Staates:

„Aufgerichtetsein bedeutet in seinem symbolischen Inhaltswert ja auch heute noch das besonders Lebendige und Mächtige. Aufgerichtet wird das Hoheitszeichen wie etwa bei den Römern das Tropaion im besiegten Lande als Wahrzeichen überlegener Kraft des Sieges, während die feindlichen Male ähnlicher Art umgestürzt, d.h. kraftlos am Boden liegen.“⁵¹²

Mit diesen Äußerungen schlossen sich Kaschnitz und Langlotz einer auch im Umkreis des ‚Dritten Humanismus‘ geläufigen Vorstellung an, nach der im klassischen Griechenland der männliche Eros, die männliche Potenz als ‚gebändigte‘ und transformierte Erotik in den Dienst des Staates gestellt worden sei und der ‚Zerfall‘ des griechischen ‚Staatskörpers‘ mit entfesselter Triebhaftigkeit und

⁵⁰⁶ Langlotz, Die Darstellung des Menschen, S.19f.

⁵⁰⁷ Langlotz, Die Darstellung des Menschen, S.24.

⁵⁰⁸ Langlotz, Die Darstellung des Menschen, S.29.

⁵⁰⁹ Langlotz, Die Darstellung des Menschen, S.26

⁵¹⁰ Langlotz, Die Darstellung des Menschen, S.30.

⁵¹¹ Langlotz, Die Darstellung des Menschen, S.33.

⁵¹² Kaschnitz, Die mittelmeeischen Grundlagen, S.16.

einer daraus zwangsläufig resultierenden Individuation des Menschen einhergegangen sei. Diese Lesart bot zugleich den Vorteil, homoerotische Verdachtsmomente der ‚männlichen‘ Antike auszuräumen. So deutete Helbing die Aufnahme des griechischen Jünglings in den ‚Männerbund als eine zweite erotische Zeugung vom geistig-heroischen Bild des Staates her‘⁵¹³. Auch Ahrens Interpretation der griechischen Kunst basierte wesentlich auf der Prämisse, dass der Staat vor der ‚Verfallszeit‘ die ‚erotischen Kräfte‘ ‚unerbittlich an sich zog und verbrauchte‘⁵¹⁴, weshalb Plato versucht hätte das Erotische ‚zurückzudämmen‘, um die ‚feste Organisation des Staates wiederherzustellen‘⁵¹⁵.

Das ‚männliche Zeitalter‘ des Klassischen, in dem ‚das Erotische (...) von Staatsinteressen, durch die Hingabe der männlichen Kräfte an den Staat, in Schranken gehalten‘⁵¹⁶ worden sei, war bereits in Langbehns kulturkritischem und einflussreichem Werk ‚Rembrandt als Erzieher‘ in einen militärisch-kriegerischen Kontext gestellt worden. Langbehn hatte mit seiner Forderung ‚der männlichen Natur der Deutschen (...) innerhalb der heimischen Kunst gerecht zu werden‘⁵¹⁷ vor dem Hintergrund des Empfindens der Zerstörung der Kultur seiner Zeit und der Suche nach einem nationalen Stil argumentiert. Durch das Nachahmen von Rembrandts Denkweise, nicht seiner Malweise, sollte, so Langbehn, die ‚Gegenwart lernen, wie man klassisch wird, ohne sich von Klassikern beeinflussen zu lassen‘⁵¹⁸. Das Verhältnis zwischen Griechentum und Deutschtum, deren Kultur innerlich verwandt sei, definierte Langbehn durch einen Vergleich der männlichen Körperbilder, in dem der männlich-sportliche, griechische Akt entwicklungsgeschichtlich zu einer Frühform, einer Jugendstufe des militärischen, deutschen Körperpanzers verklärt wurde:

‚Der griechische Charakter verhält sich zum deutschen, wie der Meißel zur schwingenden Saite; wie das gerade, feingeschnittene, griechische zu dem geschwungenen, scharfknochigen, deutschen Profil; wie der nackte Athlet zum geharnischten Ritter. Mit der Zeit prägen sich die Züge des Menschen,

⁵¹³ Helbing, Der dritte Humanismus, S.46. Helbing bezog in die Tradition seines heroischen Humanismus und seiner männerbündischen Ideologie und Staatsauffassung, wie Werner Jaeger, auch das katholische Christentum als eine ‚gewaltige, eigene Staatsgründung‘, als ‚strengste vaterrechtliche Aristokratie des Abendlandes‘, in der das Triebleben den ‚Stempel der Verwerflichkeit‘ trage, mit ein. Vgl. Helbing., S.52f.

⁵¹⁴ Ahrem, S.165.

⁵¹⁵ Ahrem, S.189.

⁵¹⁶ Ahrem, S.188.

⁵¹⁷ Langbehn, S.110.

⁵¹⁸ Langbehn, S.110.

und so auch der Menschheit, allmählich schärfer heraus. Die zarte Unruhe führt zum künstlerischen Empfinden und die harte Unbarmherzigkeit zur kriegerischen Tat der Deutschen (...).⁵¹⁹

Die begriffliche Verknüpfung von deutschem Stil, Klassik beziehungsweise Klassizismus und staatlich-militärisch organisierter und ordnender Männlichkeit⁵²⁰ kulminierte - in der Nachfolge Langbehns - in der Forderung nach einer Verbindung von Krieg und Kunst.⁵²¹ Die Gedanken Langbehns über die innere „Zusammengehörigkeit von Krieg und Kunst“⁵²² wurden mit der Kategorie des ‚Monumentalen‘ verknüpft. ‚Männliche Kunst‘, ‚echter Stil‘ und ‚echte Monumentalität‘⁵²³ wurden letztlich synonym gebraucht und in Arthur Moeller van den Brucks Buch „Der preußische Stil“⁵²⁴ mit dem preußischen Militarismus und Klassizismus sowie dem soldatischen, männlich-disziplinierten Körper in Verbindung gebracht.⁵²⁵ Dass ‚monumentale Kunst‘ zu einem Stilbegriff avanciert war, zeigt der Aufsatz von Richard Hamann aus dem Jahr 1916/17 mit dem Titel „Das Wesen der Monumentalkunst“⁵²⁶. Hamann sprach, ohne allerdings geschlechtsspezifische Zuschreibungen zu bemühen, bei seinem Versuch einer inhaltlichen und rezeptionsästhetischen Analyse bereits vom „Stil der Monumentalität“⁵²⁷, den er mit dem Begriff des ‚Klassischen‘ verknüpfte. So bezeichnete er die Kunst des vorchristlichen 5. Jahrhunderts der griechischen Antike, gleichermaßen wie die Gotik als „klassische Monumentalkunst“⁵²⁸ und folgerte:

⁵¹⁹ Langbehn, S.297. Vgl. auch Langbehn, S.232 über sein Ideal des „Kunstpolitikers“: „Auch hier möchte man glauben, daß die Menschheit, welche im Griechentum Jüngling war, im Deutschland Mann geworden sei.“

⁵²⁰ Vgl. Langbehn, v.a. S.278: „(...) möge dies Volk (das Deutsche) aus und nach dem blutigen Streite die Blume der höchsten Schönheit pflücken. Dann wird seine Bildung ebenso sehr eine kriegerische wie künstlerische und ebendadurch - eine *klassische* sein. Der Ausdruck ‚klassisch‘ (...) bezeichnet ursprünglich einerseits den Normalbürger, *civus classicus*; andererseits den Normal- oder Liniensoldaten *miles classicus*. Wenn dieser Begriff auf die höchsten Kunsterzeugnisse angewendet zu werden pflegt, so liegt darin wiederum ein Fingerzeig für die oft bewährte innere Zusammengehörigkeit von Krieg und Kunst. Das Klassische ist sogar dem Preußischen und, in gewissem Sinne, dem Parademäßigen verwandt.“ Zur Maskulinisierung und Militarisierung des Klassischen um die Jahrhundertwende vgl. auch Domm, S.113.

⁵²¹ Vgl. Hans Hildebrand: Krieg und Kunst, München 1916.

⁵²² Langbehn, S.278.

⁵²³ Vgl. Langbehn, S.110.

⁵²⁴ Moeller van den Bruck, Arthur: Der preußische Stil, München 1916. Der Kulturhistoriker und Schriftsteller Moeller van den Bruck hatte als Herausgeber der Zeitschrift ‚Das Gewissen‘ Liberalismus und Parlamentarismus bekämpft und sich für die Idee der ‚konservativen Revolution‘ eingesetzt. Moeller van den Bruck war von Hitler wegen dessen „proletarischer Primitivität“ abgelehnt worden.

⁵²⁵ Vgl. die Rezension zu Moeller van den Brucks Buch von A. Bäumler, in: Zeitschrift f. Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd.11, 1916, S. 344.

⁵²⁶ Hamann, Richard: Das Wesen der Monumentalkunst. In: Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur, Bd.IV, 1916/17. Tübingen 1917, S.142-160.

⁵²⁷ Hamann, S.145.

⁵²⁸ Hamann, S.158.

„ (...) wir begreifen, warum wir heute, wenn wir monumentale Kunst wieder zu beleben versuchen, unsere Blicke hinweg zur klassischen, und noch lieber zur mittelalterlichen oder altägyptischen Kunst zurückkehren.“⁵²⁹

Monumentalität, männliche Kunst, männlich-soldatischer Akt und Klassik waren als Begriffe austauschbar geworden. Dass sich dieser männlich-heroische Kulturbegriff nicht allein auf den Bereich der Kunstproduktion und Kunstrezeption bezog, zeigt das Beispiel des Kommandanten und Propagandisten der Nacktkultur Hans Surén⁵³⁰, der seit den zwanziger Jahren der populärste Verfechter eines männlichen, militärisch-sportlichen Körperideals war. Im Olympiajahr 1936 erschien sein Buch „Der Mensch und die Sonne“⁵³¹ in einer grundlegend neubearbeiteten Fassung unter dem Titel „Mensch und Sonne. Arisch-olympischer Geist“⁵³². In dieser neuen Ausgabe entwickelte er unter rassistischen Vorzeichen und unter Berufung auf die Antike eine Art Religion des Körpers. Als Anschauungsmaterial seines männlichen Körperideals dienten ihm die männliche Bronzeskulptur, der sich der menschliche Körper durch sportlich-militärische Disziplinierung, Bräunung der Haut und Entfernung der Körperhaare anzugleichen habe.⁵³³ Die griechische, männliche Aktskulptur wurde von Surén seit den zwanziger Jahren in die militärische Ausbildung integriert, der Vorgesetzte selbst besaß als ‚Kunstwerk‘ Vorbildfunktion. Über die Faszination dieses Körperideals in seiner ambivalenten Wirkung von Autorität und Gleichheit unter soldatischen Männern und den „Wunsch der Soldaten“, sich dem ‚bronzenen Vorbild‘ seines Vorgesetzten anzugleichen, äußerte ein Anhänger Suréns, der Maler Sascha Schneider, 1923 in der Zeitschrift „Die Schönheit“:

„Surén und seine Lehren stehen nackt vor ihren Mannschaften. Wo bleibt bei dieser Nacktheit der Kommandeur? Wo der sichtbare Rang? (...) Viele werden das überhaupt nicht verstehen und es

⁵²⁹ Hamann, S.160. Bezeichnend bei Hamann ist auch die Abwendung von der Malerei hin zur Skulptur, als der für die Monumentalkunst „gewiesene(n) Kunst“: „Die Zeiten monumentaler, für den Kultus bildenden Kunst, sind darum auch die großen Zeiten der Skulptur, fast die ganze antike Kunst, das Mittelalter und die Barockzeit.“ Hamann, S.146. Zur ‚monumentalen‘ Wandmalerei in der Rezeption seit der Jahrhundertwende vgl. Domm, S.122-135.

⁵³⁰ Zur Person und der Karriere Suréns vgl. Dietger Pforte: Hans Surén - eine deutsche FKK-Karriere. In: Andritzky, Michael/Rautenberg, Thomas (Hg.): „Wir sind nackt und nennen uns Du“. Von Lichtfreunden und Sonnenkämpfern. Eine Geschichte der Freikörperkultur, Gießen 1989, S.130-134.

⁵³¹ Surén, Hans: Der Mensch und die Sonne, 1.Aufl. Stuttgart 1924.

⁵³² Surén, Hans: Mensch und Sonne. Arisch-olympischer Geist, Berlin 1936.

⁵³³ Zum Bild des Körpers als ‚lebendige Skulptur‘ vgl. auch Langlotz, Die Darstellung des Menschen, S.8: „Die in den Gymnasien erzogenen Jünglinge sind rötlich und dunkel gefärbt von dem Brande der Sonne. (...) Vielleicht sind aus Freude an bronzefarbenen Athletenkörpern den Siegern meist Statuen aus Erz errichtet worden. Denn oft verglich man gut trainierte Körper mit gut und scharf ausgeführten Bronzestatuen und ihre Farbe mit dem des gemischten Erzes.“ Über den kriegerischen, gebräunten, griechischen Athletenkörper vgl. auch Benn, Dorische Welt, S.839.

unbegreiflich finden, daß sich der Vorgesetzte so der Kritik aussetzt, sich dem Untergebenen derartig - gleichstellt - von einem Piedestal herabsteigt. Surén kann das wagen - gerade das ist seine Tat! Ein Wagnis sich gleichzustellen! - Aber steht nicht so der `Mensch` dem `Menschen` gegenüber, der Mann dem Manne. Ist das nicht eine Zurückführung auf das Elementare, das Primäre? Auf den Urbegriff? (...) Surén hat sie (die Kritik; B.B.) nicht zu fürchten! Denn der Soldat sieht an seinem Lehrer nicht nur das Nackte - das Menschliche - (...), sondern (...) er sieht einen tadellosen, bronzefarbenen und vor allem gepflegten und gestählten Leib vor sich. Was er nicht kannte - ein Stück Kultur steht vor ihm!⁵³⁴

In der offensichtlichen Bewunderung des Autors für den Kunstkörper seines Kommandanten schwingen zwar homoerotische Untertöne⁵³⁵ mit, die jedoch durch die Einbindung des Körpers in einen `höheren` Zweck - Rasse, Militär, Männerbund und Staat - relativiert werden und als getilgt erscheinen. Der männliche Bronzeakt - ob lebendes oder reales Kunstwerk - verweist durch seinen Status als Kunstwerk, das `Zufällige`, d.h. das Erotische des nackten Körpers überwindend⁵³⁶, auf die höhere Ordnung und scheint somit bar jeglicher sexueller Verdachtsmomente.

Die Integration der griechischen männlichen Aktskulptur in militärische Kreise, zeigt sich auch in Kriegerdenkmalprojekten der zwanziger Jahre. So wurde beispielsweise die polierte bronzene Antikenrekonstruktion des Polykletischen Doryphoros von Georg Römer an der Münchner Universität in seiner Vorbildfunktion für die Jugend zur „Verbildlichung des Revisionsyndroms“⁵³⁷.

Die mit dem `Klassischen` konnotierten Bedeutungen wurden im `Dritten Reich` in den Besprechungen nationalsozialistischer Kunst übernommen, wobei die Begriffe `klassisch`, `monumental` oder `heroisch` austauschbar geworden waren. Deutlich wird dies in Friedrich Tamms

⁵³⁴ Schneider, Sascha: Hans Surén. In: Die Schönheit, 19.Jg. 1923, S.42-48. Zu der Vorstellung des „Soldaten als Kunstwerk“ und dem militärischen Ausbilder als „Menschenbildner“, vgl. Klaus Theweleit: Männerphantasien. Männerkörper - zur Psychoanalyse des weißen Terrors, Bd.2, Reinbek bei Hamburg, 1980 (1978), S.173.

⁵³⁵ Sascha Schneider (1907-1977) war selbst homosexuell und hatte in den zwanziger Jahren die Absicht gehabt eine „Kraft-Kunst-Schule“, also eine Art Body Buildingschule zu gründen, wo er männliche Künstlermodelle ausbilden wollte, was allerdings nicht realisiert wurde.

⁵³⁶ Vgl. Schneider, S.46.

⁵³⁷ Hoffmann-Curtius, Der Doryphoros als Kommilitone, S.80. Dass die Propagierung der Vorbildlichkeit der antiken Skulptur nicht auf konservativ-restaurative und militärische Kreise beschränkt war, zeigen die Anklänge an das griechische Vorbild in den Körperidealen der Arbeitersportbewegung. So war z.B. der stilisierte Diskuswerfer des Myron das Symbol des Arbeiter-Sportfestes in München im Juli 1920. Mit der Vervollkommnung des Körpers nach dem Vorbild griechischer Athleten wurde die Utopie der Vervollkommnung des Menschengeschlechts auf dem Weg in die sozialistische Gesellschaft imaginiert. Vgl. Ronald Lutz: Leibesübungen als sozialer Protest. Politik und Körper in der Arbeitersportbewegung. In: Ausst.-Kat. Kunstkörper-Körperkunst. Bilder zur Geschichte der Beweglichkeit. Hrsg. v. Kulturamt der Landeshauptstadt Stuttgart, Stuttgart 1989, S.53-65.

Artikel „Das Grosse in der Baukunst“⁵³⁸, der sich nicht nur, wie der Titel vermuten lässt, auf die Architektur bezog, sondern die Gesetzmäßigkeiten der Baukunst gleichermaßen der Skulptur unterstellte. Tamms definierte das „Gesetz des Monumentalen“ als eine „in allen Teilen männliche Angelegenheit“. Als Stilkriterien der Monumentalität führte er die strenge, knappe, klare, „ja klassische Formgebung“⁵³⁹ an. Mit ‚klassischer Form‘ assoziierte Tamms den militärischen Körper von „betont strenger Haltung“, „Härte und Entschlossenheit, Entsagung und Stolz, Festigkeit und Aufgerichtetheit“⁵⁴⁰. Die Kategorien des ‚Klassischen‘ beziehungsweise des Monumentalen in der Kunst gingen in einem aktuellen männlich-militärischen Ideal auf, das nicht nur andere Kunstformen auszuschließen hatte, sondern mit einem realen Rassismus verknüpft wurde:

„Wie im Kampf sich die Gestalt des Führers härtet und strafft, um seiner Mannschaft kraft seines Charakters und seiner Haltung Vorbild zu sein, und er somit über sich hinausragend etwas Großes verkörpert, wird diese Zeit von ihrer Baukunst erwarten, daß sie (...) durch Zucht, innere Haltung diejenigen ausmerzt, die, wie auch im Leben das Vorbild des Führenden beeinträchtigen.“⁵⁴¹

Das ‚klassische‘ Menschenbild und mit ihm die Skulptur des griechischen Altertums war in einem über einen längeren Zeitraum verlaufenden Prozess mit dem männlichen Akt verknüpft worden. Die weibliche Skulptur wurde grundsätzlich aus der Prädikatisierung ‚klassisch‘ ausgenommen; weibliche, klassische Skulptur schien ein Widerspruch in sich zu sein.

Die Entstehung des weiblichen Aktes in der griechischen Antike wurde in den Geschichtskonstrukten mit der einsetzenden ‚Verfallszeit‘ in einen ursächlichen Zusammenhang gebracht. So heißt es beispielsweise bei Rose:

„Die Entdeckung des spezifisch Weiblichen gelingt erst im Lauf des 4.Jahrhunderts mit dem Aufkommen der subjektivistischen Auffassungswerte.“⁵⁴²

Der ‚Kenner‘ der weiblichen griechischen Skulptur, Maximilian Ahrem, wusste zu berichten, dass die griechische Kunst als „Folge der politischen Ideale“ „keinen Sinn für die Seite der weiblichen Natur“⁵⁴³ entwickeln konnte. Daher habe man in der ‚klassisch-männlichen‘ Zeit des Phidias das „Bild des Weibes“ so geschaffen, „wie es dem Interesse des Staates dienlich war; kraftvoll und

⁵³⁸ Tamms, Friedrich: Das Grosse in der Baukunst. In: DKiDR, Die Baukunst, Januar 1944, S.47-60.

⁵³⁹ Tamms, S.60.

⁵⁴⁰ Tamms, S.52.

⁵⁴¹ Tamms, S.51.

⁵⁴² Rose, S.97.

⁵⁴³ Ahrem, S.116.

mächtig, aber ohne störendes Ungestüm, gleichgerichtet dem männlichen Wesen⁵⁴⁴. In dem „Gefüge monumentaler Einfachheit und Klarheit“⁵⁴⁵ der klassisch-männlichen Antike war, so Ahrem „von einer wirklichen Erforschung des weiblichen Seelenlebens als einem dem männlichen entgegenstehenden Eigenwert wenig zu spüren“⁵⁴⁶. Ahrem folgerte daraus, dass die weiblichen Skulpturen bis zum 4. Jahrhundert nach dem Vorbild des männlich athletischen Ideals geformt worden seien.⁵⁴⁷ Dass diese Ansicht ein unhinterfragter Allgemeinplatz war, zeigt auch die Argumentation von Hans Rose, der, ohne dies durch Bildbeispiele belegen zu können⁵⁴⁸, in der klassischen Kunst eine weitgehende Neutralisierung der spezifischen „Unterschiede des Geschlechts“⁵⁴⁹ zu erkennen glaubte:

„Das Weibliche wird der Mannesnorm unterworfen. (...) Offenbar bildet man auch Weibliches über männlichen Modellen (wie das übrigens auch von Michelangelo bezeugt ist), so daß die Statuen gewissermaßen ein eingeschlechtliches Volk bilden.“⁵⁵⁰

Der ‚Niedergang‘ der klassischen Kunst und des griechischen Staates habe erst zu dem Zeitpunkt begonnen als sich, so Hans Rose, ein „Spannungsverhältnis zwischen den Geschlechtern“⁵⁵¹ entwickelt hätte. Einhergehend mit dem Interesse an weiblichen Akten im Altertum sei, so die

⁵⁴⁴ Ahrem, S.116.

⁵⁴⁵ Ahrem, S.118.

⁵⁴⁶ Ahrem, S.121.

⁵⁴⁷ Vgl. Ahrem, S.136. So heißt es z.B. über die Athena Lemnia, sie habe „in ihrer Gesamtauffassung (...) etwas entschieden Männliches. Das geistige Wesen dieser Frauen wird bestimmt durch männliche Klarheit, Fähigkeit der Übersicht und Ordnung; alles Unbewußte, Triebhafte, Leidende ist überwunden durch den denkenden, formenden Geist. Die Hoheit, welche Phidias in seinen Göttinnen zum Ausdruck brachte, ließ eine Berücksichtigung des eigentlich Weiblichen in Körper und Charakter nicht zu. Seine Frauengestalten haben nichts Aphrodisisches; sie denken nicht an Liebe, weil sie ganz ohne Ergänzungsbedürfnis sind.“ Ahrem, S.116.

⁵⁴⁸ Vgl. die Besprechung von Roses Buch von Margarete Riemschneider-Hoerrer. Sie kritisierte, dass dem ansonsten „disziplinierten und tiefsinnigen Werk“, der „Bezug zum Kunstwerk selbst, als lebendiges Beispiel“ fehle. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft., Bd.32, 1938, S.312f.

⁵⁴⁹ Rose, S.97.

⁵⁵⁰ Rose, S.97. Vgl. auch Friedrich Nietzsche: Morgenröte. In: Ders.: Kritische Studienausgabe, 1988, Bd.3, S.152: „Andere Perspektive des Gefühls. - Was ist unser Geschwätz von den Griechen! Was verstehen wir von ihrer Kunst, deren Seele - die Leidenschaft für die männliche nackte Schönheit ist! - Erst von da aus empfanden sie die weibliche Schönheit. So hatten sie also für sie eine völlig andere Perspektive, als wir.“ Vgl. auch Lothar Brieger: Das Frauengesicht der Gegenwart, Stuttgart 1930, S.10: „Die antiken Schönheitsgesetze empfangen ihre Grundzüge vom Manne her. (...) Ein eigentümlicher Versuch wird gemacht, die Stirne des Mannes etwas niedriger und die Stirne der Frau etwas höher zu gestalten und dadurch zu einem gewissermaßen geschlechtslosen Idealtyp zu kommen. Aber all das hindert nicht, daß diesem Idealtyp restlos die männliche Form zugrunde liegt.“

⁵⁵¹ Rose, S.97. Vgl. auch Ahrem, S.163: „Früher (in der Zeit der Klassik; B.B.) suchte man den Gegensatz zu überbrücken, indem man die Frau einfach der männlichen Erscheinungsform annäherte; sie sollte keine Sonderberechtigung haben, sondern in den allgemeinen Willen untertauchen. So wollte es die große politische Organisation, die das Individuelle übergang.“

Ansicht Ahrens, ein „Nachlassen der herben männlichen Lebenszucht und Kraft“⁵⁵² zu beobachten. War „die erotische Lust des Mannes in klassischer Zeit in Staatsbahnen gelenkt“⁵⁵³ worden, so änderte sich dies grundlegend mit der ‚Entdeckung des Weiblichen‘ in nachklassischer Zeit:

„Das individuelle erotische Verlangen wächst mächtiger auf, und die staatliche Organisation büßt an Absolutheit ein.“⁵⁵⁴

Die Frau - und ihre Präsenz als Akt in der Kunst - erscheint in diesem Zusammenhang als ‚Konkurrentin‘ des Staates, als Bedrohung für den männlich-militärischen und disziplinierten Mann und damit der griechischen klassischen Kunst und Kultur. Sie ‚entfessele‘ die männlichen Triebe, ziehe sie an sich, so dass der männliche Staatskörper seine Kraft respektive seine Potenz einbüße.⁵⁵⁵

Für Helbing, der den griechischen, männerbündischen Staat als „eine Gründung erotischer und religiöser Tiefenkräfte“⁵⁵⁶ verklärt hatte, bedeutete das „Natürlich-Triebhafte“ und damit die geschlechtliche Heterosexualität, die nicht der gesteuerten „Erzeugung edler Nachkommenschaft“ diene, zugleich den „Verfall des Staates“⁵⁵⁷.

Der konstruierte Zusammenhang zwischen dem ‚Zerfall‘ des griechischen Staatsgefüges und damit der griechischen klassischen ‚Kunstblüte‘ mit der zeitgleichen Individuation des Menschenbildes in Kunst und Leben beziehungsweise einer weiblichen Geschlechtsidentität, ist in diesen Texten immer als Reflex auf reale oder imaginierte, als krisenhaft empfundene Zeiterscheinungen der eigenen Gegenwart zu lesen. Zeitgenössische politische und kulturelle Diskurse sowie Konstruktionen von Weiblichkeit⁵⁵⁸ und Männlichkeit wurden auf die antike Kultur projiziert und in ihren ‚apokalyptisch‘ anmutenden Auswirkungen beschrieben.

⁵⁵² Ahrem, S. 157.

⁵⁵³ Ahrem, S.161.

⁵⁵⁴ Ahrem, S.161. Vgl. auch S.188: „Das Weib zieht den Mann viel stärker in seinen Bann, lenkt ihn vom öffentlichen Interesse ab ins Liebes- und Genußleben.“

⁵⁵⁵ So abwegig solche Ansichten heute erscheinen mögen, sind sie doch weiterhin präsent, so z.B. im Sexualverbot vor sportlichen Wettkämpfen. Besonders im Bereich des Männer- und Mannschaftssports Fußball ist es gängige Meinung, dass mit sexueller Betätigung vor einem Spiel ein Leistungsverlust einhergehe.

⁵⁵⁶ Helbing, S.45.

⁵⁵⁷ Helbing, S.49f. Vgl. Auch Ahrem, S.116: „Eine Liebesleidenschaft, die die Grundfesten der Persönlichkeit erschüttert, galt diesem Geschlecht als untätiges Leiden, in dem das Wesen des Mannes sich verlor und seine Würde und Kraft, die Taten schaffen sollte, zugrunde gingen.“ Vgl. auch Bann, Dorische Welt, S.840f.: „Bei Euripides beginnt der Mensch, der Hellenismus, die Humanität. Bei Euripides beginnt die Krise, es ist sinkende Zeit. (...) Die dorische Welt war männlich, nun wird sie erotisch, es beginnen Liebesfragen, Weiberstücke, Weibertitel (...)“

⁵⁵⁸ Bei Ahrem beispielsweise wird im Gegensatz zur sinnlichen, den Mann bedrohenden Frau, das Bild ‚positiver‘ mütterlicher, dem Staat dienender, also gebärender Weiblichkeit entworfen. So z.B. bei den „Frauengestalten“ des Parthenon, die als passiv, „in sich selbst beschlossen“, „wuchtig und gesund“ sowie in ihrer Tätigkeit „unablässig“ das Leben hervorzutreiben beschrieben werden. Beruhigt könne „das Staatswesen in die Zukunft blicken, solange solche Frauen sein Ideal der weiblichen Natur“ seien. Ahrem, S.141.

Gottfried Benn konstatierte in seinem Aufsatz „Dorische Welt“ lapidar: „Dorisch ist jede Art von Antifeminismus“⁵⁵⁹. Mit dieser Aussage befand er sich in Einklang mit einer breiten Literatur, die bestrebt war, das ‚Klassisch-Männliche‘ in seiner Ordnungsfunktion gegen die sogenannten ‚widernatürlichen‘ Ziele des Feminismus nach Gleichberechtigung entgegenzutreten und historisch zu begründen. Kunst- und Kulturgeschichte wurden in solchen Texten mit Mythen und Legenden verschränkt und auf Geschlechter- und Rassengeschichte reduziert, Realgeschichte erscheint hier als Geschlechterkampf, den es in der eigenen Gegenwart noch auszutragen galt oder der nach 1933 entschieden wurde. Das Augenmerk in diesen Konstruktionen historischer Geschlechterkämpfe galt insbesondere der Entstehung und dem Verfall der ‚patriarchalen Idee‘. Beschworen Autoren wie Rose, Helbing oder Rosenberg in ihrem Bestreben, aktuelle Bezüge zum Zeitgeschehen herzustellen die ‚Verfallszeiten‘, so klärte Kaschnitz von Weinberg 1944 mittels einer Analyse der Formkonstanten ‚Phallus‘ und ‚Höhle‘ über prähistorische Geschlechterkämpfe auf, die den Sieg des Patriarchats, gleichbedeutend mit der Entstehung des griechischen, männlich-phallischen Menschenbildes, zur Folge gehabt hätten. Demnach sei das phallische Wesen des Pfeilerkultes, „das titanenhaft-männliche Wesen der megalithischen Gesinnung“ im Mittelmeergebiet zur Zeit des Neolithikums auf eine „gegensätzliche Welt“⁵⁶⁰ gestoßen. Kaschnitz charakterisierte diese, der phallischen Symbolik „polar“ entgegengesetzte „andere Gruppe“ als das aus dem Osten eingedrungene „Prinzip des Weiblichen und Mütterlichen“⁵⁶¹. Er beschrieb das ‚Weibliche‘ als Teil des Orients - d.h. ausgegrenzt aus der identitätsbildenden Tradition der Antike - als das ‚Andere‘ im Modus der Fremdheit und des Bedrohlichen. Im Kontrast zum Hellen, Strahlenden, Geistvollen und der Tagseite zugekehrten männlichen Prinzip wird die weibliche „andere Welt“⁵⁶² als unterirdisch, erdhaft, höhlenhaft, gestaltlos, dumpf und bedrohlich abgewertet.⁵⁶³ Der Sieg des Männlichen über das Weibliche erscheint in Kaschnitz Analyse, wie in Bachofens vieldiskutiertem Buch „Das Mutterrecht“⁵⁶⁴, als historischer Fortschritt vom Dunklen zum Hellen und vom Materiellen zum Geistigen:

„Für das Dumpfe, Erdhafte, Fruchtschwangere hat diese Oberschicht des Griechischen wenig übrig gehabt. Die alten Erdgottheiten werden entweder als Lichtgestalten neu verstanden wie Persephoneia

⁵⁵⁹ Benn, Dorische Welt, S.838.

⁵⁶⁰ Kaschnitz, Mittelmeerische Grundlagen, S.37.

⁵⁶¹ Kaschnitz, Mittelmeerische Grundlagen, S.36.

⁵⁶² Kaschnitz, Mittelmeerische Grundlagen, S.37.

⁵⁶³ So äußerte sich Kaschnitz auch abwertend über die Körperformen weiblicher Kultfiguren, die er als „Statuetten nackter, fetter Frauen“ bezeichnete. Kaschnitz, Mittelmeerische Grundlagen, S.39.

⁵⁶⁴ Bachofen, Johann Jakob: Das Mutterrecht (1861), Frankfurt a.M. 1975.

oder fristen in der Volksreligion und im Aberglauben eine zwar mächtige, aber selten in die Religion des Künstlerischen und Poetischen aufsteigende Rolle.“⁵⁶⁵

Das „Höhlenhafte“ würde in der Folgezeit aus der „gestaltlosen Sphäre“ in die des Lichtes, „des klaren zeugenden Verstandes“⁵⁶⁶ hinaufgezogen. Interessant in diesem ‚historischen‘ Prozess sind die formalen Folgen für das Bild des Weiblichen in der griechischen Skulptur. In Kaschnitz` Analyse der Genese der griechischen Kultur erscheint es als eine notwendige historische Konsequenz des Geschlechterkampfes, dass man auch weibliche Skulpturen nach männlichen Modellen fertigte. Die, so Kaschnitz, „strenge und ewige Ordnung“⁵⁶⁷ der phallisch-männlichen Gestalt äußere sich auch in der weiblichen. Als Beispiel nannte Kaschnitz die Koren der Erechtheionhalle, die von der männlichen Symbolik des Phallischen beherrscht würden⁵⁶⁸: Dem Männlichen angegliche und damit gebändigte Weiblichkeit war ihm visuelles Zeichen der wiederhergestellten männlichen Ordnung.⁵⁶⁹ Kaschnitz räumte dem männlichen, lichtzugewandten Prinzip in der griechischen Kunst und Kultur eine gesetzmäßige Ausschließlichkeit ein, die allerdings von dem unterirdisch ‚schwelenden‘, erdhaften Prinzip des Weiblichen ständig bedroht würde.

Sein Anliegen war es zu zeigen, wie sich die als wesenhaft begriffenen Spannungen zwischen den Geschlechtern in der Form der Kunstwerke manifestierten. Damit gelang ihm in einem Umkehrschluss der form- und strukturgeschichtliche ‚Beweis‘ über die historische Verwirklichung von - wenngleich kulturell marginalen - matriarchalen Gesellschaftsstrukturen bzw. prähistorischen Geschlechterkämpfen.

Auch in Alfred Rosenbergs ‚griechischer Geschichte‘ in seinem „Mythus des 20. Jahrhunderts“ wurde Bachofen zum Gewährsmann dafür, dass die „weltgeschichtliche Polarität auf die Spannung zwischen Männlichem und Weiblichem“⁵⁷⁰ zurückzuführen sei. Er beschwor, wie 14 Jahre später Kaschnitz, die stete Gefahr, der das Griechentum durch das sinnliche, „schwelende dunkle,

⁵⁶⁵ Kaschnitz, Mittelmeerische Grundlagen, S.39.

⁵⁶⁶ Kaschnitz, Mittelmeerische Grundlagen, S.38.

⁵⁶⁷ Kaschnitz, Mittelmeerische Grundlagen, S.34

⁵⁶⁸ In einer komplexen Analyse zeigte Kaschnitz, wie sich das Nordische in Italien der zweiten Konstante des Mittelmeerischen, dem Mütterlich-Höhlenhaften bemächtigt habe, indem die Höhle architektonisiert und ans Licht geholt worden sei. Kaschnitz stützte sich in seinen Überlegungen zur Begriffsverbindung ‚Höhle-Mutterschoß-Gewölbe‘ auf C. G. Jungs ‚Wandlungen und Symbole der Libido‘ (1911/1912). In: Jung, C.G. Jung: Gesammelte Werke, Bd.5, Olten 1972.

⁵⁶⁹ Bei Ahrem heißt es bereits, dass die Koren der Erechtheionhalle nichts „Höheres“ kennen „als dieses Zusammengehen ihrer individuellen Form mit der größeren Ordnung“. Ahrem, S.145.

⁵⁷⁰ Rosenberg, Alfred: Der Mythus des 20.Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit (1930), 79-82.Aufl. München 1935, S.39.

chthonische Muttertum“⁵⁷¹ ausgesetzt sei. Geschichte wurde bei Rosenberg in einer Verquickung von griechischer Mythologie und Ereignisgeschichte - immer mit Blick auf die aktuelle Gegenwart - vollständig auf Geschlechter- und Rassengeschichte reduziert. Sie war ihm „Kronzeugin“⁵⁷² einer zeitlos-essentialistischen Geschlechterdifferenz und -identität. Aus der „Gegensätzlichkeit in der Geschichte von Hellas“ konstruierte er einen Geschichtsverlauf, der sich bis in die Gegenwart als Kampf von Männerbünden gegen feministische Bestrebungen darstellt. In Griechenland sei „weltgeschichtlich entscheidend der erste große Entscheidungskampf zwischen den rassischen Werten zugunsten des nordischen Wesens ausgetragen“⁵⁷³ worden. Mit „rassischen Werten“ meinte Rosenberg männliche und weibliche Werte, wobei die männlichen als dem nordischen Wesen gemäß erachtet, weibliche a priori ausgeschlossen wurden:

„Die nordischen Stämme der Hellenen anerkannten (...) vor ihrem Einzug in die spätere Heimat nicht die Weiberherrschaft als „erste Entwicklungsstufe“, sondern folgten vom ersten Tage ihres Daseins dem Vatergebot.“⁵⁷⁴

Rosenberg erkannte in der griechischen, wie in der nordisch-germanischen Mythologie, ähnlich wie Kaschnitz in frühgeschichtlicher Zeit, im Überwinden des Mutterrechts und des Amazonentums durch die ‚nordischen Männerbündler‘, den „Sieg des Lichts über die Nacht“.

Die Diskussion darüber, ob es matriachale Gesellschaftsstrukturen gegeben hatte, wurde immer mit Blick auf die eigene Gegenwart geführt, um daraus die historische Legitimierung von weiblich beziehungsweise männlich dominierten Gesellschaftsformen abzuleiten⁵⁷⁵. Sie gewann mit der Frauenbewegung in den zwanziger Jahren an neuer Brisanz, zum selben Zeitpunkt als sich die Klassik- und Humanismusdebatte, mit der Reinstallierung eines normativen, klassisch-männlichen Anspruchs, mit Fragen nach Geschlechtsidentität und Geschlechterdifferenz verband. So richtete sich Helbing's ‚Dritter Humanismus‘, der sich als in der Tradition der „homerischen Männerwelt“ stehend verstand, die den „asiatischen Matriarchalismus“ überwunden habe, explizit gegen die Frauenbewegung; der Kampf wurde zur historischen Notwendigkeit:

⁵⁷¹ Rosenberg, S.45.

⁵⁷² Rosenberg, S.496.

⁵⁷³ Rosenberg, S.39. Vgl. auch Helbing, S.52: „Durch sie (die katholische Staatlichkeit; B.B.) wurde Europa zum drittenmal nach dem Sieg der Zeusreligion über die Töchter der Nacht und nach Roms Aufstieg aus dem Etruskertum Herr über die chthonischen, gestaltzersetzenden Einflüsse Asiens.“

⁵⁷⁴ Rosenberg, S.41.

⁵⁷⁵ Bereits Bachofens Ausführungen waren von der Verunsicherung durch die gesellschaftlichen Veränderungen und die einsetzenden Frauenbewegungen geprägt. Vgl. Friedrich, S.98.

„Es wird verkündet, Europa dürfe sich von keinem zweiten Zeus entführen lassen, sondern müsse, als Urmutter thronend, das überheblich Männliche in seine Schranken verweisen und so ein Friedensreich, eine pax terrena, aufrichten. (...) Hier steht der Humanismus mit ihm (dem vaterrechtlichen, katholischen Christentum; B.B.) in einer Front. Seine heroisch-tragische Bindung an den männlichen, leib-ergreifenden Logos (Geist) setzt ihn in unversöhnlichen Gegensatz zu allem Feminismus und Materialismus, einer Weltanschauung, die nicht umsonst das Wort mater (Mutter) in ihrem Wortstamm birgt.“⁵⁷⁶

Eine breite Literatur beschäftigte sich seit etwa der Jahrhundertwende mit dem Zusammenhang von Griechentum respektive patriarchaler Macht und matriarchalen, frühgeschichtlichen Strukturen sowie der Stellung der Frau in dem männerdominierten Gesellschaftssystem im klassischen Altertum.⁵⁷⁷ Das klassische Altertum galt im allgemeinen zeitgenössischen Kontext als die „reinste gedankliche Ausgestaltung“⁵⁷⁸ des Patriarchats und war in den meisten, auf Bachofen rekurrierenden Texten mit der siegreichen Überwindung matriarchaler Gesellschaftsformen verbunden. So erkannte auch der Kunsthistoriker Lothar Brieger 1930, im Bestreben, mit seinem Buch über „Das Frauengesicht der Gegenwart“ ein Bild des Zeitgeistes wiederzugeben, die neuen Zeichen der Zeit. Habe man früher in der griechischen Antike lediglich „die Begründung des edlen Maßes und der abgewogenen Harmonie gesehen“, so sei seit Nietzsche deutlich geworden, dass „sich Morgenland und Abendland, klare Erkenntnis voller Heiterkeit und dämonische Beängstigung hier bekämpften und durchdrangen“⁵⁷⁹ und er folgerte:

„Das Griechentum ist (...) der Willen des zur Herrschaft gelangten Männerrechts, von sich aus das Weibliche überhaupt aus der Kulturarbeit zu verdrängen.“⁵⁸⁰

Aufklärungsarbeit wurde auch im Organ des 1933 aufgelösten ‚Bundes Deutscher Frauenvereine‘ „Die Frau“ geleistet. Der Frauenarzt und Medizinhistoriker Paul Diepgen veröffentlichte 1935/36

⁵⁷⁶ Helbing, S.77. Auch Rosenberg zog eine Traditionslinie der Männerbünde von Athen über Alexander den Großen zum Männerbund der katholischen Kirche bis zur SA. Vgl. Rosenberg, S.490f.

⁵⁷⁷ Vgl. z.B. Sir Galahad: Mütter und Amazonen. Ein Umriß weiblicher Reiche, (1932), München 1975. Bergmann, Ernst: Erkenntnisgeist und Muttergeist. Eine Soziosophie der Geschlechter, Breslau 1932. Rogge-Börner, Sophie: Zurück zum Mutterrecht? Studie zu Prof. Bergmanns „Erkenntnisgeist und Muttergeist“, Leipzig 1932. Zum Stellenwert und zur Rezeption von Bachofens Werk vgl. Jost Hermand: All Power to the Women: Nazi concepts of Matriarchy. In: Journal of Contemporary History, London/Beverly Hills/New Delhi, Bd.19, 1984, S.649-667.

⁵⁷⁸ Frobenius, Else: Väter und Töchter, Berlin 1933, S.12.

⁵⁷⁹ Brieger, Frauengesicht, S.9f. Lothar Brieger (eigentlich Brieger-Wasservogel) betätigte sich als Kunsthistoriker und Journalist seit 1914 bei der ‚Berliner Zeitung am Mittag‘, der ‚Vossischen Zeitung‘ und später beim Ullstein-Verlag. Aufgrund seiner jüdischen Herkunft emigrierte er 1933 nach Shanghai.

⁵⁸⁰ Brieger, Frauengesicht, S.10.

einen Aufsatz über die soziale Stellung der Frau im Altertum⁵⁸¹, in dem er den Leserinnen in der vorgriechischen Mittelmeerkultur eine Frauenherrschaft attestierte, die jedoch von einer tendenziell misogynen Einstellung des Griechentums, wie sie in der Pandorasage zum Ausdruck komme, verdrängt worden sei.⁵⁸²

Erst die einsetzende Frauenfreiheit⁵⁸³ und ‚Frauenbewegung‘ in der Antike, imaginiert in Weiblichkeitsbildern der Amazone, Hetäre und Mutter, die mit den zeitgenössischen Bildern bedrohlicher Weiblichkeit, der Emanze und Hure, korrespondierten, galt - nicht nur Rosenberg - als der Beginn des rapiden kulturellen und staatlichen Verfalls, der im ‚Wesen des Weibes‘⁵⁸⁴ begründet liege und zugleich die Effeminisierung des Mannes⁵⁸⁵ zur Folge habe. Ablesbar würde dies, wie Rose - wiederum ohne Beispiele zu nennen - nachweisen zu können glaubte, an der Skulptur, da nun im ‚subjektivistischen‘ Zeitalter ‚umgekehrt der Typus des Mannes in das Weibliche hinübergezogen‘⁵⁸⁶ werde. Ebenso erkannte Ahrem einen ursächlichen Zusammenhang zwischen der ‚Emanzipationsbewegung‘ im Altertum und dem ‚Femininen‘ der ‚Männer‘⁵⁸⁷ des Praxiteles. Für Rosenberg bedeutete der ‚Pendelschlag‘ hinweg von der männlichen Typenbildung immer eine ‚Zeit der Entartung‘, die stets den Untergang der Kultur und Rasse zur Folge habe.⁵⁸⁸ Den Gedanken der ‚typenbildenden‘, männlichen Kraft, die sich, wie Kaschnitz gezeigt hatte, in der Formkonstante des ‚Phallischen‘ manifestiere, griff auch Brieger auf, insofern er das antike Ideal als ‚Protest gegen die Typengesetzlichkeit der Frau‘ begriff:

⁵⁸¹ Dieppen, Paul: Die soziale Stellung der Frau bei den Griechen und Römern in der Antike. In: Die Frau, 43.Jg. 1935/36, S.46-52. Dieppen untersuchte in seinen Arbeiten - z.B. ‚Wissenschaftliche Heilkunde und Kultur, 1935 - v.a. die Beziehung der Medizingeschichte zur Kulturgeschichte.

⁵⁸² Aufschlussreich für die populärwissenschaftliche Relevanz der Thematik ist auch die lange Literaturliste, die Dieppen seinem Aufsatz in der Zeitschrift der bürgerlichen Frauenbewegung hinzufügte, u.a.: Benjamin, Erich: Die Krankheit der Zivilisation, München 1934. Burger, Franz: Die griechischen Frauen, München 1926. Bruns, Ivo: Frauenemanzipation im Altertum, Kiel 1900. Jaeger, Werner: Paideia. Die Formung des griechischen Menschen, Berlin u. Leipzig 1934. Kornemann, Ernst: Die Stellung der Frau in der vorgriechischen Mittelmeerkultur, Heidelberg 1927.

⁵⁸³ Vgl. Rosenberg, S.497: ‚Das Griechentum gab, wenn auch nicht der Gattin, so doch der Hetäre geistige Freiheit. Außer der lyrisch-sexuellen Sappho ist trotzdem nichts nennenswertes entstanden, vielmehr war gerade diese Frauenfreiheit ein plastisches Zeichen des hellenischen Unterganges.‘

⁵⁸⁴ Rosenberg, S.495.

⁵⁸⁵ Vgl. Rosenberg, S.506ff. über die ‚zarten trippelnden Männchen in Lackschuhen und lila Strümpfen‘ im ‚kommenden Frauenstaat‘.

⁵⁸⁶ Rose, S.97.

⁵⁸⁷ Ahrem, S.186.

⁵⁸⁸ Rosenberg, S.500.

„(...) jede Neugeburt des antiken Ideals ist zugleich verknüpft mit einer grundsätzlichen Absicht, die ganze menschliche Kultur männlich zu machen, dem Mann nicht nur das Charakteristische, sondern auch das Typische zu unterwerfen.“⁵⁸⁹

„Frauenherrschaft“ in der historischen Vergangenheit, in diesem Punkt waren sich die AutorInnen einig, ging immer mit dem „Niedergang der Sittlichkeit“⁵⁹⁰ und dem Aufkommen von hemmungslosem „Hetärentum“⁵⁹¹, wodurch der Mann verführt und beherrscht⁵⁹² werde, einher.

Hierbei konnte man sich auf eine, in der Folge von Otto Weiningers „Geschlecht und Charakter“⁵⁹³ entstandene, breite ‚wissenschaftliche‘ Literatur stützen. Weininger hatte in seinem rassistisch-antifeministischen Werk den Gegensatz der Geschlechter und die Inferiorität des ‚Weibes‘ zum kosmischen Prinzip erhoben. So veröffentlichte beispielsweise Lanz-Liebenfels, ein radikaler, chauvinistischer Ideologe einer rassistischen Nacktkultur im Jahr 1929 eine zweite Auflage seiner 1909 publizierten antifeministischen Ostara-Broschürenreihe, wobei sich ihm seine ‚prophetischen‘ ‚Untergangsvisionen‘ von 1909, denen zu Folge „alles weltgeschichtliche Unheil (...) das freie Weib angerichtet“⁵⁹⁴ habe, rückblickend bestätigten. Die „Geschichte des freien Weibes“ wurde ihm zur „Geschichte menschlicher Bestialität“, und „zügelloser Pornokratie“⁵⁹⁵. Der Sieg des ‚Weiblichen‘ über das ‚Männliche‘ wird, so ein weiterer Streiter gegen Frauenrechte, zum „Sieg der besinnlichen Welt über die geistige“⁵⁹⁶. Erstaunlich in diesem Kontext ist, dass sich die Phantasien um bedrohliche Weiblichkeitsimaginationen nicht allein auf die ‚Hetäre‘ oder ‚Emanze‘ beschränkten, sondern auf das Bild der Mutter, respektive der bürgerlichen Frau ausgeweitet wurden.⁵⁹⁷

⁵⁸⁹ Brieger, Frauengesicht, S.11.

⁵⁹⁰ Diepgen, S.51. Als ein sich um die Gesundheit der Frauen ‚besorgt‘ gebender Arzt erkannte Diepgen auch einen ursächlichen Zusammenhang zwischen Frauenfreiheit, geschlechtlicher ‚Dekadenz‘ und dem Höhepunkt der ‚antiken Gynäkologie‘. Dieser lieferte ihm den ‚Beweis‘ für die ‚Widernatürlichkeit‘ einer solchen Entwicklung, da es ja „der Frau dabei gesundheitlich nicht gut ging“. Diepgen, S.51.

⁵⁹¹ Vgl. Rosenberg, S.47.

⁵⁹² Vgl. z.B. Frobenius, S.22: „Die große Hetäre als Herrscherin (...) beherrscht den Orient und ragt durch Vermittlung der Etrusker bis in die römische Welt hinein. Sie erniedrigt den Mann durch ihre Verführungskünste, um ihn unumschränkt zu beherrschen. Feindlich steht dieser Welt die des Hellenismus gegenüber, die von den vaterrechtlichen Dorern und Achäern geformt wird.“

⁵⁹³ Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung, Wien 1903. Vgl. auch Paul Julius Möbius: Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes (1900), Halle/S. 1902. Ders.: Geschlecht und Entartung, Halle/S. 1903.

⁵⁹⁴ Lanz-Liebenfels, Jörg von: Die Gefahren des Frauenrechts und die Notwendigkeit des Männerrechts, Wien (1909), 2.Aufl. Wien 1929, S.10.

⁵⁹⁵ Lanz-Liebenfels, Die Gefahren des Frauenrechts, S.6ff.

⁵⁹⁶ Eberhard, E.F: Feminismus und Kulturuntergang. Die erotischen Grundlagen der Frauenemanzipation (1924), 2. umgearbeitete Aufl. Wien/Leipzig 1927, S.619.

⁵⁹⁷ So bei Ahrem, S.189 und bei Rosenberg, S.39.

Der Sexualisierung des Geschlechterkampfes entspricht auf der Seite des verwirklichten Patriarchats die Militarisierung und Verstaatlichung der männlichen Sexualität. So betonte Rosenberg, dass es für das „Wesen der Vorkämpferinnen eines „Frauenstaates“ bezeichnend“ sei, „daß sich ihr Angriff (...) instinktiv gegen den „preußischen Militarismus“ richtete, d.h. gegen die züchtende und typenschaffende Grundlage eines jeden Staates“⁵⁹⁸

Methodisch basieren diese aus Mythen und Realgeschichte amalgamierten Konstrukte auf Analogiebildungen, die um so mehr an Überzeugungskraft gewinnen sollten, als durch Verwendung historischer Quellen eine essentialistische Geschlechterdifferenz erwiesen werden sollte.⁵⁹⁹ In der Beschwörung von Endzeitvisionen, als deren Ursache ´die Frau` ausgemacht wurde, erscheint Geschichte als warnendes Beispiel. Die „Rettung“ der eigenen, gegenwärtigen Kultur wurde damit zur Frage des ´Kampfs ums Dasein` des Mannes. Die ´Entwicklung` griechischer Kulturgeschichte bis zum ´Verfall` erscheint hier nun nicht mehr als ´naturgesetzlicher`, biologisch-notwendiger ´Alterungsprozess`, sie sei, so etwa Eberhard, nicht an einem „Greisentod“ zugrunde gegangen, sondern habe ein „vorzeitiges Ende“ durch die „Krankheit“⁶⁰⁰ des Feminismus gefunden. Die kurze Phase der griechischen Klassik wurde zum Paradigma für die reinste Verwirklichung patriarchaler Macht. Der ´Verfall`, mit seinen sexuellen und machtpolitischen Implikationen, ließ sich auf Grund der angenommenen strukturellen Kontinuität von Geschichte auf die eigene Gegenwart rückprojizieren.

Geschlechterkämpfe äußern sich, wie Kaschnitz analysiert hatte, in der Form des Kunstwerks, würden aber umgekehrt auch als ´Kampf um die Form` ausgetragen.

Entsprechend erfolgte die Einteilung der Epochenstile in dieser ahistorischen Geschichtsschreibung - immer die eigene Zeit im Visier - nach dem Gesichtspunkt der jeweiligen Dominanz des ´Männlichen` oder ´Weiblichen`. So trägt beispielsweise ein Aufsatz aus dem Jahr 1930 den Titel „Das Zeitalter

⁵⁹⁸ Rosenberg, S.495.

⁵⁹⁹ Vgl. Rosenberg, S.483: „Man sollte meinen, daß die Anerkennung der allein die Schöpfung erhaltenden, Spannung und Entladung erzeugenden Tatsache der geschlechtlichen Polarität eine ewige, unerschütterliche, weil tausendfach belegte Überzeugung sein müsse. (...) In Zeiten der äußeren Katastrophen und inneren Zersetzung erhebt sich der feministische Mann mit dem emanzipierten Weib als Symbol eines kulturellen Verfalls und staatlichen Untergangs. Die Reden der Medea des Euripides sind von gleicher Art wie die Tiraden des Fräulein Stöcker oder der Miss Pankhurst, ohne daß sich trotz aller Freiheiten der Frau während Renaissance, Sonnenkönigszeit, Jakobinertum, Demokratie von heute etwas anderes gezeigt hätte, als was Aristoteles mit wenigen Worten ausdrückt: ´Das Weibchen ist Weib kraft einer gewissen *Fähigkeitslosigkeit*“.

der Verweigerung und Entartung“⁶⁰¹. Für Rose war das ‚subjektivistische Zeitalter‘ der ‚Auffassungen‘ immer mit dem Vorherrschen des ‚Weiblichen‘ verbunden. Bei Brieger heißt es lapidar, dass ‚jeder Wandel der Weltanschauung‘ immer nur ‚in einer Ursache‘ gründe, ‚im Wandel der Geschlechter zueinander“⁶⁰². So galt ihm das Rokoko als ein weibliches Zeitalter, in dem die Anfänge der Frauenbewegung zu suchen seien. Karl Simon, ein dem George-Kreis nahestehender Autor, bezeichnete das Rokoko als eine ‚sinnlich-feminine“⁶⁰³ Epoche und kontrastierte dieser das männliche Zeitalter des Klassizismus. Die ‚Unnatur‘ des, einen ‚weibischen Charakter tragenden Rokoko“⁶⁰⁴ sei durch das antike Vorbild und eine ‚männliche Kunst“⁶⁰⁵ - den männlichen Akt – überwunden worden. Die geschlechtsspezifischen Bezeichnungen der jeweiligen Epochen überlagern sich hier wieder mit Begriffsoptionen Wölfflin ‚scher und Riegl ‚scher Prägung. Dem malerischen Stil der Rokokoplastik, die in Kategorien der ‚Auflösung‘ - als gelockerte Masse, Zersplitterung, Verschwimmen der Körpergrenzen - beschrieben wurde, setzte der Klassizismus mit seiner ‚scharfen Betonung der Grenzen‘, der Haltung, die als soldatisch ‚straff, stramm, vertikal“⁶⁰⁶ beschrieben wurde, einen plastischen entgegen.⁶⁰⁷ Besonders die Romantik galt als malerische, weibliche Epoche ‚ohne Begeisterung für den nackten männlichen Körper“⁶⁰⁸. Möller van den Bruck hatte den ‚männlichen preußischen und soldatischen Stil‘ als Gegensatz von ‚Monumentalität‘ und ‚weiblicher Romantik“⁶⁰⁹ definiert. Helbing bezeichnete die Romantik als ‚Abstieg zu den Müttern“⁶¹⁰. Weiblichkeit und Romantik beziehungsweise dem romantischen verwandte Geisteshaltungen⁶¹¹ wurden in ihrer antithetischen Funktion zu Männlichkeit,

⁶⁰⁰ Eberhard, Feminismus und Kulturuntergang, S.589.

⁶⁰¹ Fritz, Georg: Das Zeitalter der Verweigerung und Entartung. In: Eberhard, E..F. (Hg.): Geschlechtscharakter und Volkskraft. Grundprobleme des Feminismus, Darmstadt/Leipzig 1930, S.176-195.

⁶⁰² Brieger, Frauengesicht, S.61.

⁶⁰³ Simon, Karl: Körperlichkeit und Stil im Wandel von Rokoko und Klassizismus. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt a.M. 1931, S.126-166, hier S.136.

⁶⁰⁴ Simon, S.138.

⁶⁰⁵ Simon, S.141.

⁶⁰⁶ Simon, S.127.

⁶⁰⁷ Vgl. auch Ahrem, S.181: „Das apollinisch Männliche, die vernunftklare Ruhe, Sicherheit und unbeirrbar Festigkeit in der wichtigen, plastisch zusammengedrängten Form macht dem dionysisch Weiblichen, der weich sinnlichen Hingabe oder der ekstatischen Erregung mit fast mystischer Glut Platz. (...) Infolge der stärkeren Betonung des Gemütslebens ging der plastisch-architektonische Stil über in einen plastisch-malerischen.“

⁶⁰⁸ Simon, S.146.

⁶⁰⁹ Moeller van den Bruck, S.130f.: „wie der Mann der Gegensatz des Weibes, das Gesetz der Willkür, die Form der Lockerung ist.“ Vgl. auch Langbehn, S.110. Er beklagte, dass in der Kunst ein der ‚männlichen Natur des Deutschen“ nicht gemäßiger ‚weiblicher Ton angeschlagen“ würde, man meide ‚das Heroische“ und liebe das ‚Sentimentale“ der weiblichen ‚Nudität“.

⁶¹⁰ Helbing, S.76.

⁶¹¹ Mit Romantik ist in diesem Zusammenhang nicht nur ein Epochenbegriff gemeint, sondern eine grundsätzliche Geisteshaltung, die mit negativen (weiblichen) Qualitäten besetzt war. Der Gegensatz Klassik - Romantik wurde v.a. bei Goethe mit Wertsetzungen belegt: ‚Das Antike ist nüchtern, modest, das Moderne ganz zügellos,

Monumentalität und Klassik zu Synonymen. Der begrifflichen Definition des Klassischen als plastisch, monumental, heroisch, männlich, architektonisch wurde das aus dem 'Klassischen' Auszugrenzende in den Termini malerisch, romantisch, lyrisch, dekorativ, feminin kontrastiert.⁶¹² So äußerte Bade im Geist der 'neuen Zeit':

„Jede Zeit besitzt eine Hauptkunstform. Das Wesen einer Zeit und ihre bestimmte künstlerische Ausdrucksform stehen in einem unmittelbaren Verhältnis zueinander (...). Eine Zeit der Plastik hat andere Ideale als eine Zeit der Malerei und diese ist in ihrem Wesen anders geartet als eine Epoche, in der die Lyrik triumphierte.“⁶¹³

Die Antipoden des 'Klassischen' und des Monumental-Heroischen, die es, wie Tamms in der Zeitschrift „Die Kunst im Deutschen Reich“ äußerte, als „männliche Angelegenheit“ im Leben „auszumerzen“⁶¹⁴ und in der Kunst zu überwinden galt, wurden in Kategorien des 'Weiblichen' beschrieben. Dem „Wille zum Großen“⁶¹⁵, also zur Klassik, widersprächen „romantische Gefühlsäußerungen“, die er im Gegensatz zur formbindenden und Grenzen schaffenden männlichen Klassik als formlösend, innig, lieblich und warm beschrieb.

Epochenstile und essentialistisch verstandene Geschlechtsidentitäten wurden in diesen Begriffsvermengungen als identisch angenommen. Es fand eine Überlagerung und Zusammenführung von kulturkritischen Äußerungen und Diskursen um die Positionsbestimmungen der Geschlechter statt. Das 'Romantisch-Feminine' als Geisteshaltung beziehungsweise Weltanschauung und Synonym für die 'chaotische' und 'bedrohliche' Auflösung der patriarchalen 'Weltordnung' wurde mit dem realen und imaginierten Feminismus in Gegenwart und Geschichte verknüpft.

betrunken. Das Antike erscheint nur ein idealisiertes Reales, ein mit Großheit (Stil) und Geschmack behandeltes Reales; das Romantische ein Unwirkliches, Unmögliches, dem durch die Phantasie nur ein Schein des Wirklichen gegeben wird. Das Antike ist plastisch, wahr und reell; das Romantische täuschend (...). „Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke.“ Vgl. Goethes Gespräche, hrsg. v. W. Herwig, Bd.2, Zürich/Stuttgart 1969, S.328f. und S.863. Zit. nach Schmalzriedt, S.40. Die geschlechtsspezifische Konnotation von Goethes Diktum des 'Klassisch Gesunden' und 'Romantisch Kranken' wurde von Franz Grillparzer vorgenommen. Vgl. Grillparzer, Franz: Sämtliche Werke, Bd.3., hrsg. v. Peter Frank und Karl Pörnbacher, München 1964, S.282: „Klassisch ist fehlerfrei. Man könnte die klassische und romantische Poesie auch als männliche und weibliche (weibische?) bezeichnen.“

⁶¹² Zum Begriffspaar 'architektonisch-lyrisch' vgl. Rosenberg, S.513: „Architektonik und Lyrik sind der Doppelklang, Mann und Weib sind die Lebensspannung erzeugenden Pole.“ Auf Grund der Fähigkeitslosigkeit des auf das „Pflanzenhafte“ und Subjektive gerichteten Weibes (S.483), das „an alle Fragen lyrisch oder intellektuell, nicht architektonisch“ (S.495) herangehe, folgerte Rosenberg, dass der Begriff Frauenstaat „ein Widerspruch in sich“ sei, „wie das Wort Männerstaat eigentlich eine Tautologie“ (S.500) darstelle.

⁶¹³ Bade, S.9.

⁶¹⁴ Tamms, S.51.

⁶¹⁵ Tamms, S.50.

7. Antifeminismus und Patriarchatskritik

Im Kontext eines herrschenden gesellschaftlich-kulturellen Krisenbewusstseins - mit den Worten Werner Jaegers, der 'Obdachlosigkeit', dem 'Herausgerissensein' aus der Geschichte⁶¹⁶ - als dessen Ursache auch der als 'naturwidrig' angeprangerte Feminismus verantwortlich gemacht wurde, erschien die zeitgenössische Geschichte - als 'fehlgeleitete', in ihrer Kontinuität - der 'klassischen Tradition' - unterbrochene Geschichte.⁶¹⁷ An diese galt es wieder anzuknüpfen, um die als 'naturrechtlich' präsentierte, männliche Ordnung wiederherzustellen. Als ein inneres Motiv für Konstruktion des 'Klassischen' - mit seinen Implikationen von 'männlicher Ordnung' - sowie für die Adaption des als 'klassisch' Rezipierten im 'Dritten Reich' erscheint die mit der Kategorie des 'Klassischen' eng verknüpfte Antiemanzipationsstrategie. Dass sich die nationalsozialistischen Antipositionen nicht 'allein' auf Antiliberalismus, -parlamentarismus, -semitismus, -sozialismus⁶¹⁸ etc. beschränkten, sondern der Antifeminismus, wenngleich nicht so offenkundig fassbar und propagandistisch geäußert, zu den ideologischen Kernbestandteilen des Nationalsozialismus gehörte, der sich in der Konstruktion einer 'klassisch', militärisch organisierten Männlichkeit äußerte, formulierte 1984 Gerburg Treusch-Dieter:

„Muß diese nationalsozialistische männliche Subjektivität (...) nicht als eine Kompensationsfigur für gesellschaftliche Entwicklungen gesehen werden, in denen nicht nur kapitalistisch-industrielle Momente entscheidend sind, sondern und vor allem die Frauenemanzipation? Eine männliche Subjektivität also, die geschichtlich nicht nur gegen das bürgerliche Kapital, sondern die auch gegen die Maschine und gegen die Frau auftritt.“⁶¹⁹

Treusch-Dieter erkennt in der „doppelte(n) Frontstellung“ des Nationalsozialismus gegen den Marxismus und den Kapitalismus, die im Bild 'des Juden' kulminierte und zusammengefasst wurde, ein Umschlagen in eine „neue weibliche Qualität“, in das „>Schwein<, zu dem der >Jude< im

⁶¹⁶ Vgl. Jaeger, Die geistige Gegenwart der Antike.

⁶¹⁷ Diese Haltung äußerte sich im Nationalsozialismus in der Propagierung eines mit dem neuen Regime beginnenden geschichtlichen Neubeginns.

⁶¹⁸ Zu den Antibewegungen des Nationalsozialismus vgl. Iring Fetscher: Politik und Ideologie des Nationalsozialismus. In: Wolbert, Klaus (Hg.): Kunst und Faschismus. Politik und Ästhetik im Nationalsozialismus und im italienischen Faschismus. Faschismus und Moderne. Öffentliches Symposium im Ausstellungsgebäude Mathildenhöhe am 6.Mai 1994, Darmstadt 1995, S.104-157.

⁶¹⁹ Treusch-Dieter, Gerburg: ...Ferner als die Antike...Machtform und Mythisierung der Frau im Nationalsozialismus und Faschismus. In: Frauen Macht Konkursbuch 12. Zeitschrift für Vernunftkritik. Hrsg. v. Claudia Gehrke, Gerburg Treusch-Dieter, Brigitte Wartmann, Tübingen 1984, S.193-217, hier S.197.

Zeichen der Sexualabwehr des Ordensmannes wird; einer Sexualabwehr, die sich aus einer antifeministischen Frontstellung erklärt, in der sich alle drei vom Nationalsozialismus paranoisch gefaßten Positionen zum Ungeheuer im Zentrum der >jüdischen Weltverschwörung< verbinden.⁶²⁰

Dass es sich hierbei nicht um ein „Umschlagen“ handelt, das lediglich auf einer im ‚Dritten Reich‘ angewandten, terminologischen Begriffsverschränkung beruht, lässt sich am Beispiel einer seit der Jahrhundertwende verbreiteten antifeministisch und antisemitisch eingestellten ‚wissenschaftlichen‘ Literatur zeigen, in der bereits die ‚faktische‘ Verschränkung von ‚jüdisch‘ und ‚weiblich‘ im Gegensatz zu ‚männlich-klassisch‘ vorbereitet beziehungsweise vollzogen war.

Damit stellt sich die Frage nach ‚Gleichheit‘ und ‚Anderssein‘ der Geschlechter *einer* ‚Rasse‘. Diesem ‚Problem‘ war in der Antikenrezeption ein hoher Stellenwert eingeräumt worden. Die ideologische Utopie eines neuen ‚rassisch-klassischen‘ Menschenbildes wurde durch das Rekurren auf die Antike mit der Konstruktion geschlechtlicher Differenz innerhalb der Geschlechter einer ‚Rasse‘ vereinbar. Hier schließt sich die Frage danach an, ob die griechisch-klassische Tradition nicht gerade auf Grund der im Vorfeld ausgearbeiteten Implikationen von geschlechtlicher Differenz für die nationalsozialistische Ideologie attraktiv werden konnte und ob die erst 1936 erfolgte programmatische Umorientierung von der ‚gotisch-germanischen‘ Linie auf die Tradition der griechischen Antike als Reaktion auf vehemente, aus der Rassendoktrin abgeleitete Egalitätsforderungen von Frauen zu werten ist.

Der von der NS-‚Bewegung‘ propagierte Kampf stellte sich nicht nur als Kampf der ‚höheren‘ gegen die ‚minderwertige‘ Rasse dar, sondern auch als Kampf innerhalb der eigenen Rasse, als Kampf der Rasse mit sich selbst. Alfred Rosenberg äußerte in seinem „Mythus des 20. Jahrhunderts“ über den Kampf des „nordischen“ Griechentums gegen Amazonen, Hetären und Mütter.⁶²¹ Rosenberg machte deutlich, dass es sich bei diesen ‚Begebenheiten‘ um die „erbittertsten Kämpfe zweier Weltauffassungen als Äußerungen verschiedenster Rassenseelen“⁶²² handelte. Offensichtlich fand hier eine Verlagerung von der, in der nationalsozialistischen Geschichtsschreibung ‚historischen‘ Kategorie der Rasse, auf die des Geschlechts statt, wobei das weibliche Geschlecht unter der Kategorie der ‚Minderwertigkeit‘ subsumiert wird. Mit Blick auf seine eigene Zeit konnte

⁶²⁰ Treusch-Dieter, S.198.

⁶²¹ Rosenberg, S.39.

⁶²² Rosenberg, S.43.

Rosenberg folgern, dass sich das „Wesen der Vorkämpferinnen eines ‚Frauenstaates‘“ immer mit der „gesamten marxistischen und demokratischen Judenpresse“⁶²³ im Einklang befände.⁶²⁴

Der Gedanke den Untergang des griechischen Staates sowohl mit der ‚Rassenmischung‘ als auch mit der im Altertum aufkommenden Frauenfreiheit zu begründen⁶²⁵, verweist auf Äußerungen und Begriffsverbindungen, die von Nietzsche geprägt worden waren. Die „griechische Kultur“ war, so Nietzsche in frühen Entwürfen zu seiner Tragödienschrift, durch die „jüdische Welt“⁶²⁶ vernichtet worden. Die Tradition der hellenischen Kultur in seiner Gegenwart galt ihm sowohl durch das Judentum als auch durch das Christentum, das für Nietzsche nur eine „besondere Form des Judentums“⁶²⁷ darstellte bedroht.⁶²⁸ Nietzsche benötigte für die Verdeutlichung der Rassengegensätze die Projektion auf traditionell männlich und weiblich geltende Wesenscharakteristika. Aufschlussreich für die in der Folge Nietzsches einsetzende begriffliche und charakterliche Verbindung von ‚jüdisch‘ und ‚weiblich‘ beziehungsweise ‚Jude‘ und ‚Frau‘, sind die von Nietzsche verwendeten Gegensatzpaare, in denen sich seine Konstruktionen von ‚jüdischer Welt‘ und ‚hellenischer Kultur‘ verdichten. Eva und der Sündenfall auf der einen und die Prometheuslegende⁶²⁹ als arischer Sündenfallmythos auf der anderen Seite dienten ihm zur Charakterisierung des semitischen und des arischen Wesens.⁶³⁰ Die nationalsozialistische Version von Nietzsches Mythos zeigen Zeichnungen in Streichers Hetzblatt „Der Stürmer“ (Abb.11, 12).

Die Charakteristika ‚jüdisch‘ und ‚weiblich‘ wurden in Otto Weiningers antifeministischem Bestseller „Geschlecht und Charakter“⁶³¹ aufgegriffen. Die Abhandlung Weiningers kulminiert in der radikalen

⁶²³ Rosenberg, S.495.

⁶²⁴ Vgl. auch Rosenberg, S.502f.: „Wie die Juden überall nach „Gleichberechtigung“ rufen und darunter nur ihre Vorberechtigung verstehen, so steht die beschränkte Emanzipierte fassungslos dem Nachweis gegenüber, daß sie keine Gleichberechtigung fordert, sondern ein Parasitenleben auf Kosten der männlichen Kraft (...)“

⁶²⁵ Vgl. Rosenberg, S.44-54. Zur Analogisierung des propagandistischen Schlagworts des sogenannten ‚assimilierten Juden‘ mit der ‚Unterwanderung‘ des griechischen Staates durch Menschen ‚niederer Rassen‘ vgl. Rosenberg, S.51.

⁶²⁶ Nietzsche, Sämtliche Werke Bd. 7, S.100, zit. nach Cancik, S.127.

⁶²⁷ Cancik, S.134.

⁶²⁸ Im Unterschied zur NS-Rassenlehre und -praxis, setzte Nietzsches Antisemitismus weniger auf ‚Selektion‘ und ‚Ausmerze‘, als auf die Assimilation der Juden, das „Aufsaugen“ der Juden und die Züchtung der reinen Rasse durch optimale Mischung mehrerer Rassen. Vgl. Cancik, v.a. das Kapitel: Nietzsches Gebrauch der Rassentheorien seiner Zeit, S.122-132.

⁶²⁹ Die Titelvignette der Tragödienschrift Nietzsches zeigt den „entfesselten Prometheus“. Vgl. Cancik, S.62.

⁶³⁰ Dem ‚weiblich-semitischen‘ Sündenfallmythos, beruhend auf ‚weiblichen Eigenschaften‘ wie Neugierde, Verführbarkeit, Lüsterheit und Passivität, wird der männlich-aktive, kreative und kulturschaffende des prometheisch-arischen Mythos kontrastiert. Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Schriften zu Literatur und Philosophie der Griechen. Hrsg. v. Manfred Landfester, Frankfurt a.M. 1994, Kap.9, S.153ff.

⁶³¹ Weiningers Buch war in sechs Sprachen übersetzt worden und wurde bis 1920 jährlich neu aufgelegt. Dass das Werk Weiningers nicht nur in konservativ-antifeministischen Kreisen befürwortet wurde, zeigt die Huldigung von Karl Kraus nach Weiningers Freitod in der „Fackel“. Vgl. „Die Fackel“, Nr.144 (1903). Vgl. auch den Nachruf des Schriftstellers Karl Bleibtreu, in: „Die Fackel“, Nr.157 (1904), S.19f.. Zit. nach Gabriele Schuster: Die

Abwertung der Frau. Weiblichkeit wurde zu einem krankhaften, physiologischen Zustand erklärt, für den es keine Heilung gäbe. 'Der Jude' und 'die Frau' galten ihm auf Grund ihrer verwandten Wesenscharakteristik gleichermaßen als 'niedrige Kreaturen', geleitet allein von Herrschaftsansprüchen, sexuellen Trieben und Emotionen. 'Die Frau' wurde generell in die Position des 'Fremdrassigen' und damit 'Minderwertigen' gerückt. Solches Gedankengut fand ihre Fortsetzung in den Konstruktionen eines Kausalzusammenhangs zwischen einer 'jüdisch-demokratischen Weltverschwörung' und dem 'jüdisch-demokratisch-feministischen Mammongeist'⁶³². Der Streiter des Bundes der „Blonden und Mannesrechtler“ Lanz-Liebenfels prägte in seinen Veröffentlichungen den Begriff des „Sexualbolschewismus“, mit dem 'die Frauen' pauschal als „Bolschi- und Judenhuren“⁶³³ abqualifiziert wurden. Frauen besäßen im Gegensatz zum Mann, keinen 'rassischen' Instinkt. Sie stünden daher auf einer noch niedrigeren Stufe als in Männerbünden zusammengeschlossene, „rassereine dunkle Naturvölker“⁶³⁴. In Analogie zur Geschichte Roms erkannte der Autor die Ursachen des Niedergangs in der Gegenwart darin, dass sich „der sexuell brutale dunkle Tschandale mit Gier über das Weib der höheren Rasse“ hermache: „So löst Abkehr des Mannes vom Mannesrecht stets dieselbe Wirkung aus: Zunahme der Dunklen und Tschandalen, deren sich die blonden Weiber mit mänadenhafter Brunst willenlos hingeben.“⁶³⁵ Bei Lanz-Liebenfels lässt sich, wie auch bei Weininger⁶³⁶ und später bei den Vertretern des 'Dritten Humanismus' eine Ablehnung der heterosexuellen Geschlechterliebe erkennen. Die erotischen

Verdrängung der Femme fatale und ihrer Schwestern. Nachdenken über das Frauenbild des Nationalsozialismus. In: Ausst.-Kat. Inszenierung der Macht, S.143-150, hier S.147: „Weininger's Ruhm beruht (...) darauf, daß er das Weib als Pflegerin des Naturtriebs und das Judentum als Hohepriester alles Sexuellen und Anti-Transzendentalen entlarvt und vor diesen Verbündeten, die sich das 19. Jahrhundert unterwarfen, die Zukunft warnt.“

⁶³² Langemann, Ludwig: Die Zusammenhänge zwischen Semitismus, Demokratismus, Sozialismus und Feminismus. In: Ders.: Der deutsche Zusammenbruch und das Judentum, München, 2.Aufl. 1919 (1915).

⁶³³ Lanz-Liebenfels, Jörg: Das Geschlechts- und Liebesleben der Blondes und Dunklen, Ostara Nr.12, 3.Aufl. Wien 1929 (1910). In der Auflage von 1929 triumphierte Lanz-Liebenfels: „Das war vorauszusehen und so habe ich es in dieser Abhandlung vor nahezu 20 Jahren vorausgesagt und so ist es geschehen! Niemand lehnt sich ungestraft gegen den Gott der Rasse auf.“ Lanz von Liebenfels, S.16. Nach Ansicht von Peter U. Hein war das Gedankengut des „dubiosen Ostara-Propheten“ als „Wissensbestand weit über den engeren Kreis der Völkischen hinaus verbreitet“. Vgl. Peter Ulrich Hein: Völkische und konservative Motive im Denken der künstlerischen Avantgarde. Von der Jahrhundertwende zum Dritten Reich. In: Wolbert (Hg.), Kunst und Faschismus, S.63-86, hier S.65. Zu den antisemitisch-antifeministischen 'Verschwörungstheorien' vgl. Ute Planert: Antifeminismus im Kaiserreich. Diskurs, soziale Formation und politische Mentalität, Göttingen 1998, S.83ff.

⁶³⁴ Lanz-Liebenfels, Das Geschlechts- und Liebesleben, S.5.

⁶³⁵ Lanz-Liebenfels, Das Geschlechts- und Liebesleben, S.4f.. Lanz -Liebenfels sah eine besonders große Gefahr in der Vermischung „reinrassig blonder“ und „reinrassig dunkler“ Menschen, da diese „exzessiv erotische Menschen“ hervorbringe, die sich wiederum möglichst rasch fortpflanzen müssten, „um den Untergang der neuen Art hinauszuhalten.“ S.1ff.

Energien des Mannes sind – gleichsam transformiert ins Militärisch-Geordnete - auf den Männerbund mit seiner „unsinnlichen“ Züchtung des Adelsgeschlechtes zu richten.⁶³⁷

Dass solche Stimmen keine Einzelfälle blieben, zeigt die Literatur und die Diskussion um den - im Unterschied zum bürgerlich-traditionellen 'Frauenhass' - 'geistigen', das heißt 'naturwissenschaftlich-medizinisch' 'fundierten' Antifeminismus, der sich nach dem Ersten Weltkrieg besonders in rechtskonservativen Kreisen etablierte. Die gesellschaftlichen und politischen Veränderungen nach dem Krieg wurden als Bedrohung des autoritären, soldatischen Mannes erlebt und Angstphantasien nicht nur auf die vermeintliche „jüdische Weltverschwörung“, sondern besonders auf diejenigen Frauen projiziert, die durch das Frauenstimmrecht und ihr berufliches und öffentliches Auftreten zunehmend als Konkurrenz empfunden wurden. Die Abwehrstrategien gegen alles 'Weiblich-Feministische' wurden nicht nur polemisch, sondern mit einer 'Wissenschaftlichkeit' betrieben, an der sich vor allem Ärzte⁶³⁸ beteiligten:

„Die Wissensbestände der weiblichen Sonderanthropologie, die aus physiologischen Merkmalen psychische und soziale Normen ableitete, gehörten als >Lehre von den Geschlechtsunterschieden< zum Curriculum der Medizinstudenten. Daher verwundert es nicht, daß misogyne Theorien wiederum von Medizinern stammten – insbesondere von Anatomen, Nervenärzten und Gynäkologen, die zunehmend die Zuständigkeit für Frauen- und Geschlechterfragen an sich zogen.“⁶³⁹

Der Feminismus wurde in einer Zusammenführung von unterschiedlichen 'wissenschaftlichen' Disziplinen und Diskursen als 'Krankheitssymptom' am 'Gesellschaftskörper' aufgefasst. Der Kunstkritiker und -schriftsteller Karl Scheffler äußerte hinsichtlich der modernen Frauenbewegung,

⁶³⁶ Weininger forderte die sexuelle Enthaltbarkeit des nicht-jüdischen Mannes. Der Geschlechtsakt gehörte, so der Autor, „in das Reich der Säue“. Weininger, zit. nach Huster, S.147.

⁶³⁷ Vgl. Lanz-Liebenfels zur „Blonden Erotik“. In: Das Geschlechts- und Liebesleben der Blondes und Dunklen, 3.Aufl. Wien 1929 (1910), S.7f. Vgl. die Ausführungen zu den Verfallstheorien des 'männlichen' 'Staatskörpers' in Kap. III.6.

⁶³⁸ Der Autor, auf den man sich neben Weininger am häufigsten berief, war der Neurologe Paul Julius Möbius, der 1900 mit seiner Abhandlung „Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes“ Aufsehen erregt hatte. P.J. Möbius: Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes, 4. Aufl. Halle a.S. 1902.

⁶³⁹ Planert, S.79.

die er als den ‚zersetzenden Feind im Innern‘⁶⁴⁰, als ‚Danaergeschenk des Privatkapitalismus‘ und der ‚liberalen Weltanschauung‘⁶⁴¹ ‚entlarvte‘:

‚Es gibt Zeitideen, die wie ansteckende Krankheiten wirken und nicht verschwinden, bevor sie alle Teile des sozialen Körpers infiziert und für die Folge immunisiert haben.‘⁶⁴²

Beispielhaft für diese Überlagerung von kulturkritisch-antifeministischen und medizinischen Diskursen sind die Veröffentlichungen und Aufsatzsammlungen des Geschäftsführers des Bundes zur Bekämpfung der Frauenemanzipation E.F. Eberhard⁶⁴³. In dem von Eberhard herausgegebenen Band ‚Geschlechtscharakter und Volkskraft‘ äußerte sich der österreichische Medizinprofessor Johannes Dück über die ‚Stellung der Geschlechter im Staatsleben auf der Grundlage ihrer natürlichen Veranlagung‘⁶⁴⁴, um zu dem Schluss zu kommen, dass der ‚Untergang des Abendlandes‘ durch die ‚zügellos gewordene Herrschaft der Frau‘ bedingt sei. Der Regierungsrat Georg Fritz ‚bewies‘ im Jargon einer unantastbaren Wissenschaftssprache und unter Anwendung von Möbius‘ Diktum über den ‚physiologischen Schwachsinn des Weibes‘, dass der Feminismus als ‚Herrschaft weibischer Entartung‘ als ‚Herrschaft der Minderwertigen‘⁶⁴⁵ anzusehen sei. Pazifismus und Humanität wurden analog zum Humanismusgedanken, der im Umkreis des ‚Dritten Humanismus‘ in einen neuen inhumanen, männlich-heroischen, das ‚Minderwertige‘ ausgrenzenden Humanismus transformiert worden war, unter Berufung auf sozialdarwinistische Lehren mit ‚Weiblichkeit‘ und auch mit ‚Mütterlichkeit‘ konnotiert und als feministische ‚Entartungserscheinungen‘ entwertet:

⁶⁴⁰ Zu diesem Kontext vgl. auch die 1915 erschienen und 1919 wiederaufgelegten ‚Schriften des Deutschen Bundes zur Bekämpfung der Frauenemanzipation‘, hrsg. von Ludwig Langemann, der sich auf die Fahnen geschrieben hatte, alle Frauenbewegungen, nicht nur die ‚radikalen‘ sondern auch konfessionellen Gruppen zu bekämpfen. In seinem Selbstverständnis als ‚deutscher Wehrverein‘, hatte sich der Bund zur Aufgabe gemacht gegen den ‚inneren Feind‘ zu kämpfen, mit dem Ziel das Volk ‚aus den Banden des völkerverderblichen Feminismus‘ zu retten. Vgl. Langemann (Hg.): Der deutsche Bund zur Bekämpfung der Frauenemanzipation. Seine Aufgaben und seine Arbeit, Berlin o.J.

⁶⁴¹ Scheffler, Karl: Der neue Mensch, Leipzig 1932, S.135.

⁶⁴² Scheffler, S.137. Vgl. die Äußerungen des Nervenarztes Kurt Ollendorff, der die Frauenbewegung als ‚psychische Seuche‘ bezeichnete. Ollendorff, Kurt: Die Frauenemanzipation in ärztlicher Beleuchtung. In: Langemann (Hg.), Schriften des deutschen Bundes zur Bekämpfung der Frauenemanzipation, Nr.3, S.27. Zur Gründung und Wirkung dieses antifeministischen Bundes, vgl. Planert, S.118-151.

⁶⁴³ Eberhard, E.F.: Die Frauenemanzipation und ihre erotischen Grundlagen, Wien/Leipzig 1924. Ders.: Feminismus und Kulturuntergang. Die erotischen Grundlagen der Frauenemanzipation, 2. umgearbeitete Aufl. Wien/Leipzig 1927 (1924). Ders. (Hg.): Geschlechtscharakter und Volkskraft. Grundprobleme des Feminismus, Darmstadt/Leipzig 1930.

⁶⁴⁴ Dück, Johannes: Die Stellung der Geschlechter im Staatsleben auf der Grundlage ihrer natürlichen Veranlagung. In: Eberhard, Geschlechtscharakter und Volkskraft, S.542-578, hier S.574.

⁶⁴⁵ Fritz, Georg: Das Zeitalter der Verweiberung und Entartung. In: Eberhard (Hg.), Geschlechtscharakter, S.176-195, hier S.195.

„Die Humanität, eine Blüte des vordringenden „Uneigentlichen“ im Vollcharakter (Feminismus), schützt das Schwache, Krankhafte, Lebensunwerte gegen das Starke, Gesunde; sie beseitigt damit die natürliche Auslese, entzieht durch äußerliche Gleichstellung der Geschlechter, das Weib seiner natürlichen Aufgabe.“⁶⁴⁶

Dass solche sozialbiologischen Konstrukte im Grunde auf männlichen Angstphantasien basierten, zeigen Äußerungen, wie die von Fritz, der die dräuende Gefahr als „Kastratenstimme des Feminismus“⁶⁴⁷ bezeichnete. ‚Wissenschaftlich‘ abgesichert werden konnten diese Theorien nur indem das weibliche Geschlecht pauschal in seiner ‚naturgemäßen‘ Inferiorität⁶⁴⁸ als prinzipiell minderwertiger, das heißt ‚rassefremder‘ Eindringling gebrandmarkt wurde. In Termini antisemitischer Hetzpropaganda wurde der Feminismus unter Verwendung der Krankheitsmetaphorik als „Fäulnisstätte“ im „gesunden Volkskörper“ und dem „gesunden“, also männlichen „Staatswesen“⁶⁴⁹ angeprangert. Nicht allein die ‚Rassenmischung‘ wurde als Verfallssymptom ausgemacht, sondern, dieser zeitlich vorausgehend, der Feminismus als „eines der ersten Zeichen des Niedergangs einer Kultur“⁶⁵⁰, dem dann erst auf Grund der ‚natürlichen‘ Triebhaftigkeit, die das weibliche Geschlecht mit den ‚minderwertigen‘ Rassen gemein habe, der völlige kulturelle Verfall⁶⁵¹ als Konsequenz ‚rassischer‘ Vermischung folge:

„Das griechische Volk zeigte Zersetzungerscheinungen schon bevor sein Blut ausschlaggebend überfremdet wurde. Es geht also nicht an, die Zersetzung *allein* auf die Rasse Mischung zu schieben,

⁶⁴⁶ Fritz, S.177. Nach Fritz leistet, ganz im Sinne Darwins, das „Weib (...) nur Großes als Geschlechtswesen“, sodass sein Verdikt sich nur auf die „Rechtswiberei“ bezieht und nicht auf das „Weib“, das seine „natürliche Rolle“ erfülle. Fritz, S.180 u. 182. Vgl. Charles Darwin: Die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl (1859), Darmstadt 1988. Ders.: Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl (1871), Stuttgart 1871.

⁶⁴⁷ Fritz, S.195.

⁶⁴⁸ Dabei berief man sich gern auf Aristoteles als Autorität. So z.B. Rosenberg, S.483: „Das Weibchen ist Weib kraft einer gewissen Fähigkeitslosigkeit.“ Vgl. auch Diepgen, S.50, der die Behauptung aufstellte, dass nach Aristoteles der Mann der Herrscher und das Weib ein „entwicklungsgeschichtlich“ nicht fertiger Mann sei. Für Lanz-Liebenfels stellte die Frau eine Mittelstufe zwischen Mann und Kind dar, wobei sie nur die schlechten „kindlichen Eigenschaften“ - Sinnlichkeit, Hysterie und eine besondere Vorliebe für den ‚niederrassigen‘ Mann - besitze. Lanz-Liebenfels, Die Gefahren des Frauenrechts, S.3. Bereits Darwin hatte in seiner Evolutionstheorie den rudimentären, statischen Charakter der Frau im Gegensatz zum Mann, dessen Eigenschaften sich durch Konkurrenz und Jagd ständig verbessert hätten betont und die Frau als zwischen Kind und Mann innehaltend charakterisiert. Vgl. Darwin, Charles: Die geschlechtliche Zuchtwahl, Leipzig 1909. S.244ff.

⁶⁴⁹ Eberhard, Feminismus und Kulturuntergang, S.611.

⁶⁵⁰ Eberhard, Feminismus und Kulturuntergang, S.590.

⁶⁵¹ Vgl. Lanz-Liebenfels, Die Gefahren des Frauenrechts und die Notwendigkeit des Männerrechts. In der Neuauflage von 1929, S.10: „Ergebnis: Alles weltgeschichtliche Unheil hat das freie Weib angerichtet. Denn das Weib steht (in seiner großen Masse) immer auf der Seite der Tschandalen, Juden, Revolutionäre, Apachen, Strizzi und Kulturzerstörer!“

wie Gobineau es tut. Auch ohne Rasse Mischung kann sie bei einem rassereinen Volk einsetzen, wengleich unglückliche Blutmischung den Verfall beschleunigt.“⁶⁵²

Für die eigene Gegenwart bedeutete diese 'historische' Erkenntnis:

„Rassereinheit (...) allein kann also auch uns die Rettung nicht bringen, so wenig, wie sie die Griechen und Römer gerettet hatte. Der vorzeitige Niedergang der geistigen Kulturen ist nur aufzuhalten, wenn es gelingt, ihre Überwucherung durch die materielle Kultur einzudämmen (...). Denn der Sieg des Kapitalismus bedeutet Sieg des Materialismus und mit ihm des Feminismus, also Sieg der besinnlichen Welt über die geistige“⁶⁵³

Der Autor modifizierte die Rassentheorie Gobineaus⁶⁵⁴ insofern er nicht mehr nur einen „Kampf ums Dasein“ der Rassen, sondern den Kampf zwischen den Geschlechtern innerhalb derselben Rasse als primären postulierte. Die Lehre von der 'natürlichen Ungleichheit der Menschen', die die Unterdrückung der 'minderwertigen' durch die 'höhere Rasse' als Naturgesetzlichkeit erscheinen lässt, wurde auf das 'andere' Geschlecht ausgedehnt. Auf der Behauptung der Existenz naturgesetzlich festgelegter Geschlechtscharaktere basierte auch Rosenbergs Argumentation, der den „Liberalismus“ mit seinen 'Lehren' der „Freiheit, Freizügigkeit“, des „Parlamentarismus“, der „Frauenemanzipation, Menschengleichheit, Geschlechtergleichheit usw.“ als 'feminisiert'⁶⁵⁵ und deshalb als 'Sünde' „gegen ein Naturgesetz“ bezeichnete.⁶⁵⁶

Der Angriff galt nicht nur den feministisch eingestellten oder in der Frauenbewegung engagierten Frauen, sondern war in seinem 'naturwissenschaftlich-medizinisch' abgesicherten Antifeminismus pauschal gegen das weibliche Geschlecht gerichtet, das in seiner inferioren Stellung gegenüber dem männlichen festgelegt wurde. Diesbezüglich konnte man sich auf eine, in Darwins Evolutionstheorie wurzelnde Wissenschaft berufen, in der die biologische Geschlechterdifferenz „zum Bestandteil eines Systems der Natur“⁶⁵⁷ geworden war und die das weibliche Geschlecht zeitlos auf Fortpflanzung und

⁶⁵² Eberhard; Feminismus und Kulturuntergang, S.586.

⁶⁵³ Eberhard, Feminismus und Kulturuntergang, S.619. Zur etymologischen Wurzel des Wortes Materialismus von 'mater' vgl. Helbing, S.77.

⁶⁵⁴ Gobineau, Joseph Arthur de: Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen (1853-55), 5.Aufl. Stuttgart 1939. Zum Sozialdarwinismus vgl. Georg Lukács: Die Zerstörung der Vernunft, Bd.3, Irrationalismus und Soziologie, (1962), Darmstadt/Neuwied 1981, S.110-195.

⁶⁵⁵ Hitler hatte in seinen Volksbeschimpfungen wiederholt den „femininen Charakter“ des Volkes betont. Zu Hitlers Verachtung des Volkes vgl. Adolf Hitler, Mein Kampf, München 1934, Bd.1, S.201: „Das Volk ist in seiner überwiegenden Mehrheit so feminin veranlagt und eingestellt, daß weniger nüchterne Überlegung vielmehr gefühlsmäßige Empfindung sein Denken und Handeln bestimmt.“

⁶⁵⁶ Rosenberg, S.503.

⁶⁵⁷ Scheich, Elvira: Klassifiziert nach Geschlecht. Die Funktionalisierung des Weiblichen für die Genealogie des Lebendigen in Darwins Abstammungslehre. In: Orland, Barbara und Elvira Scheich (Hg.): Das Geschlecht der Natur. Feministische Beiträge zur Theorie der Naturwissenschaften, Frankfurt a.M. 1995, S.270-288, hier S.278.

Arterhaltung⁶⁵⁸, das männliche hingegen auf Konkurrenz und Artentwicklung festlegte.⁶⁵⁹ Eine aufmerksame Kritikerin des Nationalsozialismus, Amalie Lauer, hatte 1932 in ihrer Schrift „Die Frau und ihre Lösung durch den Nationalsozialismus“ Texte, Programmschriften und Zeitungsartikel nationalsozialistischer Autoren bezüglich der Stellung der Frau im ‚neuen‘ Staat einer Analyse unterzogen. In der „rein biologischen Wertung“ der Frau als Geschlechtswesen und Mittel zum Zweck erkannte sie die „furchtbare Bedeutung“⁶⁶⁰ für die Frauen, da künftig die „Geschlechtsveranlagung“ ihr „einzigstes Recht in Staat“ sei und sie in die Nähe der als ‚fremdrässig‘ definierten Gruppen gerückt werde:

„Nach Hitler wird die Frau, die gegenüber dem Staat ihre biologische Pflicht erfüllt, zum Lohn Staatsbürgerin, während sie als minderwertige kinderlose Frau nur Staatsangehörige wie die Rassefremden, unheilbar Kranken usw. sein kann. Allerdings Staatsbürgerin ohne Rechte.“⁶⁶¹

Eine entscheidende Modifikation erfuhr Darwins Auffassung, nach der sich geschlechtsspezifische Differenzen, die Geschlechtscharaktere, bei Mensch und Tier durch „geschlechtliche Zuchtwahl“ herausgebildet hätten, in der nationalsozialistischen Rassentheorie. Der Sexualdimorphismus, also die Aufspaltung in männliche und weibliche Eigenschaften wurde nur der ‚höheren, nordischen‘ Rasse zugebilligt. Folglich würden sich nur in ‚wertvollen‘ ethnischen Gruppen die Frauen von den Männern unterscheiden. Für Männer und Frauen rassistisch diskriminierter Gruppen hingegen galt die Lehre der „sexuellen Applanation“.⁶⁶² Mit dieser Argumentation konnten die „Gleichmacherei“ des Feminismus als ‚widernatürlich‘ und ‚rassefeindlich‘ sowie in der Frauenbewegung engagierte Frauen, gleichgültig welcher Couleurs, als ‚minderwertig‘ diffamiert werden.

⁶⁵⁸ Vgl. die Ansicht Rosenbergs, S.483, wonach das „Weib“ nur Wert für die „Bluterhaltung“ und die „Rassenvermehrung“ habe.

⁶⁵⁹ Anknüpfend an die marxistische Diskussion, die in Darwins Evolutionstheorie eine Projektion der kapitalistisch-imperialistischen Strukturen der bürgerlichen Gesellschaft auf die Natur erkannte und diese Elemente in einem Zirkelschluss wiederum als Naturnotwendigkeiten erscheinen lassen mussten, wurde von Wissenschaftlerinnen Darwins Abstammungslehre zum weiblichen Geschlecht als Reflex auf das zeitgenössische normative Frauenbild des 19. Jahrhunderts analysiert. Vgl. Hubbard, Ruth: „Hat die Evolution die Frauen übersehen?“. In: List, Elisabeth/Studer, Herlinde (Hg.): Denkverhältnisse, Frankfurt a.M. 1989, S.301-333. Bleier, Ruth: Science and Gender. A Critique of Biology and its Theories on Women, Oxford 1984. Fausto-Sterling, Anne: Gefangene des Geschlechts? Was biologische Theorien über Mann und Frau sagen, München 1988.

⁶⁶⁰ Lauer, Amalie: Die Frau in der Auffassung des Nationalsozialismus, Köln 1932, S.10f.

⁶⁶¹ Lauer, S.15.

⁶⁶² Günther, H.F.K.: Rassenkunde des jüdischen Volkes, Anhang zu Ders.: Rassenkunde des deutschen Volkes, München 1923, S.421f. Walz, G.A.: Artgleichheit gegen Gleichartigkeit, Hamburg 1938. Zur Rassen- und Geschlechterpolitik im Dritten Reich vgl. Gisela Bock: Gleichheit und Differenz in der nationalsozialistischen Rassenpolitik. In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift f. Historische Sozialwissenschaften, 19.Jg. 1993, S.277-310.

Biologistische Deduktionen, die über die Stellung der Frau im 'kommenden' Staat Auskunft geben sollten, gehörten trotz spärlicher programmatischer Äußerungen zur 'Frauenfrage' im 'Dritten Reich' zum festen Bestandteil der nationalsozialistischen Geschlechterideologie. In einer NS-Programmschrift, die Amalie Lauer in ihrer kritischen Broschüre zitierte, heißt es:

„Ein Organismus arbeitet nach dem Grundsatz der Arbeitsteilung. Diese hat die Ungleichartigkeit der Zellen zur Voraussetzung. Der Nationalsozialismus lehnt daher alle Gleichmacherei als widernatürlich ab. Es gibt somit für ihn keine Frauenfrage, da er die Frau nicht als gleichberechtigte Wettbewerberin dem Manne gegenüberstellt, ja schon die bloße Frage nach Gleichberechtigung als sinnlos und daher als nicht beantwortbar verachtet, sondern die Frau als ein Wesen ehrt und achtet, das ihm von der Natur gegebene biologische Aufgaben zu erfüllen hat.“⁶⁶³

Der Feminismus konnte vor diesem Hintergrund als 'fehlgeleitete Natur' des weiblichen Geschlechts erscheinen, als 'Aufstand' der nicht mehr kontrollierten weiblichen, triebhaften Natur, deren Dominanz die Frau ihrer eigentlichen 'von der Natur vorgegebenen' Rolle der Reproduktion entfremde. Die nach Gleichberechtigung strebenden Frauen wurden so in die Nähe der 'minderwertigen' Gruppen gerückt, bei denen es auf Grund der 'rassisch' bedingten sexuellen Applanation keine Polarität der Geschlechtscharaktere gebe.

Kennzeichnend für die Rolle des Außenseiters im Nationalsozialismus war der, auch dem weiblichen Geschlecht pauschal zugesprochene Mangel an sexueller Triebbeherrschung, worauf u.a. die Hetzpropaganda gegen Juden, Homosexuelle, Verbrecher und Geisteskranke basierte.⁶⁶⁴ Das Stereotyp der sogenannten 'minderwertigen Rasse', die von Wollust beherrscht werde, war, so Mosse, „ein Hauptstück des Rassismus“⁶⁶⁵. Die zwar als unmännlich und effeminiert geltenden Juden wurden auf der anderen Seite eines unbändigen Sexualtriebes bezichtigt, der sich auf nicht-jüdische Frauen richte. Mosse betonte in seiner Untersuchung, dass die Juden „nicht aufgrund ihrer Homosexualität als Gefahr“ diffamiert worden waren, sondern „wegen ihrer heterosexuellen

⁶⁶³ Lüng, Pidder: Nationalsozialismus, S.17. Zit. nach Lauer, S.11. Amalie Lauer, in Kenntnis über den Zusammenhang von Rassismus und Antifeminismus, kritisierte, dass der Rassenfanatismus des Nationalsozialismus „sowohl wissenschaftlich, wie ethisch, wie praktisch staatspolitisch keiner Kritik standhalten“ könne. Lauer, S.15.

⁶⁶⁴ Vgl. Mosse, G.L.: Nationalsozialismus und Sexualität, S.170ff.

⁶⁶⁵ Mosse, Nationalsozialismus und Sexualität, S.171. Vgl. auch Theweleit, Männerphantasien, Bd.2, S.17: „An der so erfolgreichen Codierung der 'Lustseuche' mit diesen beiden (Judentum/Bolschewismus) lässt sich deutlich erkennen, wie sehr die Angst vor dem Kommunismus die Angst vor der Befreiung der eigenen Lüste ist und wie sehr das 'Jüdische' als Verkörperung bedrohlicher Lüste in Deutschland angesehen werden muß. Den

Triebe“⁶⁶⁶. Die Frage, weshalb der Rassismus die Gelegenheit ungenutzt gelassen habe den „Teufelskreis des Lasters zu schließen“ beantwortete Mosse mit dem Hinweis darauf, dass das enge jüdische Familienleben nicht zu ignorieren gewesen sei, der Mythos sich auf die Realität stützen müsse.⁶⁶⁷ Mosse verkennt m.E., dass sich gerade in diesem Stereotyp des 'heterosexuell-triebhaften Juden' ein propagandistisches Potential zur Diffamierung des weiblichen Geschlechts, ein kaschierter Antifeminismus⁶⁶⁸, gerichtet gegen Frauen der 'eigenen Rasse' verbirgt. Hatte doch eine andere Lektüre, entgegen der Theorie von der sogenannten 'Selbstanziehung der Rasse', von dem weiblichen Geschlecht als einem Unsicherheitsfaktor gesprochen, das bar des männlichen, sicheren 'Rasseinstinkts' sich mit 'Fremdrassigen' einlasse. In den Leitsprüchen über Zucht und Sitte von „Reichsbauernführer“ Walter Darreé heißt es:

„(...) in dem Augenblick, wo die ungeschlechtliche, sittliche Freiheit des nordischen Weibes sich in eine unsittliche, geschlechtliche verkehrt, ist bisher in der Geschichte die Auflösung des Staates noch immer mit grauenerregender Schnelligkeit vor sich gegangen.“⁶⁶⁹

Dass man auch in der 'nordischen' Frau auf Grund ihres 'latent vorhandenen sexuellen Potentials', dem „Jüdischen“ in der Frau⁶⁷⁰, im 'Dritten Reich' eine 'Gefahr' für die männlich-rassische Ordnung imaginierte, zeigt sich in häufig publizierten propagandistischen Zeichnungen z.B. in Schulbüchern oder Zeitschriften wie „Volk und Rasse“ (Abb.13), die an den 'Rasseninstinkt' der Frauen appellieren sollten und auf die 'Gefahr' des jüdischen Mannes für die 'nordische' Frau hinweisen.⁶⁷¹ Alfred Rosenbergs Diktum von der „Emanzipation der Frau von der Frauenemanzipation“⁶⁷²

Kampf gegen die menschlichen Lüste führte der Faschismus also durch die Codierung mit den Attributen: weibisch, krankhaft, verbrecherisch, jüdisch; alles zusammen: bolschewistisch.“

⁶⁶⁶ Mosse, Nationalsozialismus und Sexualität, S.178.

⁶⁶⁷ Mosse, Nationalsozialismus und Sexualität, S.178.

⁶⁶⁸ Zum Antifeminismus als historische Kategorie vgl. Annette Kuhn: Der Antifeminismus als verborgene Theoriebasis des deutschen Faschismus. Feministische Gedanken zur nationalsozialistischen Biopolitik. In: Siegele-Wenschkewitz, Leonore (Hg.): Frauen und Faschismus in Europa. Der faschistische Körper, Pfaffenweiler 1988, S.39-50.

⁶⁶⁹ Darreé, R. Walter: 80 Merksätze und Leitsprüche über Zucht und Sitte. Zit. nach Treusch-Dieter, S.213. Vgl. auch Rosenberg, S.493: „Die Frau, die Familie wird angegliedert oder ausgeschlossen, ihre Opferfähigkeit wird in den Dienst eines Typus gezwungen, und erst die Macht eines anderen Gedankens löst auch sie aus dem züchtenden System, um sie als *erregendes Element der Zersetzung* (Hervorheb. B.B.) zu gebrauchen, - wie in der hellenischen Demokratie, im späten, rasselosen Rom, wie in der heutigen „Emanzipationsbewegung (...)“

⁶⁷⁰ Vgl. Theweleit, Männerphantasien, Bd.2, S.18.

⁶⁷¹ Häufig thematisiert wurde die „Rassenschande“ in Julius Streichers antisemitischem Hetzblatt „Der Stürmer“. So in einer Erzählung über die „Blutsünde“ und das „tragische Ende einer deutschen Familie“, ausgelöst durch die deutsche Tochter, die ihren „natürlichen Rasseinstinkt“ verloren hat. Der deutsche Mann erscheint hier immer als „rassenfest“ wohingegen Mädchen als nicht 'instinktsicher' beschrieben werden und sich auf Grund charakterlicher Schwächen wie Eitelkeit oder Geltungssucht selbstverschuldet in die Fänge des jüdischen Mannes begeben. Vgl. z.B. Der Stürmer, 35, August 1936, S.1; Der Stürmer, 48, September 1936.

⁶⁷² Rosenberg, S.512. Vgl. auch Hitler 1934: „Das Wort von der Frauen-Emanzipation ist nur ein vom jüdischen Intellekt erfundenes Wert, und der Inhalt ist von demselben Geist geprägt.“ Hitlers Rede vor der NS-

bedeutet in diesem Kontext die Entsexualisierung des mit jüdischer 'Geschlechtsdemokratie'⁶⁷³ und 'triebhaft-entfesseltem' Feminismus verknüpften Weiblichen.⁶⁷⁴ In der NS-Propaganda wurde das Weibliche als eine zu bekämpfende beziehungsweise ständig zu kontrollierende Bedrohung immer wieder neu in Szene gesetzt.⁶⁷⁵

Anschaulich wurde die Diffamierung des Weiblichen als dem 'inneren Feind' im 'Volkskörper', den es in Schach zu halten galt, in der Modifikation der 'Dolchstoßlegende'. Hitler hatte der allgemeinen Dolchstoßlegende, nach der die Niederlage des Ersten Weltkrieges durch einen Dolchstoß in den Rücken des kämpfenden Heeres durch Demokraten und Sozialisten, die sogenannten Novembervbrecher, herbeigeführt worden sei, die These hinzugefügt, dass am 'Verrat' die Juden und die von diesen beeinflussten Demokraten schuld gewesen seien. Dieser 'jüdische Dolchstoß' ist jedoch eng verknüpft mit einem 'weiblichen Dolchstoß', der sich aus der gemeinsamen Charakterologie von 'Jude' und 'Frau' als gleichermaßen 'triebhaften Naturen' folgern ließ. Beiden gemeinsam ist die Zuschreibung der vorsätzlichen Zersetzung und Auflösung des militärisch-männlichen Körpers durch eine 'Infektion', die Syphilis, die sogenannte 'Judenpest' (Abb.14).

Frauenschaft am 8.9.1934. Zit. nach M. Domarus (Hg.): Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945, München 1965, S.449-452.

⁶⁷³ „Der Jude hat uns die Frau gestohlen durch die Geschlechtsdemokratie.“ Deshalb „müssen (...) wir ausziehen und den Lindwurm töten, damit wir wieder zum Heiligsten kommen, das es auf der Welt gibt: zur Frau, die Magd und Dienerin ist.“ In: Die Flamme, 26.6.1930. Zit. nach Treusch-Dieter, S.209. Vgl. die von Paula Siber, Referentin für Frauenfragen im Reichsministerium des Innern, nach der 'Machtergreifung' veröffentlichte Schrift zur Frauenfrage im Nationalsozialismus, in der diese die „Entartung“ der bürgerlichen und marxistischen Frauenbewegung „unter der Herrschaft des demokratischen Gedankens“ und der „jüdischen Lehre von der Geschlechtergleichheit und Geschlechterfreiheit“ beschrieb. Siber, Paula: Die Frauenfrage und ihre Lösung durch den Nationalsozialismus. Wolfenbüttel/Berlin 1933, S.8f.

⁶⁷⁴ Beispielhaft für die 'Abspaltung' des Sexuellen von der Frau und damit des für den Mann bedrohlichen Potentials, mit dem Resultat eines Wunschbildes der ungeschlechtlichen, asexuellen Jungfrau oder Mutter sind die drei Weiblichkeitsimaginationen der aktiven, sexuellen Frau, des 'männerverschlingenden' Vamps und der passiven, entsexualisierten Jungfrau in Fritz Langs Film „Metropolis“ (1927). Vgl. die Analyse von Andreas Huyssen: Die Frau als Maschine-Die Maschine als Vamp. Zu Fritz Langs „Metropolis“. In: Ziehe, Thomas/Knödler-Bunte, Eberhard (Hg.): Der sexuelle Körper. Ausgeträumt?, Berlin 1984, S.166-181. Huyssen zeigt, dass die männliche Erfindung des weiblichen Maschinenvamps durch seine Sexualität zur Bedrohung der männlichen Herrschaft wird und am Ende zerstört werden muss. Die Erfindung des rein sexuellen Körpers des Maschinenvamps geht auf Kosten des Charakters der Protagonistin Maria, deren Sexualität gewaltsam 'abgefiltert' wurde, um diese auf den weiblichen Roboter zu projizieren. Sie wird durch diese Doppelung zu einer passiv-hilflosen, auf männliche Hilfe angewiesenen asexuellen Figur degradiert, deren Sexualität - zugleich Bedingung für ihre ursprüngliche Aktivität - ausgelöscht wurde

⁶⁷⁵ Deutlich wird dies in Veit Harlans Propagandafilm „Jud Süß“ (1940). Die 'arische' Protagonistin, gespielt von der im Volksmund sogenannten „Reichswasserleiche“ Kristina Söderbaum erliegt gleich zu Beginn des Films der, von Jud Süß (Ferdinand Marian) ausgehenden Faszination. Ihren mangelnden 'Rasseninstinkt' büßt sie mit Vergewaltigung und Tod. Auch viele Zuschauerinnen erlagen, trotz der Inszenierung des Films auch als Lehrstück für Frauen, dem Charme des 'arischen' Darstellers des „Jud Süß“, Ferdinand Marian, der, so Gertrud Koch, „Waschkörbe voller Liebesbriefe bekommen hat“. Vgl. Gertrud Koch: Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums, Frankfurt a.M. 1992, S.173.

Theweleit äußert in seiner Analyse der Freikorpsliteratur über die Funktion des Kampfes der deutschen Armee im Ersten Weltkrieg gegen die ‚Syphilisfront‘:

„Die Syphilisangst (...) ist wohl nur eine abgeleitete Angst. <Syphilis> ist nur *ein* Name für die Auflösung, der der Mann verfällt, wenn er mit der nach außen gesetzten Verkörperung seines gestorbenen verschlingenden Unbewußten in Berührung kommt; aber ein besonders geeigneter Name, ein reicher Code: er enthält das auflösende Weibliche, das Jüdische, das Verbrecherische (die Ansteckung geschieht mit Absicht!), den entmannenden Tod.“⁶⁷⁶

Lanz-Liebenfels bezichtigte in der Neuauflage seiner „Ostara-Hefte“ 1929 „das Weib“ schlechthin als verantwortlich für die Kriegsniederlage. Durch Syphilis würden „Kriege verloren“, das Weib habe - damit meinte er v.a. die Krankenschwestern im Ersten Weltkrieg - anstatt die Soldaten gesund zu machen, diese verseucht.⁶⁷⁷ Dass die Legende der geschlechtskranken Frau, als (wehr-)zersetzendem Faktor auch im Gedankengut der Nationalsozialisten verankert war, zeigt die Kritik von Amalie Lauer, die von einer „Verächtlichmachung der Kriegerfrauen des Weltkriegs in nationalsozialistischen Frauenveranstaltungen“ berichtete und als Beleg für die Frauenverachtung der Nationalsozialisten einen Artikel aus dem Völkischen Beobachter aus dem Jahr 1931 zitierte. Darin heißt es:

„Während des Weltkriegs hatte die Frau ihre Aufgabe nicht erfüllt, indem sie es zuließ, daß in der Heimat das Vergnügen, das Laster in den Großstädten sich austobte, während draußen die Kämpfer dem Tode ins Auge schauten. Andere Frauen wieder glaubten, ihre Aufgabe darin zu finden, daß sie dem Manne an der Front nicht den Kampfgeist stärkten, sondern im Gegenteil lähmten.“⁶⁷⁸

Der von der nationalsozialistisch-männerbündischen Fraktion vertretene rassistisch-biologisch begründete Antifeminismus richtete sich nicht nur, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat, gegen Bestrebungen von linken und bürgerlichen Frauenvereinen, die nach der ‚Machtergreifung‘ ausgeschaltet worden waren, sondern vor allem gegen radikale, nationalsozialistisch eingestellte Feministinnen. Denn die massivste Kritik am nationalsozialistischen Frauenbild kam aus den eigenen Reihen.⁶⁷⁹ Dass die nationalsozialistische Rassentheorie auch zum Fundament weiblicher Egalitäts- und Machtansprüche werden konnte, zeigen Argumentationen von völkisch-nationalistisch

⁶⁷⁶ Theweleit, Männerphantasien, Bd.2, S.19f.

⁶⁷⁷ Lanz-Liebenfels, Die Gefahren des Frauenrechts, S.10.

⁶⁷⁸ Völkischer Beobachter, 13. November 193. Zit. nach Lauer, S.20.

⁶⁷⁹ Vgl. Christine Wittrock: Weiblichkeitsmythen. Das Frauenbild im Faschismus und seine Vorläufer in der Frauenbewegung der 20er Jahre, Frankfurt a.M. 1983.

eingestellten Frauen, die als erklärte Rassistinnen patriarchatskritische Positionen vertraten und über den Rassismus radikale Forderungen nach Egalität der Geschlechter begründeten. So kritisierte die Leiterin des „Bundes Deutscher Mädels“ Lydia Gottschewski in ihrem Buch „Männerbund und Frauenfrage“ den wissenschaftlichen Antifeminismus, der die Minderwertigkeit der Frau mit der Sündhaftigkeit alles Geschlechtlichen zu belegen versuche und in einem Zirkelschluss ´Jüdin` gleich ´Weib` setze.⁶⁸⁰ Sie wandte sich gegen die „Männerrechtler“, die sich unter Berufung auf Weiningers Theorien, nicht nur gegen die radikale und bürgerliche Frauenbewegung richten würden, sondern gegen die Frau als solche.⁶⁸¹ Gottschewski verwarf mit rassistischen Argumenten die Ideologie der Polarisierung und Hierarchisierung von Mann und Frau schlicht als ´undeutsch`.

Aber vor allem eine Gruppe von intellektuellen, völkisch-feministisch eingestellten Frauen, darunter Irmgard Reichenau, Yella Erdmann, Sophie Rogge-Börner - allesamt erklärte Nationalsozialistinnen⁶⁸² - vertrat in der Zeitschrift „Die deutsche Kämpferin“⁶⁸³ radikale, auf Gleichstellung der Geschlechter drängende Positionen, gepaart mit einem rassistischen Differenz-Ansatz. Im Februar 1933 erklärten diese Frauen ihre Vorstellungen vom und ihre Kritik am nationalsozialistischen Frauenbild in einer „Denkschrift an den Kanzler“⁶⁸⁴. Rogge-Börner kritisierte in dieser Schrift den „sentimentalen Weiblichkeitsbegriff“ und die „romantische Mutterverehrung“ als unnordisch und orientalisch und betonte, unter Berufung auf egalitäre Geschlechterverhältnisse, die bei den germanischen Vorfahren geherrscht hätten, die Notwendigkeit eines „führenden Fraueneinflusses“⁶⁸⁵ im Staatsleben. Im Mittelpunkt der Argumentation dieser Autorinnen stand nicht der Begriff der Mütterlichkeit und ein darauf basierender Anspruch auf einen weibliche

⁶⁸⁰ Gottschewski, Lydia: Männerbund und Frauenfrage. Die Frau im neuen Staat, München 1934, S.41.

⁶⁸¹ Gottschewski, S.45.

⁶⁸² Vgl. Elfriede-Luise, Golbig, in: Die deutsche Kämpferin, 1.Jg., H.3, Juni 1933, S.60f., hier S.60, unter der Rubrik „In vorderster Linie“: „Die Auffassung, die der Nationalsozialismus von der Stellung der Frau im Staate hat, ist der einzige Punkt, in dem wir und die Bewegung nicht übereinstimmen.“

⁶⁸³ Die Zeitschrift „Die deutsche Kämpferin“ erschien 1933 und wurde 1937 von der Gestapo verboten. Zu den Auseinandersetzungen, die zum Verbot der Zeitung geführt hatten, vgl. Wittrock, S.170f.

⁶⁸⁴ Rogge-Börner, Sophie: Denkschrift an den Kanzler des Deutschen Reiches Herrn Adolf Hitler und an den Vizekanzler Herrn Franz von Papen, abgedruckt in: Die deutsche Kämpferin. Stimmen zur Gestaltung der wahrhaftigen Volksgemeinschaft, 1.Jg., Maimond, H.2, 1933, S.17-19. Über Reaktionen auf die Denkschrift heißt es in derselben Ausgabe der „Deutschen Kämpferin“, S.19: „Unterm 4.März d. Js. ließ der Herr Reichskommissar für das Land Preußen der Einsenderin mitteilen: „Von der mir am 18.Februar 1933 übermittelten Denkschrift über die Neuordnung des Staates habe ich mit Interesse Kenntnis genommen.“ Unter dem Titel „Deutsche Frauen an Adolf Hitler“, Leipzig 1934 wurde von Irmgard Reichenau eine Aufsatzsammlung herausgegeben, in der die oppositionellen Positionen zur Stellung der Frau im Nationalsozialismus zusammengefasst wurden und in der auch Rogge-Börners Denkschrift wiederabgedruckt wurde.

⁶⁸⁵ Rogge-Börner, Denkschrift an den Kanzler, S.18f.

Lebensraum⁶⁸⁶ - wichtige Komponenten der bürgerlichen, jüdischen und sozialistischen älteren Frauenbewegung⁶⁸⁷ -, sondern die auf der Gleichberechtigung der Geschlechter basierende Volksgemeinschaft germanischen Blutes. Ein zentraler Begriff dieser Autorinnen war die Bipolarität, die ursprünglich doppelgeschlechtliche Natur des ´nordisch-germanischen Menschen`. Diese von den Autorinnen aufgestellte, offensichtlich an C.G. Jungs Archetypenlehre angelehnte Polaritätsthese⁶⁸⁸ wurde benutzt, um das Patriarchat - als Herrschaft des ´halben` Menschen - für den Untergang des Germanentums verantwortlich zu machen. Sie steht in scharfem Gegensatz zu der Annahme einer auf Sexualdimorphismus basierenden natürlichen Ausbildung spezifischer, polar entgegengesetzter Geschlechterdifferenzen⁶⁸⁹. Die Forderung nach einer „Gesellschaftsordnung des zweieinigen, des ganzheitlichen Menschen“⁶⁹⁰ beinhaltete ein pädagogisches Erziehungsprogramm, das die weitgehende Angleichung der Geschlechter zum Ziel hatte:

„Nicht die weibische Frau wird uns erlösen, ebensowenig wie der männische Mann! Sondern die unter den Frauen, deren männliche Eigenschaften ihre weiblichen ergänzen und von den Männern jene, deren arteigene Fähigkeiten bereits Ergänzung gefunden haben. Diese Wenigen sind es, die heute wahrhaft zu Führern berufen sind. (...) Da die Entwicklung den bipolaren Menschen zustrebt, so heißt es schon heute: nicht aufreißen die Kluft, nicht das Trennende betonen zwischen den

⁶⁸⁶ Vgl. Sophie Rogge-Börner: Rückblick auf die Ausstellung „Die Frau“. In: Die deutsche Kämpferin, 1.Jg, H.3, Juni 1933, S.62.: „Es gibt keinen „Lebensraum des Mannes“ und keinen „Lebensraum der Frau“; es gibt nur *einen* Lebensraum der deutschen Menschenkraft, der in *allen* seinen Bezirken von männlicher und weiblicher Schaffenskraft durchpulst sein muß, wenn das *ganze* Volk Segen davon gewinnen soll und volkliche Lebensdauer.“

⁶⁸⁷ Vgl. Bock, Gleichheit und Differenz, S.293.

⁶⁸⁸ Von der Jung´schen Psychologie und der Theorie von Anima und Animus fühlten sich damals (wie auch heute noch) viele Frauen angezogen, da sie ein emanzipatorisches Modell enthielt. Vgl. hierzu Ingrid Riedel: Neue Konzepte des Weiblichen in der Jung´schen Psychologie. Impulse von Frauen. In: Wege zum Menschen. Monatszeitschrift für Seelsorge und Beratung, heilendes und soziales Handeln, 50.Jg., H.5, Juli 1998, S.270-284, hier S.271: „Die Jungsche Theorie (...), das Mann und Frau als ebenbürtige und in sich vollkommene Menschen erscheinen ließ, gerade da sie nach diesem Konzept jeweils auch einen gegengeschlechtlichen Anteil in sich trugen, den es für beide Geschlechter besonders von der Lebensmitte an, zu entfalten gälte. Ein Hauptziel der Jungschen Psychotherapie ist es (...), den in jedem Menschen natürlicherweise ablaufenden Individuationsprozeß (...) in optimaler Weise zu fördern. In diesem Sinne kommt es für die Frau darauf an, ihre zunächst als unbewußt geltende männliche Seite zu entwickeln und damit auch ihr ungelebtes Schöpferisches, das dann nicht länger auf Männer projiziert werden muß. Ebenso sollten Männer ihre weibliche Seite zu entfalten lernen, ihre Beziehungsfähigkeit, einerseits hin zu der Frau, andererseits aber auch innerpsychisch zur unbewußten Psyche hin.“

⁶⁸⁹ Vgl. Rosenberg, S.482: „Innerhalb dieser weltumspannenden Gegensätze der Rassen und Seelen schwingt das Leben aber noch außerdem um zwei Pole: den männlichen und den weiblichen.“ Die Natur habe die „geschlechtliche Polarität geschaffen“ und alle Versuche „zur Aufhebung der geschlechtlich bedingten Spannungen“ führten notwendig eine „Verringerung der schöpferischen Kräfte“ mit sich.

⁶⁹⁰ Rogge-Börner, Denkschrift an den Kanzler, S.17.

Geschlechtern, sondern überbrücken und den Begabteren auf den vernachlässigten Gebieten des Werdens in den Vordergrund stellen.“⁶⁹¹

Diese Argumentation basiert auf dem kategorischen Nichtanerkennen der Naturgesetzlichkeit essentialistisch-evolutionärer Unterschiede der Geschlechtscharaktere. ‚Weiblichkeit‘ wird, ebenso wie ‚Männlichkeit‘ als soziale Konstruktion begriffen, deren gesellschaftlicher ‚Sinn‘ in der stetigen Wiederherstellung des patriarchalen Herrschaftssystems bestehe. Mit dieser Argumentation schlossen sich diese Feministinnen an eine bereits 1920 in Kreisen der Jugendbewegung geführte Diskussion an, die durch die historisch-soziologische Streitschrift von Elisabeth Busse-Wilson⁶⁹² - gerichtet gegen den ‚geistigen‘, biologistischen Antifeminismus Hans Blüchers - ausgelöst worden war. Busse-Wilson hatte in ihrer Schrift naturwissenschaftliche und biologische ‚Erkenntnisse‘ über das „Wesen der Frau“, der >natürlichen Bestimmung der Frau<, ihrer >Gebundenheit an die Natur< und der Verweisung in den Bereich des Mütterlichen“⁶⁹³ als Vertuschung männlicher, politischer Interessen gebrandmarkt. In ihrer Analyse patriarchaler Herrschafts- und Unterdrückungsmechanismen verwarf sie ‚Naturgegebenheiten‘ biologischer Geschlechtscharaktere als Konstruktionen und verwies auf deren Zustandekommen durch herrschaftstechnisches Kalkül und soziale, gesellschaftliche und politische Prozesse. Im Gegensatz zu der im linken Spektrum angesiedelten Busse-Wilson bezogen sich die völkisch-nationalistisch eingestellten Feministinnen im Umkreis der „Deutschen Kämpferin“ mit ihren Forderungen nach einer ‚Neuordnung‘ der Geschlechterverhältnisse und nach weiblichem Führertum im nationalsozialistischen Staat auf die Lebensweise in altgermanischer Vergangenheit⁶⁹⁴ als Legitimationsbasis für die ursprüngliche Artgleichheit und Ebenbürtigkeit der Geschlechter. Mit dem Argument, dass auf Grund der angesehenen und hohen Stellung der Frau bei den Germanen, die Frauenbewegung „nordischen

⁶⁹¹ Rogge-Börner, Sophie: Die arteigene Berufung des Mannes und der Frau. In: Die deutsche Kämpferin, 1.Jg., H.6, Sept. 1933, S.102-105, hier S.105. Die prinzipielle Gleichartigkeit und Gleichwertigkeit bezog sich jedoch nur auf die Geschlechter der ‚nordischen‘ Rasse und nicht auf andere ethnische Gruppen. Feministische Egalitätsforderungen wurden hier nicht durch universelle Menschenrechtskonstruktionen begründet, sondern durch die Zugehörigkeit zur selben Rasse. Über das Selbstverständnis dieser rassistisch-feministischen Gruppe im Vergleich zu Ansichten neofaschistischer Frauen vgl. den Aufsatz von Gudrun-Axeli Knapp: Frauen und Rechtsextremismus: „Kampfgefährtin“ oder „Heimchen am Herd“. In: Welzer, Harald (Hg.): Nationalsozialismus und Moderne, Tübingen 1993, S.208-239.

⁶⁹² Busse-Wilson, Elisabeth: Die Frau und die Jugendbewegung. Ein Beitrag zur weiblichen Charakterologie und zur Kritik des Antifeminismus (Hamburg 1920), Münster 1989. Vgl. hierzu Marion E.P. de Ras: Körper, Eros und weibliche Kultur. Mädchen im Wandervogel und in der Bündischen Jugend 1900-1933, Pfaffenweiler 1988.

⁶⁹³ Busse-Wilson, S.11.

⁶⁹⁴ Vgl. Rogge-Börner, Denkschrift an den Kanzler, S.17: „Die Beziehung der Geschlechter untereinander und zum Gemeinwesen sind engstens und unmittelbar an die rassische Wesenheit, an den blutlichen Herkommensgrund eines Volkes gebunden. Da wir Deutsche unser Herkommen von der nordischen Rasse ableiten, ist es

Ursprungs“⁶⁹⁵ sei, unterstellte man den antifeministischen Männerbündlern ´undeutsches` und unhistorisches Denken. Im germanischen ´Frauentum` imaginierte man die gleichberechtigte Kampfgefährtin von gestählter Körperkraft, die Richterin und Priesterin. Mit diesem ´germanischen` Frauenbild konnte mit Blick auf die Gegenwart die Forderung nach Zugang zu allen beruflichen und politischen Praxisgebieten gestellt werden.

Kritik an dem sogenannten ´germanisch-nationalen` Feminismus kam 1930 von weiblicher Seite. In einem Aufsatz, erschienen in dem antifeministischen Sammelband „Geschlechtscharakter und Volkskraft“, prangerte die Autorin Emma Witte, Frauen wie Sophie Rogge-Börner an „Feminismus unter nationaler Flagge“ - eine „der unerfreulichsten Niederungserscheinungen unserer Zeit“⁶⁹⁶ – zu betreiben:

„Zwischen Rassismus und Feminismus die verbindende Linie zu finden, ein an die Quadratur des Zirkels erinnerndes Problem, ist dem Scharfsinne der *völkischen* Feministin gelungen.“⁶⁹⁷

Witte unterstellte dem „Feminismus, der mit dem Rassegedanken“⁶⁹⁸ operiere, sich der „nordischen Bewegung an die Rockschoße zu hängen“. Die „Emanzipationsbewegung der Frau“ sei nicht deutschen Ursprungs“, sondern Folge der französischen Revolution, initiiert von „Damen der Halbwelt“⁶⁹⁹, ebenso wie die Stellung der Frau in germanischer Vorzeit, so die Ausführungen Wittes, als „Volkmutter“ eine völlig entrechtete gewesen sei.

Hier wird offensichtlich, dass der ´Rassengedanke` und der Blick der ´völkischen Fraktion` auf die ´germanische` Vorzeit - und weniger auf die Zeit des klassischen Griechenlands - ein Potential enthielt, das Frauen, unter Berufung auf die ´Höherwertigkeit` der ´nordischen Rasse`, für ihre Forderungen nach Gleichberechtigung⁷⁰⁰ geschickt zu nutzen wussten. Die Ansicht, über die hohe Stellung der Frau in altgermanischer Zeit⁷⁰¹, in der fast mutterrechtliche Zustände geherrscht hätten,

notwendig, eine klare Vorstellung zu bekommen von der Geschlechtergeltung unter unsern frühnordischen Vorfahren und daraus die Nutzenanwendung auf unsere Lebensform des 20. Jahrhunderts zu ziehen.“

⁶⁹⁵ Kühn, Leonore: Nicht ohne uns - nicht wider uns. Betrachtungen zur Aufbruchsbewegung der nordischen Frau. In: Die deutsche Kämpferin, 1.Jg., H.4, Juli 1934, S.66-68, hier S.67.

⁶⁹⁶ Witte, Emma: Die Stellung der Frau im Leben und Recht germanischer Völker. Feminismus unter nationaler Flagge. In: Eberhard, E.F. (Hg.): Geschlechtscharakter und Volkskraft, S.77-124.

⁶⁹⁷ Witte, S.81.

⁶⁹⁸ Witte, S.81.

⁶⁹⁹ Witte, S.82.

⁷⁰⁰ Es ging diesen nationalistischen Feministinnen jedoch nicht - und das verbindet sie mit den nationalsozialistischen Männerbündlern - um die Befreiung und Gleichberechtigung der Masse der Frauen. ´Weibliches Führertum` war ein aristokratisch-elitäres Ideal, das nur den begabten Frauen der ´höheren` Rasse zustehen sollte.

⁷⁰¹ Meist bleibt bei den Ausführungen faschistischer AutorInnen über das Germanentum völlig unklar auf welche konkrete historische Geschichte sich diese Vorstellungen beziehen. Dies zeigt andererseits auch wie weit diese

war weit über den Kreis dieser radikal-rassistischen Feministinnen hinaus verbreitet. Die Legitimation aus der Vergangenheit, die als historische Projektionsfläche für weibliche Herrschaftsutopien diene, bezogen diese Frauen aus einer ´nationalsozialistisch-völkischen` Geschichte der Frau, die etwa 1500 v. Chr. mit der germanischen Odalsbäuerin beginnt und, gestützt auf Tacitus, Plutarch über die Island-Sagas weitergeführt wurde.

In ihrer Untersuchung belletristischer ´Frauenliteratur` und der NS-Frauengeschichte der dreißiger Jahre hat Godele von der Decken⁷⁰² dargelegt, dass dem Nationalsozialismus nahestehende Frauen ein besondere Vorliebe für „autonome Frauenbilder, die ihr Leben unabhängig vom Mann führen“⁷⁰³ hatten und ebenso für Geschichten, in denen sich die Rollen von Mann und Frau verkehren. Für solche weiblichen Machtphantasien bot insbesondere das Bild der Germanin ein starkes Identifikationspotential:

„Daß im Nationalsozialismus die selbständige, freie Germanin zum Vorbild für die deutsche Frau wurde, mit dem sich zahlreiche Frauen offensichtlich gut identifizieren konnten, hängt eng mit ihrer Kriegserfahrung zusammen und damit, daß eine Staatsführung gezwungen war, die unabhängige Kraft, die sich dort entwickelt hatte, irgendwie zur Kenntnis zu nehmen. (...) Es kam zu der paradoxalen Situation, daß das regressive nationalsozialistische Frauenbild ein starkes Element anerkannter Emanzipation enthielt (...).“⁷⁰⁴

Der Rekurs auf die germanische Mythologie und die freie Germanin als Leitbild war auch in der bürgerlichen Frauenbewegung verbreitet⁷⁰⁵. Ein Artikel aus dem Jahr 1933 in der Zeitschrift „Die Frau“ von Hedwig Fitzler⁷⁰⁶ spiegelt die Hoffnungen, die kurz nach der ´Machtergreifung` an das ´germanisch-völkische` Frauenbild geknüpft wurden. Darin heißt es, dass der „Sieg unseres Führers“ nur dann „Ewigkeitswert“ habe, wenn Männer und Frauen „das echte Germanentum in sich auferstehen“⁷⁰⁷ ließen. Im Gegensatz zu den männerbündischen Endzeitvisionen, die mit der Emanzipationsbewegung der Frau in Geschichte und Gegenwart als ´zerfallsauslösendem` Faktor

zum anerkannten ´Allgemeingut` gehörten, sodass man es selten für notwendig erachtete historische Quellen zu bemühen.

⁷⁰² Decken, Godele von der: Emanzipation auf Abwegen. Frauenkultur und Frauenliteratur im Umkreis des Nationalsozialismus, Frankfurt a.M. 1988. Analysiert wurden in dieser Arbeit u.a. Romane von Ina Seidel (Das Wunschkind, 1930) und Lene Bertelsmann (Die Möller vom Möllenbeck, 1942).

⁷⁰³ Von der Decken, S.140.

⁷⁰⁴ Von der Decken, S.136.

⁷⁰⁵ Auch in der sozialistischen Frauenbewegung besaßen kämpferische, altgermanische Frauengestalten Vorbildcharakter.

⁷⁰⁶ Fitzler, Hedwig: Die germanische Frau der Vorzeit. In: Die Frau, 1.Jg., H.4, November 1933, S.2f.

⁷⁰⁷ Fitzler, S.2.

operierten, wurde der 'Untergang' der 'Rasse' in diesen 'weiblichen' Geschichtskonstruktionen in einen kausalen Zusammenhang mit der Unterdrückung der Frau gesetzt:

„Diese altgermanische Wertung der Volksgenossin weiß noch nichts von der Einschätzung des Weibes als eines Menschen 'zweiter Klasse'. Erst die aus dem Munde der Kirchenväter sprechende jüdisch-orientalische Kultur (...) wandelte die stolze germanische Frau in eine 'Eva', in das 'Prinzip der Sünde' schlechthin, und besiegelte ihren endgültigen Sieg über die nordische Rasse durch eine Herabwürdigung des weiblichen Geschlechts, die in ihrer Art wohl einzig sein dürfte.“⁷⁰⁸

Es ist nicht verwunderlich, dass sich diese völkisch-feministisch eingestellten Frauen gegen das griechische und römische Altertum und die mit dieser konnotierten patriarchalen Geschichte als historischem Bezugsort für den 'neuen' nationalsozialistischen Staat wandten:

„Ihr (der germanischen Frau; B.B.) herber Mund redet von stolzen Tagen nordischen Herrschertums, (...) ehe die griechisch-römische Welt die Entwicklung durchschritt. (...) Nicht das ist die deutsche Frau, die uns aus der Quelle des Frühmittelalters entgegenblickt, schon gewertet durch eine artfremde, orientalistisch-christliche Weltauffassung. (...) Bis zu Tacitus und den Geschichtsschreibern der Völkerwanderung müssen wir gehen.“⁷⁰⁹

Dass das klassische Altertum auch von in der Frauenbewegung engagierten Frauen mit Männlichkeit und Patriarchat verknüpft war und entsprechend abgelehnt wurde, zeigt ein Aufsatz von Leonore Kühn 1932 in der Zeitschrift „Die Frau“ über die „Entthronung der Frau im Weltbild“. Die Frauenbewegung der Gegenwart wurde auch hier als „Wiedererlangung und Reaktivierung eines uralten Zustands“⁷¹⁰ legitimiert:

„Auch die 'klassischen' Griechen und Römer waren eben Menschen, und zwar schon einer relativ späten, gelockerten Periode, die die inbrünstige, ernst gemeinte Frömmigkeit früherer muttergebundener Zeiten schon hinter sich haben.“⁷¹¹

⁷⁰⁸ Fitzler, S.3.

⁷⁰⁹ Fitzler, S.2. Auch Witte äußerte sich in ihrer Polemik gegen den 'Feminismus unter nationaler Flagge' über die Einstellung der völkischen Feministinnen zu den „verheerenden Wirkungen der übermächtigen christlich-antiken Kulturwelt.“ Witte, S.86.

⁷¹⁰ Kühn, Leonore: Die Entthronung der Frau im Weltbild. In: Die Frau, 39.Jg., H.6, März 1932, S.328-334, hier, S.330. Kühn bespricht in diesem Aufsatz drei Werke, die sich mit der „Stellung (...) des weiblichen Prinzips in Kultur und Weltgeschichte in eingehender, weltanschaulicher Weise beschäftigen“ (Kühn, S.328): Sir Galahad: Mütter und Amazonen. Ein Umriss weiblicher Reiche, München 1932; Ernst Bergmann: Erkenntnisgeist und Muttergeist. Eine Soziosophie der Geschlechter, Breslau 1932; Otfried Eberz: Vom Aufgang und Niedergang des männlichen Weltalters, Breslau 1931.

⁷¹¹ Kühn, Die Entthronung der Frau, S.333. Leonore Kühn veröffentlichte in der Zeitschrift der bürgerlichen Frauenbewegung 'Die Frau' und in der 'deutschen Kämpferin'. Vgl. Kühn, Nicht ohne uns - nicht wider uns, S.86: „Die edle Velela verhüllt trauernd ihr Haupt: Rom und der Geist des Orients haben wieder einmal Germania besiegt.“

Die Diskussion engagierter Feministinnen und Nationalsozialistinnen um weibliche Egalitätsansprüche fand auf dem Gebiet der Kunst ihre Fortsetzung.⁷¹² Mit der Ablehnung des griechischen und römischen Altertums als historischem Ort des deutschen 'Ursprungsgeschlechts' korrespondierte die Ablehnung der griechischen Kunst als 'undeutsch'.⁷¹³ Hatte Bettina Feistel-Rohmeder, wie in Kapitel III.3 dargelegt wurde, noch 1930 die „hellenistische Schönheit“⁷¹⁴ als dem germanischen Wesen nicht gemäß verurteilt, so war sie bereits 1933 auf die sich abzeichnende, offizielle Parteilinie eingeschwenkt. Dieser „Abfall von der Lehre des unbedingten Germanentums“⁷¹⁵ in der nationalsozialistischen Kunstproduktion wurde so nicht von allen nationalsozialistisch eingestellten Frauen hingenommen. Vor dem Hintergrund der auf die 'hochgeachtete Germanin' projizierten Ideale von Stärke, Macht, Kampfesmut, Gleichheit und weiblichem Führertum erwarteten viele Frauen von der nationalsozialistischen Kunst eine entsprechende, 'aktualisierte' Darstellung der Frau in der deutschen Kunst. Sophie Rogge-Börner kritisierte 1933 die Ausstellung „Die Frau“ in ihrer, die Frauen zu passiven Objekten, zu Gegenständen „der öffentlichen Schau“ degradierenden Funktion:

„Und unter den vielen aus Zweckmäßigkeitgründen auszustellenden Gegenständen erscheint von Zeit zu Zeit auch immer mal wieder die Frau als Gegenstand von besonderer Attraktion. Warum kommt niemand auf den Gedanken, eine Ausstellung „Der Mann“ zu machen? Weil der Mann *Persönlichkeit* der Gesellschaftsordnung ist. Der Frau ist es bis heute nicht gelungen, ihrer Wertung als *Gegenstand* ein Ende zu machen.“⁷¹⁶

Neben der Kritik an der Ausstellungskonzeption bemängelte Rogge-Börner das Fehlen der Darstellungen von weiblichem „Führertum“ und „künstlerischer Frauenleistung“. Darin äußert sich eine Erwartungshaltung, die zeigt, dass diese Frauen sich und ihre Lebensrealität⁷¹⁷ in der nationalsozialistischen Kunst repräsentiert sehen wollten. Deutlich wird dies in einer Besprechung der

⁷¹² Vgl. beispielsweise die Besprechung zu der Berliner Ausstellung „Frauen in Not“ von Emmy Wolff, die diese Ausstellung als „moralische Anstalt“ und die Aufgabe der Kunst als „Dienerin im Kampf um neue Gesellschaftsformen“ charakterisierte. Die Kunst müsse eine „Waffe sein im Kampf der Frauen und der Masse“. Wolff, Emmy: „Frauen in Not“. Betrachtungen zu einer Kunstaussstellung. In: Die Frau, 39.Jg., H.2, November 1931. S.99-104, hier S.99.

⁷¹³ Vgl. die Kontroverse um den 'deutschen Stil' in Kap. III.3 dieser Arbeit.

⁷¹⁴ Feistel-Rohmeder, Im Terror des Kunstbolschewismus, S.143.

⁷¹⁵ Feistel-Rohmeder, Im Terror des Kunstbolschewismus, S.200.

⁷¹⁶ Rogge-Börner, Rückblick auf die Ausstellung „Die Frau“, S.61.

⁷¹⁷ Vgl. auch die Kritik von Editha v. Moers-Koenig an der Ausstellung „Schaffendes Volk“: „Wenn man als Frau durch die Ausstellung wandert, ist man versucht, sie nicht „schaffendes Volk“ zu nennen, sondern „der schaffende Mann“. Die Frau scheint zu fehlen.“ Moers-Koenig, Editha von: Auf der Ausstellung „Schaffendes Volk“. In: Die Frau, 44.Jg., H.11, August 1937, S.599-604, hier S.602.

Exponate der „Großen Deutschen Kunstausstellung 1941“ von der Nationalsozialistin Ilse Reicke⁷¹⁸. Polemisch stellte sie in ihrem Artikel die Frage nach dem Wandel in der Darstellung der Frau seit der wilhelminischen Zeit, um zu dem Schluss zu kommen, dass ein solcher auf dieser Ausstellung nicht zu verzeichnen sei, die deutsche Frau nicht in ihrer Bedeutung gewürdigt würde. Reicke erkannte in der Ausstellung und in der Auswahl der Exponate grundlegende Unterschiede zwischen männlichen und weiblichen Präsentationsweisen:

„Ist doch die männliche Führerschaft unserer Zeit in zahlreichen Bildern allen vor Augen gestellt, werden doch die neugeprägten Typen des deutschen Mannes, der Soldat, der Arbeiter, der Bauer immer wieder in sehr einprägsamer Weise sichtbar. Sollte nicht am Ende auch der zweifellos vorhandene Wandel des biologischen, rassemäßigen Frauenideals schon in der Kunst zu erkennen sein?“⁷¹⁹

Verwundert zeigte sich Reicke über das „Material“ des in der Ausstellung vermittelten Ideals deutscher Weiblichkeit, das sich fast ausschließlich auf den entindividualisierten, stereotypisierten, klassizistischen, einen männlichen Voyeurismus bedienenden Akt in Skulptur und Malerei beschränke:

„Auch die unzähligen lebensgroßen Plastiken und die vielen Statuetten geben durchweg den unbekleideten Frauenkörper, und nach einer Schwester der Nike von Samothrake⁷²⁰ oder der Gestalten Schadows oder Rietschels hielte man vergeblich Ausschau. Diese Frauen der Ausstellung haben, biologisch gesehen, eigentlich alle den gleichen Körpertypus - Beispiele die Statuen von Seiler, Zschorsch, Brumme (...) Breker (...) usw. Es ist der klassizistische Körper, dessen Ahnin die ruhende Amazone des Polyklet und die Venus von Milo heißen könnten (...) fort vom Typ der Medicäergräber in der Richtung Canovas. Sie sind aber genau so wie die gemalten Akte (...) „westischer“ als unsere Wirklichkeit (...) weniger durchgeprägt von Körperkultur und Arbeit - eben nur „schön“ im altherkömmlichen Sinne des *‘pour plaire à l’homme’* im altherkömmlichen Sinne.“⁷²¹

Auch Bettina Feistel-Rohmeder zeigte sich in ihren Hoffnungen, die sie in die neue deutsche Kunst gesetzt hatte, sichtlich enttäuscht. In ihren Besprechungen äußerte sie über die, auf der `Großen

⁷¹⁸ Reicke, Ilse: Die deutsche Frau als Gegenstand heutiger Kunst. Eine Betrachtung zur großen Kunstausstellung. In: Die Frau, 48.Jg., H.11, August 1941, S.351-353.

⁷¹⁹ Reicke, Die deutsche Frau als Gegenstand heutiger Kunst, S.351.

⁷²⁰ Die Nike von Samothrake als Emblem besaß in der Bildpropaganda der internationalen Frauenbewegung einen großen Stellenwert. Vgl. z.B. Richard, Pankhurst: Sylvia Pankhurst. Artist and Crusader, London/New York 1979.

Deutschen Kunstausstellung` gezeigten Akte, die sie als pornographisch ablehnte, dass diese „nicht dem Volk, sondern anderen Interessen“⁷²² dienten: „Wir Nationalsozialistinnen der Kampfzeit wünschen nicht, daß findige Kunsthistoriker später einmal Vergleiche spinnen können zwischen unserer ehrlichen Freude am schönen Menschenkörper und den Finessen eines Boucher oder Fragonard.“⁷²³

Neue deutsche Weiblichkeit hatte nach Auffassung der Ausstellungskritikerin Ilse Reicke in diese Ausstellung nicht Einzug gehalten. Abgesehen davon, dass Künstlerinnen auf der Ausstellung nicht vertreten waren, vermisste Reicke das „individuelle Frauenbildnis“⁷²⁴, die „Gestalt der deutschen Arbeiterin, der „Mutter aus dem Großstadtvolke“, wie sie von Käthe Kollwitz gestaltet wurde und, was Reicke „bei der biologischen Verehrung des Weibes und der besonderen Verehrung der jungen Mutter unserer Zeit“ besonders befremdlich fand, das „Thema „Mutter und Kind“⁷²⁵. Das auf der Ausstellung vermittelte Bild der Frau als der anlehungsbedürftigen und vom Mann abhängigen „Frau vom Lande“ schien Reicke unzeitgemäß. Es sei die aktive, berufstätige, gebildete und kämpferische Frau, die weibliche Führerpersönlichkeit, die nach Ansicht der Autorin das Selbstverständnis der Frau im Nationalsozialismus bestimme und so auch auf der repräsentativen Münchner Ausstellung zu sehen gegeben werden sollte.

Das beliebte Weiblichkeitsmuster der ‚freien Germanin‘, der Mannesmut, Tapferkeit, „Verbundenheit mit dem Göttlichen“ und - man berief sich auf Tacitus - etwas Heiliges und Prophetisches“⁷²⁶ eigen gewesen sei, verbunden mit der Vorstellung frühnordischer Matriarchate wurde im ‚Dritten Reich‘ weiterhin diskutiert. Man bemühte sich von offizieller Seite um eine ‚Entradikalisierung‘ der germanischen Vorzeit. Bereits Rosenberg hatte sich in seinem „Mythus des 20. Jahrhunderts“ veranlasst gesehen, die Behauptung zurückweisen, dass bei den Germanen

⁷²¹ Reicke, Die Deutsche Frau als Gegenstand heutiger Kunst, S.351. Positiv besprochen wurden hingegen die ‚nordisch herben‘ Akte der vorjährigen Ausstellung von Klimsch, Milly Steger und vor allem Kolbe, dessen Arbeiten in der Zeitschrift „Die Frau“ häufig gewürdigt wurden.

⁷²² Feistel-Rohmeder, Bettina. In: Das Bild 10, 1940, S.154-160, hier S.156.

⁷²³ Feistel-Rohmeder, Bettina. In: Das Bild 10, 1940, S. 158. Viele Frauen zeigten sich indigniert über die zahlreichen, in Zeitschriften abgebildeten Akte. Besorgte Mütter fürchteten angesichts der gewagten Posen, die das Schamgefühl der Frauen verletzen um die Moral der weiblichen Jugend, die sich den dort vermittelten Vorstellungen von Weiblichkeit anzugleichen versuche. Vgl. Rita Thalmann: Frausein im Dritten Reich, Berlin 1987, S.214. Zur Kritik an den ausgestellten Akten - z.B. zu P.M. Paduas ‚Leda mit dem Schwan‘ - durch NS-Frauenverbände vgl. Thomae, S.45. Zur Diskussion um die zahlreichen weiblichen Akte in der NS-Kunstproduktion, vgl. Robert Scholz: „Problem der Aktmalerei“. In: DKiDR, Fol. 10, 1940, S.292-301 sowie Fritz Funk: Kritik an der Aktmalerei. In: Deutsche Leibesziehung, Fol.9, 1941, S.81-87.

⁷²⁴ Reicke, Die deutsche Frau, S.351.

⁷²⁵ Reicke, Die deutsche Frau, S.352.

„mutterrechtlichen Zustände“ geherrscht hätten, hingegen, so behauptete Rosenberg, sei das „Vaterrecht restlos verwirklicht“⁷²⁷ gewesen. In Illustrierten der dreißiger Jahre finden sich ganze Fortsetzungsserien zum Thema „Wer kennt Germanien“⁷²⁸, die das Bild der ‚deutschen Vorzeit‘ ins rechte Licht rücken sollten. Auch der Katalog zur Ausstellung „Frau und Mutter - Lebensquell des Volkes“ aus dem Jahr 1942 musste sich noch mit der Theorie matriarchaler Strukturen bei den Germanen auseinandersetzen. Das „nordische-indogermanische Sippenrecht“ habe, wie mit Hilfe einer Karte veranschaulicht wurde, bereits vor 4000 Jahren das „südlich-fremde Mutterrecht“⁷²⁹ gebrochen.

Die programmatische Umorientierung von der germanischen Frühzeit auf das klassische Altertum im ‚Dritten Reich‘ stellte nicht nur, wie Wolbert darlegt⁷³⁰, für viele Nationalsozialisten und völkisch denkende Männer ein Problem dar, sondern insbesondere für die ansonsten regimetreuen Anhängerinnen des Nationalsozialismus. Hitlers Absage an germanisierende Tendenzen und germanische Traumwelten auf dem Reichsparteitag 1934, sein Verächtlichmachen der völkischen Linie sowie die Proklamierung der Wesensverwandtschaft von Griechen und Germanen lässt sich auch als Reflex und Reaktion auf die feministischen Tendenzen der Frauen in den eigenen Reihen lesen. Denn mit ihrer Berufung auf die germanische Vorzeit waren Forderungen nach weiblicher Führerschaft verknüpft, die der nationalsozialistische Männerbund nicht duldete. Es ist möglich, dass Hitler diese Forderungen bekannt waren, denn nur wenige Monate vor dieser Reichsparteitagsrede war der offene Brief, die ‚Denkschrift‘ Rogge-Börners direkt an seine Adresse gegangen. Hatten die nationalsozialistischen Frauen in der Zeit vor der ‚Machtergreifung‘ weitgehend autonom⁷³¹ agiert

⁷²⁶ Fitzler, S.3.

⁷²⁷ Rosenberg, S.485.

⁷²⁸ Köhn-Behrens, Charlotte: Wer kennt Germanien? Deutsche Vorzeit wird lebendig. In: Illustrierter Beobachter, 9.Jg., Fol.1, 6.Jan.1934, S.8 bis 9.Jg., Fol.5, 3.Februar 1934, S.156.

⁷²⁹ Hagemeyer, Hans (Hg.): Frau und Mutter - Lebensquell des Volkes, München 1942, S.37. Dass man sich in dieser, ‚der Frau‘ gewidmeten Ausstellung auf das Germanentum berief und die ‚deutsche Frau‘ als ‚Kampfgefährtin‘ des Mannes angesprochen wurde, hängt sicherlich mit den Erfordernissen des Krieges und der notwendigen Mobilmachung der Frauen zusammen. Vgl. Hagemeyer, S.28: „So steht in diesem neuen Großdeutschland wieder die Frau Schulter an Schulter mit dem Mann als Gefährtin, wie die Ahnmütter früher Völkerzeit mit dem Heerzug der Männer zogen: Trägerin lebendiger Zukunft und Führerin einem jungen kommenden Frauengeschlecht, dem sie inneren Auftrag und ewige Berufung der Frau weitergibt.“

⁷³⁰ Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.83f.

⁷³¹ Die Frauen der NSDAP hatten bis zur ‚Machtergreifung‘ äußerst selbständig gearbeitet und waren bis dahin von den männlichen Mitgliedern eher ignoriert worden. Nach Koonz arbeiteten sie unter dem „Deckmantel der Unterwürfigkeit“ innerhalb der Partei für die Interessen der Frauen. Zu den Aktivitäten der NS-Frauen vgl. Claudia Koonz: Frauen schaffen ihren „Lebensraum“ im Dritten Reich. In: Schaeffer-Hegel, Barbara (Hg.): Frauen und Macht. Der alltägliche Beitrag der Frauen zur Politik des Patriarchats, Pfaffenweiler 1988, S.47-57, hier S.51.

und war die ‚Frauenfrage‘ in der nationalsozialistischen Programmatik während der ‚Kampfzeit‘ vernachlässigt worden, so sah man sich nun mit dem Selbstverständnis loyaler Frauen und deren Egalitätsforderungen konfrontiert, die nicht mehr zu ignorieren waren. Die Dringlichkeit der sogenannten ‚Lösung der Frauenfrage‘ war, so Kuhn, von einer „noch entscheidenderen Bedeutung für die faschistische Herrschaftssicherung als die ‚Lösung der Arbeiterfrage‘ und die ‚Lösung der Judenfrage“⁷³². In Schriften wie der von Paula Siber 1933, die auf die „Lösung der Frauenfrage“ als einer der „wichtigsten Volksfragen überhaupt“ drängte, heißt es im Vorwort:

„In seinem männlichen Kampf um die Erringung der Macht im Staate konnte für den Nationalsozialismus das Problem der Frauenfrage (...) nur eine untergeordnete Rolle spielen. Aber heute (...) ist für ihn die Aufgabe der Lösung der Frauenfrage (...) Gebot geworden (...).“⁷³³

Die Orientierung am griechischen Altertum und die Adaption des ‚Klassischen‘ als dem offiziellen Kunststil im ‚Dritten Reich‘ lässt sich als verdeckte ‚Antimanzipationsstrategie‘⁷³⁴ verstehen. Das ‚Klassische‘ als Stil war in der zeitgenössischen Rezeption weder rasse- noch geschlechtsneutral. Der als ‚klassisch‘ deklarierten Kategorie einer männlichen Ordnungsmacht gegenüber dem, als ‚weiblich‘ imaginierten ‚Anderen‘/‚Fremdrassigen‘ korrespondierte die Hierarchisierung der Geschlechter innerhalb derselben ‚Rasse‘.

⁷³² Kuhn, Annette, *Der Antifeminismus*, S.39.

⁷³³ Siber, S.12.

⁷³⁴ Damit soll nicht behauptet werden, dass nicht auch Prestigeerwägungen Gründe für die Antikenadaption darstellten. Vgl. hierzu die Äußerungen Hitlers nach Albert Speers Erinnerungen: „Warum stoßen wir die ganze Welt darauf, daß wir keine Vergangenheit haben? Nicht genug, daß die Römer schon große Bauten errichteten, als unsere Vorfahren noch in Lehmhütten hausten, fängt Himmler nun an, diese Lehmhöfen auszugraben und gerät in Begeisterung über Tonscherben und jede Steinaxt, die er findet. Wir beweisen damit nur, daß wir noch mit Steinbeilen warfen, als sich Griechenland und Rom schon auf höchster Kulturstufe befanden.“ Speer, Albert: *Erinnerungen*, Berlin 1969, S.108.

IV. Kulturpathologie des Weiblichen im antikisch-rassistischen Kontext

1. Künstler und Arzt als Former am 'defizitären' weiblichen Körper

Hinsichtlich seines Sozialstatus befand sich der Künstler, insbesondere der Bildhauer im 'Dritten Reich' auf einer Stufe mit dem nationalsozialistischen Arzt. In seiner Führungsposition wurde der Bildhauer, wie der Arzt am „Volkskörper“, als Schöpfer des zukünftigen Menschenbildes mit der rassistisch-eugenischen Politik und Praxis verbunden.⁷³⁵ Die Aufgabe des Künstlers, insbesondere des Bildhauers, sollte, so Goebbels, darin bestehen, „zu formen, Gestalt zu geben und Gesundem freie Bahn zu schaffen“⁷³⁶. Umgekehrt handelte es sich bei der Tätigkeit der Ärzte nach deren Selbstverständnis um die „Herrschaft von Künstlern“.⁷³⁷

Ein Gemälde des im Nationalsozialismus tätigen Malers Georg Poppe mit dem Titel „Führerbild im Frankfurter Ärztehaus“ illustriert die Aufgaben die dem Arzt und dem Bildhauer im 'Dritten Reich' gleichermaßen zukamen (Abb.15). Im Zentrum des Bildes ist Hitler als Führer dargestellt, dem das Volk - Mütter, Bauern, Soldaten, Werktätige, Hitlerjugend - seine Huldigung entgegenbringt. Eine neben Hitler zentrale und hervorgehobene Figur in der linken Bildhälfte ist ein Mann, der vor der Ankunft Hitlers gerade im Begriff schien, die Skulptur eines menschlichen Körpers mit Hammer und Meißel zu bearbeiten, wie die am Boden liegenden Materialabfälle und die Bildhauerwerkzeuge in dessen Händen dokumentieren. Erstaunlich ist, dass die Kleidung dieses Bildhauers eher der eines Arztes als der eines Künstlers gleicht. Zwar gehörte der weiße Kittel im 'Dritten Reich' sowohl zur Berufskleidung des Arztes als auch zu der des Bildhauers⁷³⁸, jedoch wird die Person im Bild auf Grund ihrer Kopfbedeckung, einer Chirurgenhaube⁷³⁹, eindeutig als Arzt charakterisiert, zumal

⁷³⁵ Vgl. Kap III.2. dieser Arbeit.

⁷³⁶ Zit. nach Susan Sontag: Faszinierender Faschismus. In: Dies.: Im Zeichen des Saturn. Essays, Frankfurt a.M. S.96-125, hier S.113.

⁷³⁷ Wuttke, Walter: Die Herrschaft von Künstlern. Zur ärztlichen Methodenlehre. In: Doehlemann, Martin (Hg.): Wem gehört die Universität? Untersuchungen zum Zusammenhang von Wissenschaft und Herrschaft anlässlich des 500jährigen Bestehens der Universität Tübingen, Lahn-Gießen 1977, S.177-200. Vgl. auch W.F. Haug: Die Faschisierung des bürgerlichen Subjekts, Berlin 1986, S.150.

⁷³⁸ Vgl. z.B. die Aufnahmen von im Nationalsozialismus arbeitenden Bildhauern in den Kurzbiographien bei Werner, S.205-213.

⁷³⁹ Zur Funktion der Chirurgenmetapher vgl. Haug, Die Faschisierung, S.26: „Wie der Arzt als Führer, so wird der Führer als Arzt erfaßt (...). Vor allem der Chirurg verkörpert den überragenden autoritären Führer, von dem schicksalhaft Leben abhängt. In der Politik artikuliert sich der autoritäre Führer als Chirurg, der den kranken Volkskörper operieren muß.“

ansonsten in dem Gemälde keine Person eindeutig als zu dieser Berufsgruppe zugehörig identifizierbar wäre.

Parallelen zu der Koppelung und gleichen Rangstellung von Arzt und Künstler als Führer und damit der Disziplinen Medizin und Kunst, lassen sich auch im NS-Sprachgebrauch verfolgen. So wurde Hitler als „Arzt des deutschen Volkes“⁷⁴⁰ und als Bildhauer oder Steinmetz am Volkskörper bezeichnet.⁷⁴¹ Ein Gemälde von Fritz Erler mit dem Titel „Bildnis des Führers“ (Abb.16) zeigt den ‚Künstler‘ Hitler in seiner Funktion als „Baumeister des Tausendjährigen Reiches“⁷⁴². Die zu seinen Füßen liegenden Bildhauerwerkzeuge weisen Hitler zwar nicht zwangsläufig als ausführenden Bildhauer aus, jedoch als die Person, die ein solches Werk erst ermöglicht. Hitler erscheint hier als prometheischer Schöpfer eines an der griechischen Skulptur orientierten und durch Physiognomie und Attribute - Reichsadler, SS-Kurzschwert - aktualisierten männlichen Aktes, gestaltet im bildhauerischen Stil eines Breker oder Thorak.

Dem antikisierenden Akt als normativer Instanz, gestaltet vom männlichen Bildhauer, liegt, wie in der zeitgenössischen Rezeption der Skulpturen Brekers deutlich wurde, ein männlicher Kanon zugrunde. Die ideale Verbindung von Medizin und Kunst sah Hans Rose im griechisch - klassischen Altertum in einer männlich konnotierten normativen „Kanon-Idee“ verwirklicht. Der Begriff Kanon habe wie in der Kunst auch in der „klassischen Medizin Verwendung“ als allgemeinverbindliche Norm gefunden, wobei es schwer zu beurteilen sei, ob die Idee des Kanons „aus der Kunst (Baukunst) auf die ärztliche Wissenschaft“ übergegriffen, „oder ob sie den umgekehrten Weg“ genommen habe, „aus der medizinischen Norm zur plastischen Jünglingsgestalt“, die „idealistische Heilkunst“ verwende „den Ausdruck im Sinne der gesunden Norm“⁷⁴³.

Dass man sich bei der Konstituierung der gesunden rassistischen Norm auf das Menschenbild der griechischen Antike berief, scheint zunächst nicht erstaunlich, konnte man sich doch auf eine etablierte Tradition stützen, die in der ‚Menschenbilddiskussion‘ des ‚Dritten Humanismus‘ modifiziert und mit aktuellen, auch rassistischen und antifeministischen Inhalten angereichert worden war. In der Diskussion um das klassische, also militärisch-männliche Menschenbild und dessen Formung und Geformtheit waren inhaltliche Implikationen, wie die apotropäische Funktion des

⁷⁴⁰ Zit. nach Haug, Faschisierung, S.26.

⁷⁴¹ Vgl. z.B. ein Gedicht aus der NS-Parteilryk: „Wir werdend Volk sind roher Stein/ Du unser Führer sollst der Steinmetz sein/ (...) schlag immer zu/ Wir halten duldend still/ Da deine strenge Hand uns formen will“. Zit. nach Klaus Kreimeyer: Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns, München/Wien 1992, S.293.

⁷⁴² Hinz, Berthold: Die Malerei im Deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, München 1974, S.31.

⁷⁴³ Rose, S.157.

männlichen, disziplinierten Körpers gegen die vermeintlich bedrohliche, sexuelle und auflösende Weiblichkeit in ihrer Gefahr für Mann, Staat und Ordnung mittransportiert worden und sind im Kontext aktueller antifeministischer Tendenzen als Strategien der Krisenbewältigung zu verstehen. (Vgl. Kap. III.6/III.7).

Vor diesem Hintergrund erscheint es zunächst als ein Widerspruch, dass im 'Dritten Reich' die Diskussion um die Formung und Umformung des menschlichen Körpers nach 'rassischen' Gesichtspunkten insbesondere um den weiblichen Körper - in seiner Normativität visualisiert in der weiblichen, antikisierenden Aktskulptur - kreiste. Paradigmatisch zeigt sich diese Tendenz in der nationalsozialistischen Neuauflage des Künstlermythos von Pygmalion⁷⁴⁴. Der „Mythos von Pygmalion“, so äußerte der Autor Hans Bodenstedt 1942 in der medizinisch-rassenbiologisch aufgemachten Schrift „Zucht und Sitte“, sei „zum Gleichnis unserer Zeit“⁷⁴⁵ geworden. Dem Künstler würde die Aufgabe zufallen, „das lebensnahe Auslesevorbild des Menschen zu gestalten“⁷⁴⁶, dem beispielsweise - so wird durch die Illustration des Textes nahegelegt - die weibliche Skulptur „Anadyomene“ von Fritz Klimsch gerecht würde. Durch die Macht des Kunstwerks, „die Sprache der Künste“⁷⁴⁷, solle sich die Pygmalionaufgabe erfüllen, Menschen nach dem im Kunstwerk verkörperten „Auslesevorbild“ zu erschaffen. Dass hier nicht allein die Künstler aufgefordert waren, sondern vor allem Ärzte und Rassenbiologen gefragt waren an der Gesundheit, die mit der Schönheit beziehungsweise der rassistisch schönen Norm identisch war, mitzuarbeiten, zeigen die in der Bildpropaganda im 'Dritten Reich' vorgeführten Identitäten beziehungsweise Oppositionen von gesund/schön und krank/hässlich, die in der Pathologisierung Moderner Kunst und Künstler auf der Ausstellung „Entartete Kunst“ einen Höhepunkt erreichten. Der Arzt sollte pygmaliongleich am lebenden Körper gestalten und formen. Im Jahr 1938 hatte die Nationalsozialistin Elisabeth Bosch in ihrem Buch „Vom Kämpfertum der Frau“, ganz im Sinne von Hans Roses „idealistischer Heilkunst“ die Forderung nach dem „künstlerischen Arzt“ gestellt. Dieser solle „nicht nur den kranken, sondern (...) auch den gesunden Leib“⁷⁴⁸ betreuen und 'höherwärts' führen.

Die Zusammenarbeit von Ärzten und Künstlern und die hieraus resultierenden gemeinsamen Aufgaben in Bezug auf den weiblichen Körper hat eine längere Tradition. Mit der von Hans

⁷⁴⁴ Bodenstedt, Hans: Pygmalion. Ein Gleichnis von Hans Bodenstedt. In: Zucht und Sitte. Schriften. Die Neuordnung unserer Lebensgesetze, 2.Fol., 1942, S.24-30.

⁷⁴⁵ Bodenstedt, S.29.

⁷⁴⁶ Bodenstedt, S.30.

⁷⁴⁷ Bodenstedt, S.29.

⁷⁴⁸ Bosch, Elisabeth: Vom Kämpfertum der Frau, Stuttgart 1938, S. 65.

Bodenstedt formulierten sogenannten ‚Pygmalionaufgabe‘ des Künstlers und der Kunst, der Konstruktion und Formung eines idealen, weiblichen Körperbildes wurde an eine wissenschaftliche Diskussion angeknüpft, die seit etwa der Jahrhundertwende von Künstlern, Ärzten, Sexualwissenschaftlern und Anthropologen intensiv geführt wurde. Ende des 19. Jahrhundert hatte sich ein wissenschaftlich-rassistischer Diskurs über die vermeintlich gefährdete Schönheit des weiblichen Körpers in Kunst und Leben herausgebildet⁷⁴⁹, in dem vor allem Gynäkologen in ihrer Position als Kontrolleure weiblicher Reproduktionsfähigkeit und Sexualität eine herausragende Rolle spielten. „Das Wissen über die Frau“ war, so Annegret Friedrich „geradezu zu einer universitären Disziplin aufgewertet“⁷⁵⁰ worden:

„Ein immens hoher Stellenwert ist auch im medizinisch-sexualwissenschaftlichen Schrifttum um die Jahrhundertwende dem Thema der weiblichen Schönheit eingeräumt, insofern, als die ‚Liebeswahl‘ unter dem Eindruck der Lektüre Darwins von einem sozialen zu einem rein biologischen und physiologischen Vorgang uminterpretiert wurde. Der auch in Deutschland sehr bekannte Arzt und Sexualwissenschaftler Havellock Ellis bestimmte Schönheit gar zum ‚sekundären weiblichen Geschlechtsmerkmal‘ - das heißt also, eine Frau, die nicht ‚schön‘ ist, was auch immer das heißen mag, ist per definitionem *keine* Frau.“⁷⁵¹

Die ästhetisch-wissenschaftliche Wahrnehmung des weiblichen Körpers in der Medizin korrelierte mit einem rein ästhetischen kennerschaftlichen Blickwinkel, unter dem in Kunstpublikationen der ‚Frauenleib‘ in der Kunst ‚im Wandel der Zeiten‘ unter die Lupe genommen wurde.⁷⁵² Dass die medizinische Debatte um ‚die Frau‘ und ihre scheinbar gefährdete Schönheit und Gesundheit zeitlich mit dem öffentlichen Auftreten der älteren Frauenbewegung zusammenfällt, ist sicherlich kein Zufall. In einem kritischen Essay der Frauenrechtlerin Hedwig Dohm, ‚Drei Ärzte als Ritter der Mater

⁷⁴⁹ Vgl. z.B. Alexander Walker: *Beauty in Woman: Analysed and classified with a critical view of the hypothesis of the most eminent writers, painters and sculptors*, Glasgow/London, 5.Aufl. 1892; Heinrich Ploss: *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde*, 2 Bde, Leipzig 1889. Bess Mensendieck: *Körperkultur des Weibes*, 1.Aufl. München 1906. Zum wissenschaftlichen Diskurs um die weibliche Schönheit vgl. Annegret Friedrich: *Das Urteil des Paris*, bes. Kap. III. Dies.: *Kritik der Urteilskraft oder: Die Wissenschaft von der weiblichen Schönheit in Kunst, Medizin und Anthropologie der Jahrhundertwende*. In: Friedrich, Annegret/Haehnel, Birgit/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria/Threuter, Christina (Hg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur: Beiträge zur 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung*, Trier 1995, Marburg 1997, S.164-182. Vgl. auch Planert, Antifeminismus, bes. das Kapitel ‚Die Visualisierung der Andersartigkeit. Medizin und Mediziner‘, S.79-92.

⁷⁵⁰ Friedrich, *Das Urteil des Paris*, S.151ff.

⁷⁵¹ Friedrich, *Das Urteil des Paris*, S.153. Ellis, Havellock: *Mann und Weib*, Leipzig 1894.

⁷⁵² Krauss, Friedrich S.: *Die Anmut des Frauenleibes*. Mit nahe an 300 Abb. nach Orig. Phot., Leipzig 1904. Moreck, Curt: *Das weibliche Schönheitsideal im Wandel der Zeiten*, München 1925. Eine ausführliche Literaturliste bei Friedrich, *Das Urteil des Paris*, S.264.

Dolorosa“, die bereits 1874 die Zulassung von Frauen zum Medizinstudium⁷⁵³ gefordert hatte, wies diese auf den Zusammenhang von Antifeminismus und männlich-medizinischer Wissenschaft hin:

„Daß es vorzugsweise die Ärzte sind, die zu einem Kreuzzug gegen die Frauenbewegung, der sie im voraus die Grabrede halten, rüsten, ist erklärlich. Hannibal ante portas. Die Ausübung der Medizin ist das erste Eroberungsgebiet auf das die Frauen bereits ihren Fuß gesetzt haben.“⁷⁵⁴

Im Kontext der wissenschaftlichen Diskussion um die Gesundheit und Schönheit des weiblichen Geschlechts ist der Mediziner C.H. Stratz hervorzuheben. Er hatte sich als Frauenarzt, Kunstkritiker und ‚Künstler‘ am weiblichen Körper besonders engagiert. In seinen zahlreichen populärwissenschaftlichen Veröffentlichungen überlagern sich unterschiedliche Diskurse - auch durch die Verwendung von fotografischem Material aus verschiedenen Praxisgebieten - und verbinden sich zu einem neuen, aussagekräftigen Konglomerat.

Der in Heidelberg promovierte Gynäkologe (1859-1924) war in den Jahren 1883-1886 als Frauenarzt in Berlin und als Chirurg in Heidelberg tätig. In den Jahren 1887-1892 diente er der holländischen Kolonialmacht auf Java als Sanitätsarzt. Studienaufenthalte in Amerika, China und Japan vervollständigten seine Auslandserfahrungen, bei denen sein Interesse ausschließlich dem Körper des weiblichen Geschlechts unterschiedlicher ethnischer Gruppen galt. In den Jahren zwischen 1898 und 1924 veröffentlichte er zahlreiche Bildbände über die weibliche Schönheit, die seine Erfahrungen als Arzt und seine ‚Kapazität‘ als ‚Frauenkenner‘ dokumentieren. Sein fotografisches Material findet bis heute in Anatomie- und Kunstbüchern Verwendung. Stratz‘ Bücher über „Die Rasseschönheit des Weibes“ und „Die Schönheit des weiblichen Körpers“⁷⁵⁵ waren so populär, dass sie bis ins Jahr 1941 immer wieder neu aufgelegt wurden.

In seinen reich mit Fotografien und Zeichnungen bebilderten Werken unterzog er nicht nur nackte lebende weibliche Körper unterschiedlicher ethnischer Provenienz einer eingehenden Untersuchung, sondern erstellte auch ‚Krankheitsanamnesen‘ an Werken der bildenden Kunst sowie an Gipsabgüssen weiblicher Leichen. Die Kompetenz zur Beurteilung von Körperdarstellungen in der Kunst bezog er aus seiner Stellung und seinem Selbstverständnis als Arzt und Anatom:

„Diese naturwissenschaftliche Kunstbetrachtung geht aus von dem natürlichen normalen Körper, welcher ihr nach Ausschaltung der minderwertigen und krankhaften Teile einen Maßstab gibt, den sie

⁷⁵³ Vgl. Hedwig Dohm: Die wissenschaftliche Emancipation der Frau, Berlin 1874.

⁷⁵⁴ Dohm, Hedwig: Drei Ärzte als Ritter der Mater Dolorosa. In: Dies.: Die Antifeministen, Berlin 1902, S.34-79.

⁷⁵⁵ Stratz, Carl Heinrich: Die Schönheit des weiblichen Körpers. Den Müttern, Ärzten und Künstlern gewidmet, Stuttgart 1898, 44. Aufl. 1941. Ders.: Die Rasseschönheit des Weibes, Stuttgart 1901, 22. Aufl. Stuttgart 1941.

auf die Werke der bildenden Kunst überträgt. (...) Die Kunstgeschichte unterscheidet gute und schlechte Werke, die Naturwissenschaft schöne und häßliche, gesunde und kranke Körper. (...) Da es sich dabei auch um die richtige Erkenntnis krankhafter Zustände handelt, so ist außer der anatomischen auch die ärztliche Erfahrung erforderlich. Eine Mittelstellung zwischen Kunstwissenschaft und Naturwissenschaft nehmen die Kunstanatomen ein, deren Aufgabe es ist, den Künstler mit dem Bau des menschlichen Körpers vertraut zu machen, ihm das Naturverständnis zu erleichtern und zu vertiefen.⁷⁵⁶

Sein Werk „Die Schönheit des weiblichen Körpers“ war, so scheint es auf den ersten Blick, als Ratgeberhandbuch für ein weibliches Massenpublikum konzipiert, Stratz hatte es jedoch den „Müttern, Ärzten und Künstlern“ gewidmet. Die auf Grund zahlreicher Aktfotografien, die zum großen Teil nicht in der Arztpraxis aufgenommen wurden, pornographisch und pädophil anmutenden Stratz'schen Werke wurden nicht nur von Frauen oder 'besorgten' Ärzten und Müttern gelesen, sondern sind auch in wissenschaftlichen Kreisen mit Interesse wahrgenommen worden. In einer Rezension in der „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft“ würdigte Emil Utitz 1916 Stratz' Buch „Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst“. Es sei zwar, so Utitz, eine „periphere Betrachtung“ die Kunst unter dem Aspekt der Naturwissenschaft zu beurteilen, er hob jedoch den Nutzen des Werkes als anatomisches Lehrbuch für den Künstler in seinem Studium der Anatomie „der äußeren Körperformen“ hervor:

⁷⁵⁶ Stratz, Carl Heinrich: Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst, Berlin 1914, S.1.

„Darum erscheinen mir auch derartige Werke recht nützlich, besonders wenn sie von einer so guten Sachkenntnis getragen werden, wie sie Stratz besitzt, und so verschwenderisch reich mit vortrefflichem Anschauungsmaterial ausgestattet sind. Sehr dankbar begrüße ich die verschiedenen Gegenüberstellungen von Kunstwerk und Modell (...).“⁷⁵⁷

Interessant an den Büchern von Stratz ist die Verschränkung von kolonialherrschaftlichem Blick, Ethnographie und Fotografie.⁷⁵⁸ Die Relevanz der wissenschaftlich aufgemachten Arbeiten des Frauenarztes liegt darin, dass sie als Resultat seiner Erfahrungen mit europäisch-kolonialistischen Praktiken und ethnozentristischen Blickweisen auf das ‚rassisch‘ ‚Fremde‘ zu betrachten sind und daher in einen größeren Kontext ethnologischer Publikationen gestellt werden müssen. Die Werke liefern dem/r heutigen LeserIn neben dem eigentlichen Forschungs- und Abbildungsgegenstand, dem ‚schönen/gesunden‘ beziehungsweise ‚hässlichen/kranken‘ weiblichen Körper in Kunst und Leben, auch Informationen über das Selbstverständnis und die Blickweisen des Autors und der Fotografen. Seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts waren in Europa zahlreiche ethnologische und anthropologische Gesellschaften gegründet worden, die sich neben der Thematik zur Kultur der Völker vor allem mit biologischer Rassenkunde und der Aufgabe einer typologischen Inventur der gesamten Menschheit befassten. In Stratz‘ inventarisierendem Vorgehen und seinem Anspruch auf Vollständigkeit manifestiert sich das angestrebte Ziel der ethnologischen Wissenschaft seiner Zeit, eine umfassende Bestandsaufnahme und Archivierung aller ‚Rassen‘ zu leisten.⁷⁵⁹ Menschen fremder Kulturen wurden in der Ethnologie und der biologisch orientierten Physischen Anthropologie mit ihrer anthropometrischen Vermessungstechnik ausschließlich als Vertreter der Rasse vorgeführt und auf

⁷⁵⁷ Utitz, Emil: C.H. Stratz, Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst (1914). In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd.11, Stuttgart 1916, S.352. Ganz anders wurde die Kompetenz des Arztes als Kunstkritiker noch 1886 von dem Arzt J. Kollmann beurteilt, der ein anatomisches Lehrbuch für Künstler verfasst hatte. Darin heißt es: „Jede Versuchung, die Idee eines Kunstwerks oder seine Ausführung prüfend zu beurteilen, habe ich widerstanden, weil das strenggenommen nicht in das Gebiet der Anatomie hineingehört. Diese Zurückhaltung mag wohl manchen überraschen, der unter plastischer Anatomie statt der Beschreibung der Muskeln und des Skelettes eine kritische Prüfung von Kunstwerken versteht, allein ich bin der Meinung, daß derartige Betrachtungen über das innere Wesen eines Kunstwerkes in das Gebiet der Archäologie und der Kunstgeschichte gehören. Kollmann, J.: Plastische Anatomie des menschlichen Körpers. Ein Handbuch für Künstler und Kunstfreunde, Leipzig 1886, Vorwort S. IV.“

⁷⁵⁸ Lobend wurde Stratz daher im biographischen Lexikon der hervorragenden Ärzte aus dem Jahr 1933 erwähnt: „Seine Werke bedeuten eine Bereicherung nicht nur der gynäkologischen Fachliteratur, sondern auch der Kunstliteratur, da er sie mit eigenen künstlerischen Abbildungen versah.“ Fischer, J. (Hg.): Biographisches Lexikon der hervorragenden Ärzte der letzten fünfzig Jahre, Berlin 1933, S.1521.

⁷⁵⁹ Grundlegend hierzu Michael Wiener: Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918, München 1990. Steiger, Ricabeth/Taureg, Martin: Körperphantasien auf Reisen. Anmerkungen zum ethnographischen Akt. In: Köhler, Michael und Gisela Barche (Hg.): Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik Geschichte Ideologie, München/Luzern 1985, S.120-140.

ihre Funktion als Merkmalsträger reduziert.⁷⁶⁰ Von großer Bedeutung für die Prägung des Bildes ´des Fremden` war die Verbreitung von fotografischem Material als illustrierende Dokumentation, das den inventarisierenden Blick und die eurozentristisch-kolonialistischen Vorstellungen der Forscher, unter denen sich zahlreiche Ärzte befanden, dokumentiert. Ein breiter Fundus von Fotosammlungen lieferte das Material für Messen und Ausstellungen. Auch in den zahlreichen Buchpublikationen nutzte man, wie auch Stratz, neben eigens vor Ort aufgenommenen Bildern, solche bereits vorhandenen Sammlungen. Zur Verbreitung des ethnographisch-kolonialistischen Materials trug die Erfindung der Postkarte (seit 1889) und vor allem die kostengünstige illustrierte Massenpresse bei, die Ende des 19. Jahrhunderts zu einem wichtigen Hebel der Volksbildung avanciert war. Durch sie konnte ein breiter Leserkreis, auch die unteren Schichten, erreicht werden. Sie trug dazu bei, in der europäischen Bevölkerung einen breiten Boden für koloniales Bewusstsein zu bereiten sowie Vorurteile über die ´natürliche` Unterlegenheit und ´Minderwertigkeit` fremder Kulturen zu befestigen.⁷⁶¹ Daneben leisteten auch ´live shows`, die Völkerschauen, auf denen importierte ´Wilde` zum voyeuristischen Ergötzen des europäischen Publikums vorgeführt wurden, ihren Beitrag zur Betonung der Unterschiede zwischen dem Eigenen und dem Fremden sowie zum Bewusstsein zivilisatorischer Überlegenheit:

„Die Zuschreibung der Ethnizität von den „Weißen“ auf das „Andere“, also jene Bevölkerungsgruppen, die durch „rassische“ Merkmale als das „Andere“ erkennbar sind, offenbart die „weiße“ Selbstwahrnehmung als etwas Universales, über die Ethnizität Erhabenes, kurz: als die Norm.“⁷⁶²

Das Fotomaterial selbst, das zum großen Teil zu rein kommerziellen Zwecken aufgenommen wurde, zielte darauf, neben der Exotik, den Eindruck der Andersartigkeit, Rückständigkeit und ´Minderwertigkeit` der Fotografierten und deren Kultur zu vermitteln und das, seit der Antike existente ethnographische Leitmotiv der Kulturvolk-Barbaren Antithese durch den anerkannten Stellenwert der Fotografie als Beweismittel abzusichern und zu erhärten. Neben der Inszenierung des Exotischen in der Fotografie und nicht zuletzt auch des Exotisch-Erotischen - die Wissenschaftlichkeit rechtfertigte die Abbildung nackter ´Wilder` im sexuell-repressiven

⁷⁶⁰ Vgl. Wiener, S.42.

⁷⁶¹ In Deutschland wurde seit 1884 die „Deutsche Kolonialzeitung“ als Organ des Deutschen Kolonialvereins herausgegeben.

⁷⁶² Kühn, Ingrid: Ethnizität im Film. Die Relevanz feministischer Filmtheorie für die Entwicklung eines ethnischen filmtheoretischen Modells. In: Frauen in der Literaturwissenschaft. Film. Rundbrief 42, August 1994, S.11-13, hier S.12.

wilhelminischen Deutschland mit seinen strengen Zensurbestimmungen⁷⁶³ - war die tatsächliche und damit auch die fotografische Annäherung an das Fremde bis ins frühe 20. Jahrhundert von der rassistischen Verachtung gegenüber den Kolonisierten geprägt. Ethnologische Perspektiven waren - neben dem Anspruch ein wissenschaftliches Theoriegebäude abzusichern - auf das Aufspüren des einerseits Angsterregenden andererseits Faszinierenden der Menschen außereuropäischer Kulturen gerichtet: dem Monströsen, Abartigen, der Wildheit, Gefährlichkeit, sexuellen Triebhaftigkeit etc..

Ende des 19. Jahrhunderts erschienen in hohen Auflagen die ersten Buchpublikationen exklusiv nur über die Frauen der Naturvölker⁷⁶⁴, jahrzehntelang 'Standardwerke', die erklärtermaßen mit dem Anspruch über Kultur, Sitten und Brauchtum sowie die über physische und psychische Eigenschaften zu berichten, auftraten. Bemerkenswert hierbei ist zum einen, dass es entsprechende Werke über 'den' Mann allein nicht gab und zum anderen, dass in diesen Büchern nicht 'nur' Bilder 'fremder' Weiblichkeit gezeigt wurden, sondern, wie bei Stratz, auch Frauen der 'eigenen' Rasse miteinbezogen wurden. Waren noch in Friedenthals Werk „Das Weib im Leben der Völker“ 'nur' die ethnisch 'anderen' Frauen nackt abgebildet, hingegen die europäischen Frauen bekleidet, was sie als zivilisiert und damit als überlegen auszeichnete, so hatte sich zuvor bereits bei Stratz ein entscheidender Wandel angebahnt. Unterschiedlos präsentierte er in seinen Werken dem - vordergründig nur 'wissenschaftlich und kulturell' - interessierten Betrachter Frauen und Mädchen aller 'Rassen' und religiöser Zugehörigkeit in bekleidetem und häufiger noch unbekleidetem Zustand, wodurch die kulturelle Ortlosigkeit der Frauen betont wird. Hatte bislang die eigene Kultur als Maßstab für das Fremde gedient, bzw. das konstruierte 'Andere' als Spiegel für die eigene Überlegenheit fungiert⁷⁶⁵, so überlagert sich hier der Blick auf das Fremde mit dem Blick auf das Eigene.

Dies ist um so bemerkenswerter als es in anatomischen Lehrbüchern für den Künstlerbedarf üblich war, den männlichen Körper als 'den' menschlichen detailliert zu beschreiben. So wurde beispielsweise in Kollmanns „Anatomie des menschlichen Körpers“ (1886) über nahezu fünfhundert Seiten der „menschliche“ Körper am Beispiel von männlichen Akten nach Zeichnungen Michelangelos durchexaminert. Die „Anatomie des Weibes“ wurde gesondert behandelt. Ihr

⁷⁶³ Vgl. z.B. Max Weiss: Die Völkerstämme im Norden Deutsch-Ostafrikas, Berlin 1910, S. VIII.

⁷⁶⁴ Ploss, Das Weib in der Natur- und Völkerkunde. Friedenthal, Albert: Das Weib im Leben der Völker, 2 Bde., Berlin 1911. Stratz, C.H.: Die Rassenschönheit des Weibes.

⁷⁶⁵ Vgl. hierzu Hinrich Fink-Eitel: Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte, Hamburg 1994. Vgl. auch Birgit Rommelspacher: Fremd- und Selbstbilder in der Dominanzkultur. In: Friedrich, Annegret/Haehnel, Birgit u.a. (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur, S.31-40.

widmete der Autor im zweiten Teil des Buches ganze elf Seiten.⁷⁶⁶ Auch der Ethnologe Gustav Fritsch, den Stratz häufig als Kapazität erwähnte und dessen Proportionskanon er übernahm, handelte die männliche Physis unter der Überschrift „Allgemeine Entwicklung des Körpers“ ab und benötigte ein gesondertes Kapitel über die „Körperbeschaffenheit der Frau“⁷⁶⁷. ‚Weiblichkeit‘ nimmt in diesen Werken den Ort des ‚Nicht-Männlichen‘⁷⁶⁸ ein. Wurde auf diese Weise das ‚Weibliche‘ als das ‚Andere‘ bestimmt, so überlagert sich in Stratz‘ Publikationen die Identifikation von Weiblichkeit mit dem ‚Anderen‘ mit den Bildern kultureller und rassischer Fremdheit. Die Körper der Frauen der eigenen Rasse wurden hier nicht ‚nur‘ als Abweichung, als das ‚Nicht-Männliche‘ präsentiert, sondern auch in ihrem ethnischen, also ‚rassischen‘ Anderssein charakterisiert. In diesen Werken werden sie nicht primär als der europäischen, ‚zivilisierten‘ Kultur zugehörig dargestellt - etwa durch die Kleidung - , sondern als das ‚Andere‘ in den etablierten Kontext femininer und nun auch ‚rassischer‘ ‚Minderwertigkeit‘ gestellt.

Der Ethnozentrismus erhält in dieser Doppelung weiblicher Minderwertigkeit eine zusätzliche androzentrische Perspektive, die den Grundstein für einen rassistischen naturwissenschaftlich-pornographischen Antifeminismus legen sollte, der Frauen nicht nur als das ‚Andere‘ innerhalb derselben ‚Rasse‘ konstruierte, sondern ihre Minderwertigkeit aus der Zugehörigkeit und sexuellen Affinität zu ‚niederen Rassen‘ ableitete. Mehr noch: implizit immer auch den Topos des „edlen Wilden“ aufgreifend, erscheint die modebewusste, europäische Frau mit all ihren vermeintlichen Beschädigungen und Zivilisationskrankheiten minderwertiger und körperlich ruiniertes als beispielsweise die ‚natürlich‘ gebliebene und unverdorben Javanerin. Dem liegt die verbreitete Ansicht zu Grunde, nach der man in den außereuropäischen Menschen Relikte menschengeschichtlicher Vorstufen zu erkennen glaubte.⁷⁶⁹ Die zivilisierte Frau erschien somit im

⁷⁶⁶ Auch Gottfried Schadow ermittelte in seinem Atlas von 1834 „Polyclet oder von den Maassen des Menschen nach seinem Geschlechte und Alter“ primär die Idealmaße des Mannes.

⁷⁶⁷ Fritsch, Gustav: Die Eingeborenen Süd-Afrika's. Nebst einem Atlas, enthaltend dreissig Tafeln Racentypen, Breslau 1872.

⁷⁶⁸ Vgl. hierzu auch ein 1890 herausgegebenes 3 bändiges Werk mit dem Titel „Mann und Weib. Ihre Beziehungen zueinander und zum Kulturleben der Gegenwart“, hrsg. von R. Koßmann und Jul. Weiß, Stuttgart/Berlin/Leipzig o.J. Das erste Kapitel mit dem Titel „Der Mann“ befasst sich u.a. mit dem „menschlichen Körperbau“ wohingegen im zweiten Teil „das Weib“ und dessen „Körperbau“ „verglichen mit dem des Mannes“ abgehandelt wird.

⁷⁶⁹ Vgl. etwa die Werke von Heinrich Schurtz, der in den Männerbünden bei Naturvölkern die Anfänge des modernen Staatswesens zu erkennen glaubte und ihm damit Hierarchien und das Verhältnis der Geschlechter durch eine ‚natürlich‘ gegebene biologische Ordnung festgelegt erschienen. Schurtz, Heinrich: Altersklassen und Männerbünde. Eine Darstellung der Grundformen der Gesellschaft, Berlin 1902. Zur Männerbund-Ideologie von Schurtz bis zur SS, vgl. Jürgen Reulecke: Das Jahr 1902 und die Ursprünge der Männerbund-Ideologie in Deutschland. In: Völger, Gisela/Welck, Karin v. (Hg.): Männerbünde Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich, Bd.1, Köln 1990, S.3-10.

Vergleich zur Frau bestimmter 'Naturvölker', ob ihres negativen, ja degenerativen Evolutionsprozesses als fehlgeleitete Natur. Dem Grundgedanken einer ursprünglichen Zweckmäßigkeit der Natur folgend, war nun, so der Gedanke, die 'naturwidrige' Frau durch künstliche und künstlerische Eingriffe in einen Zustand ursprünglicher Natur zurückzuführen und somit der Kontrolle und Verbesserung durch den Arzt und den Künstler bedürftig.

Die Identifikation von 'minderwertiger' Weiblichkeit mit 'rassischer Minderwertigkeit', sollte schließlich in der Folge Weiningers in antifeministisch-konservativ eingestellten Kreisen zum Allgemeinplatz werden. Mit solchen Konstruktionen sollte im 'Dritten Reich' - von rassistischen Nationalsozialistinnen in den zwanziger und dreißiger Jahren heftig kritisiert (vgl. Kap. III.7.) - die Diffamierung und der Ausschluss der Frauen aus der 'höheren Rasse' begründet werden.

An welchem normativen Ideal und körperlichen Vorbild sollten sich die Künstler und Ärzte orientieren? Stratz' Anspruch als 'Spezialist' auf dem Gebiet weiblicher Schönheit, war es, ein umfassendes Kompendium und objektives Gesetzbuch über diese zu verfassen. Was lag näher als sich auf durch Tradition abgesicherte Werte, die „unsterbliche(n) Muster des Griechentums“⁷⁷⁰ zu berufen. Grundsätzlich bot nach Stratz die bildende Kunst für das Erkennen und Gestalten weiblicher Schönheit keinen objektiven Maßstab, da die Körperdarstellungen in der Kunst bereits durch die jeweilige zeitgenössische Mode bedingt⁷⁷¹ oder durch „fehlerhafte Modelle“ verursacht worden seien⁷⁷², eine Ansicht, die noch im 'Dritten Reich' in der Auffassung über das Modell

⁷⁷⁰ Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Brief v. 13. Juli 1793, S.25.

⁷⁷¹ Es ist unverkennbar, dass hier Schillers Kritik an einer den Zeitgeist nachahmenden Kunst durchschimmert, allerdings von Stratz banalisiert und auf den weiblichen Körper fokussiert. Vgl. Schiller, Über die ästhetische Erziehung, S.25: „Die Gesetze der Kunst sind nicht in den wandelbaren Formen eines zufälligen und oft ganz entarteten Zeitgeschmacks, sondern in dem Notwendigen und Ewigen der menschlichen Natur (...) begründet. (...) Damit aber der Kunst nicht das Unglück begegne, zur Nachahmung des Zeitgeistes herunter zu sinken (...), so muß sie Ideale haben, die ihr unaufhörlich das Bild des höchsten Schönen vorhalten, wie tief auch das Zeitalter sich entwürdigend mag (...)“.

⁷⁷² So diagnostizierte Stratz referierend auf den Botticelli-Kult um die Jahrhundertwende, dass Botticelli für seine Venus ein schwindnsüchtiges Modell benutzt habe und so das Schönheitsideal der Schwindnsüchtigen von dessen Bewunderern und Nachfolgern trotz gesunder Modelle weitertradiert worden sei. Stratz, Die Schönheit 1941, S.28. Entsprechend äußerte noch 1993 Stefan Großning in seinem, die Emanzipationsleistung durch den Frauensport verklärenden Aufsatz „Die Wiederkehr der Artemis“ über die Veränderungen des weiblichen Ideals um die Jahrhundertwende, dass Botticellis Venus mit ihrem „rachitischen Körperbau“, den „herabhängenden Schultern“ und ihren „kraftlosen Armen“ sowie der weißen „ungesunden Haut“ den Mythos der „schwachen Frau“ verbildlicht habe. Großning, Stefan: Die Wiederkehr der Artemis. Der Wandel des Weiblichkeitsideals durch den Einfluß des Sports um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. In: Ehalt, Hubert, Ch./Weiß, Ottmar (Hg.): Sport zwischen Disziplinierung und neuen sozialen Bewegungen, Wien 1993, S.30-44, hier S.30.

beziehungsweise die sogenannte 'Ismenkunst' vorherrschte⁷⁷³. Lediglich einzelnen Skulpturen der Kunst des griechischen Altertums billigte Stratz absolute Vollkommenheit und damit Vorbildfunktion für seine 'lebenden' 'Objekte' zu. Damit machte Stratz zugleich Front gegen die Kunst des Naturalismus und die zunehmende Entfernung von der Idealisierung des menschlichen Körpers in der Kunst der Moderne.⁷⁷⁴ Im Gegensatz zu Werken moderner Kunst, aus denen sich nach Ansicht von Stratz „ein reichbesetztes Krankenhaus zusammenstellen ließe“⁷⁷⁵, bliebe allein die griechische Schönheit, vermittelt durch antike Skulpturen, maßstab- und normsetzend⁷⁷⁶. Mit dem Anlegen des klassisch-normativen Kanons befindet sich Stratz auch auf dem Boden der Bildtradition ethnologischer Darstellungen. Antikisierende Projektionen, klassischen Vorbildern nachempfundene Körperhaltungen und Physiognomien bei der Darstellung von Bildern der „Wilden“ in ethnologischen Zeichnungen, waren bis zur Erfindung der Fotografie gang und gäbe.⁷⁷⁷ Erst das fotografische Abbild bot die Möglichkeit 'realistischere' Bilder anzufertigen.⁷⁷⁸ Dadurch wurde aber auch die Diskrepanz zum klassischem Ideal anschaulich. Die ideale klassische Vergleichsnorm blieb bestehen und konnte nun, wie bei Stratz, den Abbildungen lebender, nackter Körper, die dieser Norm nicht gerecht wurden, kontrastiert werden, um körperliche 'Abweichungen' als 'Abnormitäten' hervorzuheben. Zur Beurteilung der Schönheit und zur Erfassung einer absolut gültigen Norm des nackten weiblichen Körpers unter rassistisch-eugenischen Gesichtspunkten wandte er die kunsthistorische Praxis des 'vergleichenden Sehens' und die in der Ethnologie erprobte Methode der Anthropometrie, die metrische und numerische Erfassung von Körper- und Skelettmerkmalen an. Eine Fortsetzung fand

⁷⁷³ Vgl. z.B. Tank, S.34f. über Georg Kolbe: „Die innere Form-Vorstellung ist so mächtig, daß sie alles Zufällige des Modells dem geheimnisvollen persönlichen Bildgesetz unterordnet. (...) Das Modell dient zur Korrektur, es bewahrt vor der Erstarrung“.

⁷⁷⁴ Allerdings war Stratz ein Bewunderer Rodins, den er als gewaltigen „Schöpfer neuer Werte“ würdigte. Vgl. Stratz, Die Darstellung, 1914, S.185-195, hier S.185.

⁷⁷⁵ Stratz, Die Schönheit, 1898, S.187. In der Auflage von 1941 beklagte Stratz, dass die moderne Kunst „ohne Wahl gesunde und kranke, schöne und häßliche Körper“ nachbilde. Stratz, Die Schönheit 1941, S.36.

⁷⁷⁶ „Die Statue der Venus (Vatikan) entspricht allen Anforderungen an einen normalen weiblichen Körper. - Die Modedame (La danseuse von Falguière) hat einen künstlich durch Kleidung zusammengedrückten Rippenkorb, fehlenden Ansatz der Brust, verschnürte Hüften, leichte O-Beine, ein schweres Sprunggelenk, und man findet sie trotzdem schön, weil sie dem Ideal entspricht, das man unter den Kleidern vermutet.“ Stratz, Die Schönheit 1941, S.3.

⁷⁷⁷ Vgl. Wiener, S.29.

⁷⁷⁸ So äußerte Fritsch noch 1872 über die Verwendung fotografischer Vorlagen, nach denen die Illustrationen zu seinem Buch angefertigt wurden: „Die Ueberzeugung der Unzulänglichkeit, welche mich beim Durchstudieren selbst der besten nach Handzeichnungen dargestellten Portraits fremder Völker stets erfasste, bildete die erste Veranlassung (...) den Plan zu verfolgen, mit Hilfe der Photographie Vorlagen zu schaffen, um so das fast unvermeidliche Zurückfallen der Zeichner in europäische Formen auf ein kontrollierbares Maass zurückzuführen.“ Fritsch, Gustav: Die Eingeborenen Süd-Afrika's. Atlas, enthaltend dreissig Tafeln Racentypen, Breslau 1872, S.3. Zit. nach Steiger/Taureg, S.122.

diese Vorgehensweise im 'Dritten Reich` in ärztlichen Rassendiagnosen, beispielsweise bei der Bestimmung der Ehetauglichkeit.⁷⁷⁹

Die wesentliche Voraussetzung für die Schaffung des griechischen Schönheitsideals in Kunst und Leben war nach Stratz` Auffassung der „künstlerische Blick“, den die griechischen Künstler verinnerlicht gehabt hätten; die Übung des Auges durch das Studium und Vergleichen nackter Körper⁷⁸⁰ sowie die hohen Anforderungen des Publikums, das täglich mit nackten, auch weiblichen Körpern konfrontiert gewesen sei. Dem modernen Menschen ermangele es, so beklagte er, an „unbefangenen künstlerischen Sehen“⁷⁸¹, so dass dieser „in den herrlichen Bildwerken der Vorzeit seine Schwestern und Brüder“⁷⁸² nicht mehr erkennen könne. Der moderne Arzt und der bildende Künstler besäßen noch diesen objektiv vergleichenden Blick. In Hinblick auf die Selektion von Individuen unter ästhetischen Kriterien entspräche der ärztliche dem künstlerischen Blick. Beide verbinde, so Stratz, neben der Pflicht des „Ausmerzens der Fehler“ die Entsinnlichung des Blicks.⁷⁸³ Die sinnliche Erregung „verschwinde, sobald der Künstler nur das Schöne, der Arzt nur das Menschliche“ sehe, und sie erlösche „sehr rasch bei der Gewöhnung an den Anblick des Nackten.“⁷⁸⁴ Das Insistieren auf einem sittlich reinen Blick, erworben durch die berufliche Praxis, in der Künstler und Frauenarzt ständig dem Anblick des nackten weiblichen Körpers ausgesetzt sind, entspricht dem, in der Körper- und Nacktkulturbewegung geforderten, durch Gewöhnung zu erwerbenden, unbefangenen, ästhetischen Blick auf das Nackte, wie er beispielsweise von dem rassistischen Propagandisten der Nacktkultur Richard Ungewitter⁷⁸⁵ verfochten worden war. Ähnlich argumentierte der männerbündische, Langbehn und Nietzsche verpflichtete Autor Wilhelm Bredt 1910 in seinem populären Buch mit dem Titel „Sittliche oder unsittliche Kunst“, indem er das betrachtende Subjekt, das „Auge des Betrachters“ und nicht das Bild des Nackten zum Träger der „Unzucht“ machte:

⁷⁷⁹ Vgl. Ute Benz (Hg.): Frauen im Nationalsozialismus. Dokumente und Zeugnisse, München 1993, S.129f.

⁷⁸⁰ Stratz, Die Schönheit 1941, S.10.

⁷⁸¹ Stratz, Die Schönheit 1941, S.22.

⁷⁸² Stratz, Die Schönheit 1941, S.22. Dieser Hinweis auf die 'nordisch-griechische` Verwandtschaft wurde erst in den späteren Auflagen hinzugefügt.

⁷⁸³ Zur Problematisierung des Blicks auf das Nackte um 1900 vgl. Jutta Kolbenbrock-Netz: Kunst und/oder Pornographie. Ein Beitrag zur Diskursgeschichte der Zensur im 19. und 20. Jahrhundert. In: Lindner, Ines/Schade, Sigrid/Wenk, Silke (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S.493-499. Sowie Silke Wenk: Der öffentliche weibliche Akt: Eine Allegorie des Sozialstaates. In: Barta, Ilsebill/Breu, Zita/Hammer-Tugendhat, Daniela (Hg.): Frauen-Bilder Männer-Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987. S. 217-238.

⁷⁸⁴ Stratz, Die Schönheit 1898, S.6. Der Titel der Dissertation von Stratz lautet: Die gynäkologische Untersuchung von 1000 japanischen Frauen. In: Zentralblatt der Gynäkologie, Nr. 39, 1892.

Kritisieren wir also endlich uns und andere als Betrachter sittlicher und unsittlicher Bildwerke. Das Strafgesetzbuch fordert ja nur dann Strafe an, wenn ein Werk auf eine Person unsittlich gewirkt hat. (...) Wenn nun aber der Richter eine Wandlung der Gefühle des Bildbetrachters sehr wohl berücksichtigt, wird er doch, wie alle, die zur Leitung, Überwachung und Erziehung des Volkes berufen sind, auch an eine Verbesserungsfähigkeit unserer Bildbetrachtung glauben und eine solche anstreben müssen“.⁷⁸⁶

Unter Berufung auf den abgestumpften „nudistische(n) Blick auf das Nackte“⁷⁸⁷, dem rein ästhetischen, unbefangenen Blick der „interesselosen Anschauung“ mit dem man jegliches erotische Interesse beim Betrachten des weiblichen nackten Körpers vehement leugnete, wurde auch ein züchterischer Blick auf das Nackte favorisiert. Stratz` Ansicht, dass nicht „das Nackte“ unsittlich sei, „sondern die Augen des Beschauers“, der die „eigene Unvollkommenheit auf den Gegenstand“⁷⁸⁸ übertrage, macht deutlich, dass es darum ging das „Laienauge“ zu erziehen, der Betrachter also „als Resultat gelungener oder mißlungener Bildung“⁷⁸⁹ erscheint. Der ´reine` unsinnliche Blick auf weibliche Nacktheit wurde im `Dritten Reich` zu einer rassistischen Angelegenheit. So warnte man in der antisemitischen Bild- und Textpropaganda die Frauen und Mädchen vor allem vor jüdischen Gynäkologen, die des unsittlichen Verhaltens gegenüber ´nordischen` Frauen in der Arztpraxis bezichtigt wurden⁷⁹⁰ (Abb.17).

Auf den Sachverhalt, dass dem interesselosen Blick ein sinnlicher vorausgehe⁷⁹¹, dieser den ´scheinheilig` ästhetischen bedinge, hat Jürgen Manthey in seinem Buch „Wenn Blicke zeugen könnten“ hingewiesen:

„Im Begriff der „interesselosen Anschauung“, in der für Kant das Ästhetische definiert ist, ist gerade die Betonung der Interessellosigkeit ein Indiz, was für einem ursprünglichen Interesse sie abgewonnen

⁷⁸⁵ Ungewitter, Richard: Die Nacktheit in entwicklungsgeschichtlicher, gesundheitlicher, moralischer und künstlerischer Bedeutung, Stuttgart 1907.

⁷⁸⁶ Bredt, Ernst Wilhelm: Sittliche oder unsittliche Kunst? Eine historische Revision, München 1910, S.2f. Zit. nach Friedrich, Das Urteil des Paris, S.131.

⁷⁸⁷ Duerr, Hans Peter: Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Frankfurt a.M. 1994, S.150-164.

⁷⁸⁸ Stratz, Die Schönheit, 1898, S.6.

⁷⁸⁹ Wenk, Der öffentliche weibliche Akt, S.229. Dass die Erziehung zum ästhetisch-medizinischen Blick nicht bei jedem funktionierte, zeigt sich an einem Band von Stratz „Schönheit des weiblichen Körpers“ aus dem Jahr 1941, dessen Abbildungen von einem/r BetrachterIn mit zahlreichen ´obszönen` Kritzeleien versehen worden sind.

⁷⁹⁰ Vgl. z.B. Ernst Hiemer, Der Giftpilz, Nürnberg 1938. In: Müller, Arnd: Geschichte der Juden in Nürnberg 1146-1945, Nürnberg 1968, S.263-264.

⁷⁹¹ Über die Anstrengungen, die in Nudistencamps bis in die sechziger Jahre unternommen wurden, um sinnliche Nebenwirkungen auszuschließen, vgl. Duerr, S.150ff.

wurde. In der rettenden Distanz bleibt die Kontinuität einer freudigen Bezüglichkeit gewahrt, im ästhetischen Genuß erhält sich das Lustvolle der erfüllenden Einstimmung.“⁷⁹²

Im dem besorgt sich gebenden wissenschaftlichen Zugriff auf den ´defekten`, ´zivilisationsgeschädigten` weiblichen Körper der Gegenwart, verglichen mit dem idealen, gesunden Körper der griechischen Antike verbinden sich die Blickweisen von Arzt und Künstler. Der, so Stratz, ursprünglich dem Mann ´angeborene`⁷⁹³ ästhetisch-medizinische Blick sollte grundsätzlich mit Hilfe einer Blickschulung, wie Stratz sie mit seinen Büchern zu bieten glaubte, von jedem Mann wiedererworben werden.

Begründet wurde die Relevanz eines sachverständigen Urteils über die Frauenschönheit ohne sinnliche Nebengedanken, durch den als Frauenfreund sich ausgebenden Gynäkologen mit der darwinistischen Auffassung, die dem weiblichen Geschlecht den Part der Erhaltung der Art zuweist. Insofern erschien es auch nicht notwendig ´den` Mann einer solchen Prozedur zu unterziehen oder gar diese stillschweigende Unterlassung eigens zu begründen. Die Aufgabe des Mannes bestand darin, den biologistischen Blick zu erwerben, um sich nicht, wie etwa der verliebte Mann, von Äußerlichkeiten blenden zu lassen. Die „Liebeswahl“ beziehungsweise der „liebende Blick“ sollte, wie auch Paul Schultze-Naumburg in seinem Buch „Nordische Schönheit“ argumentierte, durch die „wunschlose Betrachtung des Schönen“ ersetzt werden. Erst diese würde das Erkennen „des Schönheitsinbildes einer Rasse“⁷⁹⁴ gewährleisten. Der männliche Betrachter ist nicht nur zum richterlichen Urteil über die weibliche Schönheit aufgerufen, sondern muss zugleich in einer ständigen Selbstreflexion seinen eigenen Blick und seine Emotionen überprüfen. Im Jahr 1908 hatte der Tübinger Gynäkologieprofessor Hugo Sellheim in einem in Stuttgart gehaltenen Vortrag über „Die Reize der Frau und ihre Bedeutung für den Kulturfortschritt“ vor dem „Deutschen Frauenverein für Krankenpflege in den Kolonien“, die Auffassung vertreten, dass allein „der Mann kompetent für die Beurteilung der Weiblichkeit“ sei. Der Frau hingegen seien ihre Reize „ein gewaltiges Mittel im

⁷⁹² Manthey, Jürgen: Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in der Literatur und Philosophie, München 1983, S.148. Deutlich wird dies besonders bei Ahrem, dem es sichtlich schwerzufallen schien sein erotisches Interesse durch den wissenschaftlichen Kennerblick zu verbrämen. So heißt es beispielsweise über die Wirkung der Syrakusanische Aphrodite: „Mit wachsendem Entzücken gleitet das Auge über den sinnlich üppigen Körper, der vor Lebensfülle strotzt. Durch einen unmittelbaren *Konnex teilt sich die Empfindung des Gesichtes dem Tastsinne mit* (Hervorheb. B.B.), so daß man die Formen unter gleitenden Händen sich heben und senken fühlt. Sie schmiegen sich hinein in die Fläche der Hand, die kosend über sie hin zu tasten vermeint. Ungebrochene Wollust atmen diese natürlichen Gewächse, ein Traum von schwelgerisch sinnlichem Genießen webt sie ein.“ Ahrem, S.218f.

⁷⁹³ Stratz, Die Schönheit, 1898, S.79.

⁷⁹⁴ Schultze-Naumburg, Nordische Schönheit, S.11 ff.

Kämpfe nicht allein ums Dasein, sondern auch ums Dableiben“⁷⁹⁵, womit in Anspielung auf den darwinistischen Konkurrenzgedanken die Bedrohung des Ausmerzens mitschwingt. Dass die Rolle des Prüfenden und Wählenden⁷⁹⁶ unter der Bedingung eines biologistisch-entsubjektivierten Blicks, allein dem männlichen Geschlecht zukommen sollte, machte 1942 auch Hans Bodenstedt in seinem Pygmaliongleichnis deutlich:

“Schönheit und Anmut, Gesundheit und Blutsadel sind beim jungen Mädchen unserer Art Leistungsmerkmale, an die sich der Mann halten kann, wenn er sich ein Bild von der zukünftigen Mutter seiner (...) Kinder machen will. Das Wissen von den leiblichen und seelischen Werten eines jungen Mädchens ist daher beim Manne eine der wesentlichen Voraussetzungen, um den Fragen der Aufartung unseres Volkes nicht blöde gegenüberzustehen. Der artgerechte Mann unseres Volkes (...) wird zukünftig geschult sein müssen, das Auslesevorbild des Weibes seiner Art erkennen und beurteilen zu können. Diese Schulung zum artgerechten Sehen ist die Pygmalionaufgabe der Kunst unseres Aufbruchs.“⁷⁹⁷

Frauenkörper wurden rassistisch inventarisiert, katalogisiert, zu Waren verdinglicht. Bereits Stratz sprach über seine Forschungsobjekte - lebenden weiblichen Körpern und Artefakten - als von ‘Gegenständen’, die mit künstlerisch-ärztlichem Sachverstand unter die Lupe zu nehmen seien. Die aus der Gleichbehandlung von künstlichem und lebendem Körper resultierende Verdinglichung der Frau, korreliert mit der Entsubjektivierung des männlichen Blicks auf den nackten weiblichen Körper.

Bei Stratz ist am Beispiel des als rassenbiologisch ‘minderwertig’ deklarierten weiblichen Körpers vorweggenommen, was im ‘Dritten Reich’ zum künstlerischen Programm, beziehungsweise zur ärztlichen Praxis gehören sollte. Galt ihm als „Endzweck“ des Künstlers die „Verherrlichung des nackten menschlichen Körpers“⁷⁹⁸ und damit die Darstellung des „Auslesevorbildes“⁷⁹⁹, vermittelt durch die skulpturalen Vorbilder der griechischen Antike, so sah er in ‘logischer’ Umkehrung dessen, die Aufgabe des Arztes darin „vorerst alle Individuen auszumerzen, die aus irgend einem Grunde den Anspruch auf Normalität verloren haben“:

⁷⁹⁵ Der Vortrag wurde am 17. Dezember 1908 gehalten und 1909 veröffentlicht. Sellheim, Hugo: Die Reize der Frau und ihre Bedeutung für den Kulturfortschritt, Stuttgart 1909, S.10.

⁷⁹⁶ Vgl. Friedrich, Das Urteil des Paris, bes. das Kap. „Zuchtwahl oder: der ärztliche Blick“, S.189-228.

⁷⁹⁷ Bodenstedt, S.30.

⁷⁹⁸ Stratz, Die Schönheit, 1941, S.14.

⁷⁹⁹ Vgl. Bodenstedt, S.29.

„Normal in diesem Sinne ist aber auch (...) schön. Um lebende weibliche Schönheit objektiv zu beurteilen, muß man auf negativem Wege gehen: die Fehler ausmerzen.“⁸⁰⁰

Auch die von Stratz geforderten weitreichenden Entscheidungskompetenzen der Ärzte als die Richter über die Schönheit und die Vollstrecker der ‚Ausmerzungen‘ von als ‚minderwertig‘ deklarierten Menschen sollten sich im ‚Dritten Reich‘ erfüllen.⁸⁰¹ Im Jahr 1943 hatte es Konrad Lorenz unternommen Schönheit als rassisches Auslesemuster sowie die Ausrottung ‚Minderwertiger‘ wissenschaftlich zu begründen.⁸⁰² Die Gattenwahl würde demnach durch ein angeborenes Auslesemuster gesteuert.⁸⁰³ Die Auslesefunktion körperlicher Schönheit galt dem weiblichen Teil der Bevölkerung. Das Kriterium ‚Schönheit‘ wurde hingegen für den Mann abgelehnt. So heißt es beispielsweise in H.W. Fischers Bildband „Menschenschönheit“ aus dem Jahr 1935:

„Der Mann zumal hat andere Sorgen; es ist für ihn weniger wichtig, schön zu sein, als für die Frau, denn sein Feld ist die Tat und nicht das Sein, er prägt seines Wesens Abbild ausdrucksvoller in seiner Leistung, als in seiner Erscheinung (...). Im allgemeinen (...) läßt sich am Äußeren einer Frau mehr ablesen als an dem eines Mannes; darum ist Schönheit für das weibliche Geschlecht wichtiger.“⁸⁰⁴

Fischer hatte sein Buch als ‚Schule‘, die der „Erziehung zum Sehen“ der Schönheit diene, deklariert. Unternahm dieser den Versuch die menschliche ‚Rassenschönheit‘ vorzuführen, so ging Stratz zu demselben Zweck den umgekehrten Weg und legte in Wort und Bild ausführlich die körperlichen Mängel seiner weiblichen Studienobjekte dar, um dem Künstler - der einer auch biologisch-rassischen Aufgabe gerecht werden sollte - die Möglichkeit zu geben, ideale Körper zu schaffen:

„Es giebt nur zwei Wege. Entweder ein tadelloses Modell oder die sachverständige Verbesserung und Verdeckung der Fehler.“⁸⁰⁵

Dem Künstler wurde zugestanden, aus Ermangelung perfekter Modelle „minderwertige Körper zu nehmen und deren Fehler, so gut es geht zu verbessern“, wobei ihm hierbei „außer seinem

⁸⁰⁰ Stratz, Die Schönheit 1941, Einleitung o.S.

⁸⁰¹ Über den Richterstatus der Ärzte im ‚Dritten Reich‘ vgl. Haug, Faschisierung, S.26: „An allen Knotenpunkten der Vernichtungsapparatur, die das ‚Lebensunwerte‘ Leben beseitigen sollte, wirkten Ärzte mit.“

⁸⁰² Lorenz, Konrad: Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung. In: Zeitschrift für Tierpsychologie, Bd.5, H.2, 1943, S.236ff. Als Anschauungsmaterial für die ‚arteigene‘ ‚Wildform‘ des männlichen Körpers diente ihm die Skulptur „Dionysos“ von Arno Breker. Ausführlich zu Lorenz‘ Aufsatz vgl. Klaus Wolbert: Die Nackten und die Toten, S.222-232.

⁸⁰³ Vgl. Haug, Faschisierung, S.150.

⁸⁰⁴ Fischer, Hans W.: Menschenschönheit. Gestalt und Antlitz des Menschen in Leben und Kunst. Ein Bildwerk in sieben Schau-Kreisen geordnet und gedeutet von Hans W. Fischer. Unter Mitwirkung führender Lichtbildner, Berlin 1935, S.7.

⁸⁰⁵ Stratz, Die Schönheit 1898, S.189.

künstlerisch geschulten Blick auch die Erfahrung des Arztes zustatten“⁸⁰⁶ käme. Das normativ-klassische Kunstwerk wird so mit ärztlicher Hilfe ´machbar` ebenso wie aus medizinischer Sicht das griechische Ideal durch Züchtung, Formung, Modellierung oder auch ´Ausmerzungen` lebender Frauen und Mädchen ´machbar` erschien.

Der feste Maßstab weiblicher Schönheit, der ´wissenschaftlich` fundiert durch detaillierte Ausmessungen an lebenden Körpern und Skulpturen gewonnen wurde, sollte, so Stratz, all denen zugutekommen, „die heranwachsende Mädchen zu überwachen haben“. Den Ärzten, die mit der „Gesundheit die Schönheit“ erhalten sollten, den Müttern, die in die Pflicht genommen werden, „den knospenden Leib des zukünftigen Weibes vor allen Schädlichkeiten“ zu bewahren und bei den heranwachsenden Töchtern Fehler vermeiden, den Künstlern, um ihnen die Wahl eines perfekten Modells zu erleichtern sowie den Kunstkritikern, die das Kunstwerk nicht nach künstlerischen Qualitäten, sondern nach den normsetzenden Kriterien der idealen Schönheit des weiblichen Körpers zu beurteilen hätten.⁸⁰⁷ Den übrigen weiblichen Leserinnen sollte ein „Spiegel“ vorgehalten werden, „in dem sie ihre guten und schlechten Eigenschaften“⁸⁰⁸ erkennen lernen sollten, um ihren ´rassischen` Gattungspflichten, der Erhaltung der Art nachkommen zu können.⁸⁰⁹ Als „Spiegel“ und Vergleichsnorm fungierte die Aktskulptur des griechischen Altertums. Als Prototyp normativer Weiblichkeit galt Stratz die „Venus von Milo“. Die darwinistische Bestimmung des nicht auf Evolution programmierten weiblichen Geschlechts wurde im Bild-Text-Zusammenhang mit der antiken weiblichen Aktskulptur gekoppelt. Mit der ´Rückführung` der Frau zur ´Schönheit` als ihrem eigentlichen, natürlichen Geschlechtscharakter beziehungsweise sekundären Geschlechtsmerkmal, sollte diese ihre verlorengegangene ´naturgesetzliche` und ewige Bestimmung wiedererlangen.

Neben den Ärzten und Künstlern als den Richtern über die Schönheit des weiblichen Körpers und ihrer ´rassischen Verwertbarkeit` wurden hier auch die Mütter und Kunstkritiker als zusätzliche Instanzen in die Kontrolle, öffentliche Musterung und Formung des weiblichen Körpers in Skulptur und Leben eingespannt. Diesen „niederen Sterblichen“ wurde geraten, ihre „ungeübten Sinne“ an

⁸⁰⁶ Stratz, Die Darstellung 1914, S.479.

⁸⁰⁷ Stratz, Die Schönheit, 1941, S.477f.

⁸⁰⁸ Stratz, Die Schönheit, 1941, S.490.

⁸⁰⁹ Stratz ging von einem Selbstverschulden der „Fehler“ und körperlichen Mängel aus, die es durch richtige Lebensführung zu vermeiden galt. Gesundheit und die damit einhergehende Schönheit wurden zur allgemeinen Pflicht erhoben. Vgl. hierzu die Artikulation von Krankheit als Versagen im ´Dritten Reich`. Wuttke-Groneberg, Walter: Medizin im Nationalsozialismus, Tübingen 1980, bes. S.92ff.

den Werken der echten Künstler, deren „geweihten Augen die Schönheit erblickt haben“⁸¹⁰, zu schulen.

Die Stratz'sche Methode der „Naturwissenschaftlichen Kunstbetrachtung“ mit der Zielsetzung einer Verbesserung weiblicher Schönheit wurde zu Beginn des Jahrhunderts von der Gymnastiklehrerin Bess Mensendieck, der Begründerin der bis in die Dreißiger Jahre bei Frauen populären Mensendieck-Gymnastik aufgegriffen.⁸¹¹

Gleich Stratz verortete auch Mensendieck den idealen, weiblichen Körper in die Antike, einhergehend mit einer Polemik gegen moderne Kunst. Frauen wurde jegliches Kunstverständnis abgesprochen⁸¹², denn „dasjenige, was uns Frauen in der bildenden Kunst am nächsten angeht (sind) normal entwickelte Körper. Darstellungen menschlicher Körper, wie die moderne Kunst sie unter dem Namen von Impressionismus, Futurismus und anderen Ismen gibt, lehren uns nichts, da sie sich nur befleißigen, alles häßlich Gewordene extra herauszuholen.“⁸¹³ In ihrem Bemühen um die Ausschaltung hässlicher weiblicher Körperformen, dem „Ungezüchteten der Fleischmassen“⁸¹⁴, mit dem Ziel der ‚Rassenerhaltung‘ und der ‚Rassenverschönerung‘⁸¹⁵, forderte sie Ärzte, Künstler und Frauen - insbesondere Mütter - auf, an der Höherzüchtung der Frauen und Töchter mitzuwirken. Ärzte sollten als Schönheitsberater tätig zu werden⁸¹⁶. Im Zusammenwirken von medizinischer Wissenschaft und Kunst wie „bei den alten Griechen“ sollte eine „Brücke zwischen Kunst und Alltagsleben“⁸¹⁷ entstehen:

„Die Kunst ist berufen, Einfluß auf die Entwicklung der gesamten Kultur - auch der Körperkultur - zu haben.(...) Warum wollen die Künstler nur exklusiv für sich apperzipieren und mit ihrem Wissen

⁸¹⁰ Stratz, Die Schönheit 1941, S.481.

⁸¹¹ Mensendieck, Bess M.: Körperkultur der Frau. Praktisch hygienische und praktisch ästhetische Winke, 8.Aufl. München 1924 (1.Aufl. 1906, bis 1908 Körperkultur des Weibes). Dies.: Funktionelles Frauenturnen, München 1923. Das Mensendieck-System wurde durch Schulen verbreitet, wofür eigens Mensendieck-Lehrerinnen ausgebildet wurden.

⁸¹² „Eine Frau interessiert nur, was mit ihr in einem gewissen lebendigen Zusammenhang steht. Es ist für die Durchschnittsfrau von viel weniger Wert zu wissen, in welchem Jahrhundert dieser und jener Künstler gelebt (...), ob die Statuen bemalt sein dürfen oder nicht - das alles hat keinen integrierenden Wert für die schauende Frau. Von Wert wäre für sie zu lernen, auf welche Weise ein Modell dazu kam, seinem Körper durch Anweisung des Künstlers die schöne Linienflüssigkeit, den Ausdruck der Leiblichkeit in den Gliedern, den Ausdruck der Erhabenheit in der Kopf- und Brusthaltung (...) zu geben usw.“ Mensendieck, Körperkultur, S.116.

⁸¹³ Mensendieck, Funktionelles Frauenturnen, S.121.

⁸¹⁴ Mensendieck, Körperkultur S.119.

⁸¹⁵ Mensendieck, Körperkultur, S.117.

⁸¹⁶ An Stratz` „Schönheit des weiblichen Körpers“ kritisierte sie, dass er keine Anleitungen zur Eliminierung der Fehler geben würde. Mensendieck, Körperkultur, S.56.

⁸¹⁷ Mensendieck, Körperkultur, S.111.

nur auf und durch Leinwand und Marmor wirken, anstatt auch auf lebendiges Menschenmaterial in unserm Sinne?⁸¹⁸

Vom Künstler forderte sie, seiner Berufung nachzukommen und sich mit seinem ästhetischen Einfluss an der „Vervollkommnung der Rasse“ zu beteiligen, indem er Frauen gebildeter Kreise, die Verantwortung für Rassegefühl und Zuchtungsgefühl besäßen, als „Schöpfungsmaterial“ für seine Kunstwerke benutze.⁸¹⁹

Neben Ärzten und Künstlern sind es, wie bereits bei Stratz, die Mütter, die die eigentliche Erziehungsarbeit am weiblichen Körper zu übernehmen haben⁸²⁰. Hier konnten sich sowohl Stratz als auch Mensendieck auf eine längere Tradition stützen, die sie der Mitarbeit der Mütter sicher lassen sein konnte. Mittelständische Frauen waren schon im 19. Jahrhundert zu engen `Verbündeten` der Ärzte geworden. Die ärztliche Gesundheitspropaganda hatte den bürgerlichen Ehefrauen in Frankreich, England, Deutschland und den USA ein geachtetes Wirkungsfeld erschlossen, indem sie diese vor allem im `Prozess der hygienischen Zivilisierung der Arbeiterfamilie` und damit der Arbeiterfrauen, in ihre Aufklärungs- und Erziehungskampagnen einspannte.⁸²¹ Mittelständische Frauen waren, so Frevert, im 19. Jahrhundert die engsten Verbündete der Ärzte, denn:

„Nur mit ihrer Kooperation war der ärztliche Traum einer medikalisierten Gesellschaft, die unter der Kontrolle der Medizin und nach ihren Anweisungen arbeitete, aß, schlief, Kinder zeugte und starb, überhaupt zu verwirklichen.“⁸²²

Dass bei Mensendieck nicht Heilung oder Hygienisierung im Vordergrund standen, sondern die Formung von gesunder, und damit ästhetisch schöner Normalität des weiblichen Körpers, zeigt der Aufruf von Mensendieck an die Mütter:

„(...) den Menschen schaffen genügt nicht. Menschen körperlich normal zu halten und tauglich zu machen, darauf kommt es an. Und wenn die Mütter diese Aufgabe nicht erfüllen wollen, so können sie ja für diese spezielle Körperbeaufsichtigung ihrer Kinder diplomierte Hilfe mieten. Es ist dies ein Erziehungsgebiet, auf dem Frauen einmal selber denken und entscheiden sollten. (...) Die

⁸¹⁸ Mensendieck, Körperkultur, S.115.

⁸¹⁹ Mensendieck, Körperkultur, S.120.

⁸²⁰ Künstler und Mediziner werden als „Hilfstruppen“ der Frau bezeichnet. Mensendieck, Die Körperkultur, S.113.

⁸²¹ Vgl. hierzu Ute Frevert: „Fürsorgliche Belagerung“: Hygienebewegung und Arbeiterfrauen im 19. und frühen 20. Jahrhundert. In: Geschichte und Gesellschaft, 11.Jg. 85, H.4, S.420-446.

⁸²² Frevert, „Fürsorgliche Belagerung“, S.423. Ein Werk das wohl in keinem bürgerlichen Haushalt fehlte, war Anna Fischer-Dückelmanns Buch „Die Frau als Hausärztin“, das 1908 bereits 500 tausend mal verkauft worden war und 1911 als 800 tausendste Jubiläumsausgabe erschien. Fischer-Dückelmann, Anna: Die Frau als Hausärztin. Ein ärztliches Nachschlagebuch, Stuttgart 1911.

Körpererziehung der Frauen sollte ausschließlich Frauenarbeit sein. Jedes Individuum bringt individuelle Aufgaben für Überwachung und Körperunterricht.“⁸²³

Deswegen, so Mensendieck, müsse man bei der Auswahl des „Lehrerinnenmaterials“⁸²⁴ sehr vorsichtig sein. Ausgebildete Lehrerinnen sollten verheiratet sein und die Aufgaben, denen die biologische Mutter nicht gewachsen sei, erfüllen. Auf diesem Gebiet sah Mensendieck die eigentliche Aufgabe und zugleich die emanzipatorische Perspektive⁸²⁵ der Frau. In der Verpflichtung der ‚Rasseerhaltung‘ und der Tätigkeit der gebildeten Frau als der berufenen „Priesterin der Schönheit“⁸²⁶ verbinden sich Machtansprüche gegenüber Frauen, deren Körper und Lebensweise zu kontrollieren sind sowie auch gegenüber Männern, denen ein strategisches Interesse an dem ‚defekten‘ Zustand des weiblichen Körpers als Mittel patriarchaler Machterhaltung unterstellt wurde. Machtansprüche wurden von Mensendieck nicht aus der biologisch-natürlichen Mutterschaft oder moralischen Integrität abgeleitet⁸²⁷, sondern aus der sozialen Aufgabe, die gerade die biologischen Mütter nicht imstande seien zu erfüllen:

„Warum will die gebildete Frau nicht in unserem von Kulturnachteilen, von Syphilis und Gedankenfaulheit geschaffenen Gesundheitschaos das Banner ergreifen, auf welchem kurz und bündig geschrieben steht: „Krankheit ist Schande“ - Gesundheit ist Pflicht! (...) Würfte die Frau, welch einen Zauberstab sie sich selbst damit in die Hand drückt, wie sie mit Errichtung der Religion der Gesundheit den höchsten Gipfel der Menschheit besteigt (...). Sie würde sich nicht gedankenfaul in eine solch abscheuliche Verunstaltung finden, wie der dicke Bauch sie darstellt.“⁸²⁸

Mensendieck forderte jedoch die Zusammenarbeit von Künstlern und Ärzten, um den Frauen, geschult durch den Anblick idealer, weiblicher Körper, ihren ‚defizitären‘ Zustand bewusst zu machen. Die eigentliche Erziehungsarbeit und Kontrolle aber sollte, als Dritte im Bunde, der rassistisch verantwortungsbewussten und sozial höhergestellten Frau in die Hände gelegt werden. Über die

⁸²³ Mensendieck, Funktionelles Frauenturnen, S.12.

⁸²⁴ Mensendieck, Körperkultur, S.133.

⁸²⁵ Es wird zwar die emanzipatorische Forderung nach einem eigenverantwortlichen, selbstbestimmten Umgang mit dem eigenen Körper herausgestellt, aber durch das Motiv der ‚rassistischen‘ Zweckdienlichkeit und der Disziplinierung des Körpers nach herrschenden sozialen Werten - Fortpflanzung und ästhetisches Schönheitsideal - wieder untergraben.

⁸²⁶ Mensendieck, Körperkultur, S.102.

⁸²⁷ „Es könnte freilich von hausbackenen Menschen der kategorische Einwurf erschallen: „Ach was, Schönheit! Das ist nicht die Hauptsache! Vortrefflichkeit, Sittlichkeit, Mütterlichkeit - darauf kommt es an!“ Wenn sichs beim heutigen Zustand des Frauenkörpers nur um Schönheitsverluste handelte (...). Aber jegliche Schönheitssünde ist die Grundlage zu einer Gesundheitssünde...(…) Sie (die verfettete, sittliche, mütterliche Frau) ist in all ihrer sonstigen Vortrefflichkeit ein Gebilde, das von sich nicht mit Überzeugung sagen kann: „Ich bin die Erzeugerin künftiger starker Geschlechter!“ Mensendieck, Körperkultur, S.133.

⁸²⁸ Mensendieck, Körperkultur, S.102.

unerwartete Hilfe bei der `Arbeit` am weibliche Körper von Seiten einer Frau äußerte man sich in Ärztekreisen äußerst positiv. So heißt es in einer Rezension zur „Körperkultur der Frau“ im Reichs-Medizinal-Anzeiger:

„Dieses Buch konnte nur von einer Frau geschrieben werden; nicht der Arzt, nicht der Hygieniker, nicht der Künstler hätten, trotzdem sie in Theorie und Praxis mit den in dem Buche gezeigten Missständen wohl vertraut sind, mit solcher Eindringlichkeit, mit solchem Freimut, mit solcher Begeisterung und Überzeugungskraft dem modernen Frauengeschlecht den Spiegel vorhalten und das ihr vorschwebende Ideal einer besseren Zukunft predigen können, als die eigene Geschlechtsgenossin. - Wir können das Buch jedem, dem die Entwicklung der künftigen Generation am Herzen liegt, dringend empfehlen.“⁸²⁹

⁸²⁹ Zit. nach Mensendieck, Funktionelles Frauenturnen, S.326.

2. Normative und selektive Antike

Der aus der Vermessung weiblicher Körper nach dem 'Fritschschen Schlüssel' abgeleitete und absolut gesetzte Maßstab weiblicher Schönheit sollte in den Werken von Stratz mit Hilfe der Ausmessung weiblicher Skulpturen bestätigt werden (Abb.18) Der ästhetische Proportionskanon der Antike erfuhr so durch das 'moderne' wissenschaftliche Messverfahren ihre Bestätigung und Legitimation für die aktuelle Gegenwart. Auf diese Weise etablierten sich die Stratz'schen Bücher in ihrer behaupteten Objektivität als 'allgemeingültige' Standardwerke. Beinahe erleichtert klingt eine Rezension aus dem Jahr 1899:

„Zum ersten Male erhält man aus dem Buche befriedigenden Aufschluss über die Frage, warum die klassische Kunst der Alten von den Epigonen niemals übertroffen wurde und übertroffen werden kann. Man erfährt auch, dass es wirklich eine Normalgestalt, ein Schönheitsideal giebt, das allerdings individuell sehr verschieden sein kann, aber doch stets denselben Gesetzen unterworfen ist, da vollendete Schönheit und vollkommene Gesundheit sich decken.“⁸³⁰

Sowohl Mensendieck als auch Stratz diagnostizierten in der modernen Kunst dieselben Defekte wie beim zeitgenössischen weiblichen Körper. Allein in der Blütezeit der griechischen Plastik fand Stratz relativ 'fehlerfreie' Gestalten, wohingegen die hellenistisch-römische Zeit vom Ideal des schönen Menschen abweiche. Die männlichen Idealgestalten eines Praxiteles und Lysipp erschienen ihm als vergöttlichtes Ideal des schönen Menschen. Im Vermeiden „zufälliger Eigentümlichkeiten“ würde der geläuterte „Kern edelster, reinsten Menschlichkeit festgehalten“⁸³¹, wohingegen in der späthellenistischen Epoche mit zunehmender Realistik die Idealfigur zu verschiedenen Typen „mutiere“.

Das weibliche antike Ideal wurde nicht allein durch wissenschaftlich-anatomische Vermessung ermittelt, sondern auch nach rein ästhetischen Kriterien beurteilt, die an männliche Körper nicht angelegt wurden. Als 'schön' und damit bildwürdig bezeichnet wurden von Stratz lediglich sehr junge Frauen und Mädchen, da „in der nackten Welt der weiblichen Antike“ die vollerblühte, schlanke Jungfrau herrsche, wohingegen man „knospende Mädchen, Frauen mit vollen, üppigen Formen“ nur

⁸³⁰ Die Gesellschaft, 1899, Nr.6. Zit. im Anhang zu Stratz, C.H.: Die Frauenkleidung, Stuttgart 1900.

⁸³¹ Stratz, Die Darstellung, 1914, S.74.

selten und „Weiber mit hängenden Brüsten und Greisinnen gar nicht“⁸³² anträfe. Ältere Frauen hätten sich zu verhüllen sobald ihre „Reize“ verblüht seien⁸³³. Nur die Körper und Gesichter jungfräulicher Mädchen und Skulpturen verbürgten Idealität, da bei diesen „kein einziger Zug auf eine bestimmte Individualität schließen“⁸³⁴ lasse. Jugend, Entindividualisierung und die Vermeidung jeglicher Charakteristik sind die ‚Selektionskriterien‘, die bei Stratz die Voraussetzungen für das klassische Ideal bilden. Am Beispiel der kapitolinischen Venus wurde der unklassische-mütterliche Körpertypus vorgestellt. Unklassisch seien demnach große Brüste, weiblich-volle Körperformen, das nicht kanonisch-ideale persönliche Gepräge der Gesichtsteile und der durch Fettansammlung ‚fehlerhaft‘ gebrochene Umriss der Kontur des Körpers.

Von besonderem „psychologischen Interesse“, so Stratz, sei die „Umwandlung des göttlichen Aphroditemotivs zur menschlichen Venus“⁸³⁵. Die Unterscheidung zwischen vollendetem, göttlichem Ideal und niederer menschlicher individueller Natur geschieht, abgesehen von anatomischen ‚Defekten‘, in der Art und Weise der Präsentation der Nacktheit, der Geste, der Körperhaltung und der Blickweisen der Skulpturen und fotografierten Frauen.

Die Vorstellung von idealer Weiblichkeit und klassischer Idealität im weiblichen Akt ist besonders vor dem Hintergrund der häufig beobachteten „exhibitionistischen“⁸³⁶ Zurschaustellung der weiblichen Skulpturen Brekers und der im Nationalsozialismus nach wie vor aktuellen Debatte um ‚höhere‘, also unsinnliche Nacktheit in der Aktskulptur im Gegensatz zum Eindruck des ‚Ausgezogenen‘ beim „entkleideten, nackten“ Weib aufschlussreich.

Stratz unterschied in seinen Ausführungen über den weiblichen Akt der griechischen Blütezeit am Beispiel der „Aphrodite von Knidos“ und weiblichen Akten der späthellenistischen Periode zwischen der Nacktheit der Göttin und der des Weibes. Der Göttin unwürdig sei demnach die „schamhafte Bedeckung“ mit der Hand. Höhere Nacktheit der griechischen Skulptur wurde von Stratz an die „keusche Unnahbarkeit“ des „göttlichen Weibes“ und das Motiv des „Zeigens“ des nackten

⁸³² Stratz, Die Darstellung, 1914, S.91.

⁸³³ Stratz, Die Darstellung, 1914, S.109.

⁸³⁴ Entgegen der herrschenden NS-Frauenideologie, die die Mutterschaft ins Zentrum rückte, besitzt das Bild der Mutter einen untergeordneten Stellenwert in der nationalsozialistischen Skulpturenproduktion. Den Kriterien von Stratz entsprechend, wurden in der öffentlichen Skulptur im ‚Dritten Reich‘ lediglich junge, „blühende“ Menschenbilder gestaltet. Bei Bodenstedt heißt es: „Sie (die Jugend) ist das Material, aus dem die Kunst (...) den Menschen zum Leben erwecken kann, den die Jünger Pygmalions in bildnerischer Schau der Wirklichkeit vorausahnen.“ Bodenstedt, S.29.

⁸³⁵ Stratz, Die Darstellung, 1914, S.91.

⁸³⁶ Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.37.

Körpers vor einem Publikum, einer „andächtigen Menge“⁸³⁷ gekoppelt. Das Zeigen von Scham - sei es durch die Geste oder das Feigenblatt - galt dem Autor als dem Griechischen fremd, als „Kunstschändung“ und als „Zeichen unlauterer Moral“. Das „göttliche Weib“ darf nicht schamhaft sein, allerdings ebenso wenig schamlos und kokett wirken, wie am Beispiel der Venus Kallipygos demonstriert wird. Die Skulptur ist neben der Abbildung einer Naturaufnahme in Rückenansicht aufgenommen (Abb.19).

Die Entblößung wird hier als ein bewusster Akt, der auf Sinnenreiz beim Manne hin berechnet sei, beschrieben. Unterschieden wird zwischen einem selbsttätigen Akt der Entblößung des nur schönen Weibes und einer unbewussten, quasi fremdbestimmten, keuschen Entblößung der Göttin.⁸³⁸ Auch der Archäologe Heinrich Bulle erkannte 1912 bei die Venus von Medici den Beginn „des Herabsteigens von der keuschen Höhe der Knidierin“ und zwar aus dem Grund, da sie sich „der Macht ihrer Schönheit“ deutlich bewusst sei⁸³⁹ (Abb.20). Ähnlich argumentierte auch Ahrem. Die Venus von Medici erscheine „kecker bewegt und gezielter“, „käme sie gerade die Laune an, so würde sie ihn (den Betrachter; B.B.) mit einem hetärischen Lächeln beglücken. Aphrodite und Hetäre würden ihrem Wesen nach kaum noch geschieden; die Göttin ist ebenso genußspendendes und -süchtiges Weib.“ Und auch Ahrem wusste, dass „gemachte Scheu ohne naive Schamhaftigkeit“, den „sinnlichen Reiz“ erhöhe.⁸⁴⁰ In der abwertenden Haltung dieser Autoren wird deutlich, dass die, den distanzierten Blick ins Wanken bringende kokette, schamhafte oder schamlos dargebotene Nacktheit als bedrohliche Gefahr imaginiert wurde, die auf dem Anerkennen der Existenz einer weiblich-erotischen Macht basiert.

Die Wertungen der weiblichen Skulpturen des Altertums blieben diesen männlich-kennerschaftlichen und oft nur mühsam kaschierten erotisierten Blickweisen weiterhin verpflichtet, wobei jedoch die Art und Weise der Präsentation der Nacktheit mit dem entsubjektivierten Blick korrespondiert, d.h. es findet eine Verschiebung vom Blick auf das `Wie` des Abgebildeten statt. Denn selbst der „nudistische Blick“ eines Richard Ungewitter war nicht gegen erotische Reize gefeit:

⁸³⁷ Stratz, Die Darstellung, 1914, S.79.

⁸³⁸ Dies hält Stratz jedoch nicht davon ab, sich ausgiebig über die Vorzüge des weiblichen Gesäßes auszulassen, Stratz, Die Darstellung, S.99.

⁸³⁹ Bulle, Heinrich: Der schoene Mensch im Altertum. Eine Geschichte des Körperideals bei Ägyptern, Orientalen und Griechen, München 1912, S.338.

⁸⁴⁰ Ahrem, 1924 (1914), S.220.

„Nicht das Nackte an sich, nicht das wirkliche Kunstwerk gefährdet die Unschuld, sondern das halbverhüllte, das bis zur äußersten Grenze geschickt verdeckte Bild reizt die Gier, mehr sehen zu wollen, erweckt die Sucht, den Schleier *ganz* zu lüften.“⁸⁴¹

Dass hierin noch im ‚Dritten Reich‘ ein Problem gesehen wurde, zeigt sich in der Kritik am pornographischen Charakter der im Nationalsozialismus ausgestellten Aktmalerei.⁸⁴² Robert Scholz verteidigte in seinem Aufsatz über „Das Problem der Aktmalerei“ die nationalsozialistischen Akte mit dem Hinweis auf die, seit „Urzeiten“ bestehende Tradition der „Darstellung des nackten Menschen in der bildenden Kunst“⁸⁴³. Deutlicher wurde Fritz Funk in seiner Erwiderung auf Scholz in seinem Beitrag „Kritik an der Aktmalerei“ in der Zeitschrift „Deutsche Leibesucht“, indem er zum einen die Unterscheidung zwischen keuscher, körperlicher und koketter, entkleideter Nacktheit machte und diese zum andern mit dem wissenschaftlichen beziehungsweise dem sinnlichen und heimlichen Blick des Voyeurs in Verbindung brachte. Die „Nacktheiten“ der Aktmalerei seien, so Funk, „allesamt nicht nackt, sondern entkleidet“ und er betonte:

„Ja, bei manchen Bildern (oft sogar bei den malerisch besten) kommen wir uns irgendwie taktlos vor, daß wir - was man sonst im Leben nicht tut - einer Entkleidung zusehen. (...) *als ob Dritte nicht sehen dürfen, wenn wir hinsehen.* (Hervorheb., B.B.)“⁸⁴⁴

Funks Fazit war, dass die weiblichen Aktbilder, im Gegensatz übrigens zur nationalsozialistischen Aktskulptur, an die „Sinnlichkeit“ - und er fügte hinzu „an die des Mannes“ - appellieren würden, die man aus dem heutigen Leben zu streichen hätte.⁸⁴⁵

Neben der Art und Weise der Präsentation der Nacktheit wurde bei Stratz mit der Forderung nach der Blicklosigkeit der Skulpturen ein weiteres Kriterium klassischer Schönheit als Zeichen der Perfektion angeführt. Stratz befindet sich mit dieser Haltung auf dem Boden einer klassizistisch-ästhetischen Auffassung, die die Vorstellung einer bunten Antike ablehnte. Stratz reflektierte daher auch nicht die Tatsache, dass die Augen der griechischen Skulpturen ursprünglich nicht schematisiert

⁸⁴¹ Ungewitter, S.47.

⁸⁴² Vgl. auch Kap.III.7 dieser Arbeit sowie Anne Meckel: Animation-Agitation. Frauendarstellungen auf der „Großen deutschen Kunstausstellung“ in München 1937-1944, Weinheim 1993, S.96f.

⁸⁴³ Scholz, Robert: Das Problem der Aktmalerei. In: DKiDR 10, 1940, S.292-301, hier S. 292.

⁸⁴⁴ Funk, Kritik an der Aktmalerei, S. 82. Vgl. auch eine Äußerung eines Autors in der „Deutschen Leibesucht“ bei der Beschreibung einer Bronzeskulptur von Klimsch: „Ich kann mich nicht trennen von diesem wunderbaren Werk, dem die Griechen sicher einen Tempel erbaut hätten (...). Von allen Seiten *darf ich es anschauen* (Hervorheb. B.B.) und immer neue Schönheiten der Linien und Formen, der Licht- und Schattenwirkungen erkennen.“ Dr. Capellen: Meisterwerke der Plastik. In: Deutsche Leibesucht, Fol. 9, 1941, S.76-79, hier S.79.

⁸⁴⁵ Funk, S.87.

und blicklos, sondern bemalt gewesen waren, also einen Blick besaßen.⁸⁴⁶ Die weibliche Skulptur sollte ihren Körper „in unbewußter Nacktheit über Scheu und Scham erhaben“ zeigen, „sie selbst aber steht allein, von unsichtbaren Schranken umgeben, in einsamer Höhe und sieht nicht die zu ihr aufstrebenden Blicke“⁸⁴⁷. Sie muss ihren Körper zeigen und dabei zugleich zeigen, dass sie ihn zeigt. Sie soll blicken, das heißt nicht schamhaft oder verschämt die Augen niederschlagen, jedoch selbst nicht sehen. Erst dies mache sie zur nackten Göttin und unterscheide sie vom „entkleideten Weib“⁸⁴⁸. An diese Merkmale sei, so Stratz, neben der anatomischen Perfektion die „klassische Auffassung“ des weiblichen Körpers gebunden. Erst in der hellenistischen Periode verlöre sich die griechische Aphrodite an die römische Venus. Die Gründe hierfür seien in den Kulturzuständen zu suchen, da mit dem Eintreten Alexanders und der Römer in die griechische Geschichte die Kunst international geworden sei und damit aus der Göttin das Weib.⁸⁴⁹

„Die Göttin der Hellenen steht unbefangen da und schämt sich ihres Körpers nicht; sobald das Schamgefühl zum Ausdruck kommt, ist sie nicht mehr eine nackte Göttin, sondern ein entkleidetes Weib. Hier die unbewußte Nacktheit, dort die bewußte Entblößung, das ist der fundamentale Unterschied zwischen Aphrodite und Venus.“⁸⁵⁰

Der Schamesgestus wird an Hand von `Naturaufnahmen` junger Mädchen demonstriert, so dass die Unterschiede der Haltung beim Lesen vergleichend nachvollzogen werden können. Beschrieben und mittels Fotografien illustriert wird nicht nur die Schamhaftigkeit der Frau beim Betrachtetwerden, sondern auch die zusammengekauerte Haltung des weiblichen Körpers beim Überraschtwerden durch einen männlichen Betrachter⁸⁵¹. Körperliche Perfektion, göttliche Idealität wird mit dem aufrechten oder einem für und in einem Blick sich aufrichtenden weiblichen Körper gekoppelt, wie er sich am Reinsten in der griechischen weiblichen Skulptur präsentiere.⁸⁵²

Aufrechte und ausgerichtete Haltung wurde auch bei Mensendieck zur Bedingung einer guten Körperhaltung, die an griechischen Skulpturen geschult werden könne:

⁸⁴⁶ Zur Polychromiediskussion vgl. Karina Türr: Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts, Mainz 1994.

⁸⁴⁷ Stratz, Die Darstellung, S.81.

⁸⁴⁸ Stratz, Die Darstellung, S.94.

⁸⁴⁹ Stratz, Die Darstellung, S.95.

⁸⁵⁰ Stratz, Die Darstellung, S.95f.

⁸⁵¹ „Der Rumpf wird gekrümmt und nach vorn gebeugt, das Haupt und die Blicke gesenkt, die Schultern emporgezogen und beide Arme über der Brust gekreuzt, der Schoß wird durch Übereinanderschieben der Oberschenkel möglichst verborgen“. Stratz, Die Schönheit, 1941, o.S. Vgl. auch: Die Darstellung, S.97.

⁸⁵² Zur Unterscheidung von Akt und Nacktheit vgl. John Berger: Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Hamburg 1974, S.51: „Als Akt wird man von anderen nackt gesehen (...). Ein nackter Körper muß als Objekt

„Das heute allgemein übliche Nachäffen der griechischen Gestalten in der sogenannten Rhythmik übersieht ganz und gar, daß die griechischen Frauen und Männer ihre Brust hoch und frei trugen. Die Griechen hatten nichts zu tun mit den schlaff hängenden Schultern, und dem eingesunkenen Thorax (...). So ist mir keine Statue der Blütezeit der Antike bekannt, die X-Beine bei einer Frauengestalt aufweist (...)⁸⁵³.

Bei Wolfgang Willrich, dem Autor des Buches „Die Säuberung des Kunsttempels“⁸⁵⁴, werden die Fotografien zweier weiblicher Torsi, einer nicht näher bezeichneten „antiken Göttin der Schönheit“ und einer „den Göttern gleiche Wirklichkeit“ als vorbildlich edle Mädchenkörper bezeichnet, als „Wahrzeichen edlen Blutes und guter Gesundheit“ (Abb.21). Hervorgehoben wurde auch hier die „ungeziert freimütige Haltung ohne Koketterie - ein Wahrzeichen aufrechten und selbstbewussten Stolzes. Das hat es gegeben, das gibt es leibhaftig und - das verpflichtet.“⁸⁵⁵

Erst der freie, öffentliche Blick auf den nicht schamhaft bedeckten nackten, weiblichen Körper, so Mensendieck, böte die Voraussetzung zur körperlichen Höherentwicklung der Frauen. Im Blick des andern würde der nackte Körper einer Kritik exponiert und züchte sich daher zwangsläufig - wie in der griechischen Antike - in Richtung der Vollkommenheit. Ihr ging es nicht nur darum, die Scham vor der Nacktheit abzulegen, sondern - und damit ging sie über Stratz noch hinaus - „die Scham vor der Häßlichkeit zu erwerben“⁸⁵⁶. Um die ‚Züchtung‘, beziehungsweise den züchterischen Blick auf das Nackte zu ermöglichen, mussten Vorkehrungen getroffen werden, die man in der griechischen weiblichen Skulptur bereits verwirklicht glaubte. ‚Nackte Weiblichkeit‘ hatte sich so zu präsentieren, dass keine, wie auch immer geratene Irritation des männlichen blickenden Gegenübers entstehen sollte. Die darwinistisch-rassistische Auffassung von Weiblichkeit, die die Frau in ihrer essentialistischen Aufgabe festlegte, sie damit aus der, dem Mann vorbehaltenen Evolution ausschloss, wurde mit dem zensierten Bild nackter Weiblichkeit verknüpft.

gesehen werden, um zu einem Akt zu werden. (...) Nacktheit enthüllt sich selbst; ein Akt wird zur Schau gestellt.“

⁸⁵³ Mensendieck, Funktionelles Frauenturnen, S.121.

⁸⁵⁴ Willrich, Wolfgang: Die Säuberung des Kunsttempels - Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art, München/Berlin 1937.

⁸⁵⁵ Willrich, Wolfgang: Des Edlen ewiges Reich, Berlin 1939, S.6.

⁸⁵⁶ Mensendieck, Körperkultur, S.120.

3. Naturprodukt und Kunstwerk - Der weibliche Körper als Bild des Kulturzerfalls

Die Ausführungen von Stratz und Mensendieck zur weiblichen Schönheit in Kunst und Leben waren von der Sorge um die Verbesserung der 'Rasse' geprägt, wobei bei Stratz 'auf negativem Weg' die auszumerzenden 'Objekte' in der Fotografie ausgestellt wurden.

In der 'Besorgnis' um die Schönheit des weiblichen Körpers ging es in der größeren kulturpolitischen Diskussion nicht allein um die Verantwortung der Frauen zur Vervollkommnung und Erhaltung der 'Rasse' vor dem Hintergrund der Angst eines drohenden 'Volkstodes', sondern auch um die Zuschreibung der Verantwortung, ja der Schuld der Frauen an 'Chaos', 'Staats- und Kulturzerfall'. War bei Stratz die „Internationalität“ der Kunst und Staatsführung noch dafür verantwortlich, dass kein ideales Frauenbild in der griechischen Skulptur mehr zustande kam, so wurde diese Behauptung bei anderen Autoren umgekehrt. Die Schönheit des weiblichen Körpers in Natur und Kunst besitzt nicht nur Indikatorfunktion für Größe und Ordnung oder Chaos und Verfall, sie erscheint in der Folge als primär und bildet die Voraussetzung für die Größe der Kultur. Ohne die Schönheit der Frau, so Gustav Langenberg, hätte:

„kein Dichter (...) zu singen gelernt. Kein Maler zu malen, kein Bildner zu meißeln. Kein Künstler wäre uns erstanden und keine Kunst. Wir würden leben ohne zu leben: Denn auch keine Heldentaten wären geschehen. Nichts. Und die Welt wäre ohne Geschichte.“⁸⁵⁷

In diesem Aufsatz wurde in einer 'historisch-wissenschaftlichen' Analyse versucht, einen nachweisbaren Zusammenhang zwischen der Schönheit der Frau, überliefert durch die Kunstwerke der Vergangenheit, und der Entwicklung des Landes herzustellen. Ließen sich aus solcherlei Geschichtskonstruktionen von weiblicher Seite auch Machtansprüche ableiten⁸⁵⁸, so bedeutete die Umkehrung des Verfahrens andererseits die Schuldzuschreibung des nationalen, 'rassisches' und

⁸⁵⁷ Langenberg, Gustav: Ihre Schönheit. In: Israel, N.: Die Frau im Jahrhundert der Energie 1813-1913, Berlin 1913, o.S.

⁸⁵⁸ Zum Symbolkomplex moderner Weiblichkeit und weiblichen Machtphantasien, wie sie z.B. in dem Album „Die Frau im Jahrhundert der Energie“ zum Ausdruck kommen, vgl. Karin Bruns: Das Moderne Kriegswieb. Mythos und Stereotyp heroischer Weiblichkeit 1890-1914. In: Pelz, Annegret u.a. (Hg.): Literatur im historischen Prozess. Frauen-Literatur-Politik, Neue Folge 21/22, Hamburg 1988, S.132-144.

‘kulturellen` Verfalls an die Frau.⁸⁵⁹ So heißt es noch 1942 im Katalog zur Ausstellung „Frau und Mutter. Lebensquell des Volkes“:

„Mädchen, Frauen und Mütter in ihrer schönsten Weiblichkeit haben die Kunst und Kultur aller Generationen durch ihr Bild und Vorbild schöpferisch beeinflusst. Verherrlichung der Frau, aber auch die Abirrung von ihrem Schönheitsinbild kennzeichnen eine ganze Epoche, kennzeichnen den Willen zum Leben wie den Willen zum Untergang. Im Weib sah die große Kunst aller Zeiten den geheimnisvollen Lebensquell des Volkes und seiner Ewigkeit.“⁸⁶⁰

Von (frauen-) ärztlicher Seite - hervorzuheben ist der bis 1950 als Direktor der Tübinger Frauenklinik praktizierende Gynäkologe August Mayer - wurde den „Neuen Frauen“ der Zwanziger Jahre die Verantwortung für die „Kultur der Dekadenz“ als der „Krankheit des neuen Menschen“⁸⁶¹ angelastet. Im Bündnis von Künstlern, Kunsthistorikern, Ärzten und im besonderen den Gynäkologen, entstand eine Kette von Schuldzuschreibungen, die allesamt um den ‘defizitären` Körper der Frau und ihrer Schönheit kreisen. Ihr vor allem durch das Tragen des Korsetts ‘deformierter` Körper wurde 1901 von dem damaligen Kunstmaler und Architekten Paul Schultze-Naumburg, dem späteren Kampfbundaktivisten und Autor der Bücher „Kunst und Rasse“ (1928), „Kampf um die Kunst“ (1932) und „Nordische Schönheit“ (1937), für die Schwierigkeiten verantwortlich gemacht, angesichts nicht perfekt antikisch gebauter weiblicher Modelle Kunst zu produzieren.⁸⁶² Künstlerische Tätigkeit war, wie auch Stratz ausgeführt hatte, als ein Verbessern der Natur, und zwar der, des weiblichen Körpers zu begreifen.⁸⁶³ Der Bezug zu einer, nunmehr auf den

⁸⁵⁹ In kulturpolitischen Debatten der Zwanziger Jahre wurde die Krise der Familie zum „Zeichen des Niedergangs“, wobei den Frauen die Schuld am Verfall zugesprochen wurde, die in ihrem „Egoismus“ ihre natürliche Bestimmung verrieten. Vgl. Ute Frevert: Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit, Frankfurt a.M., 1986, S. 180.

⁸⁶⁰ Hagemeyer, Hans: Vom Sinn der Lebensquelle des Volkes. In: Ders. (Hg.): Ausst.-Kat. „Frau und Mutter - Lebensquell des Volkes, Berlin 1942, S.13.

⁸⁶¹ Mayer, August: Deutsche Mutter und deutscher Aufstieg, Berlin 1938, S.33. Mayer (1876-1968) hatte sich bereits vor der ‘Machtergreifung` für Zwangssterilisierungen eingesetzt und sich 1935 für die Errichtung einer zentralen Erbgesundheitsklinik in Tübingen stark gemacht. Zum Skandal anlässlich der daraufhin abgesagten Gedächtnisveranstaltung zum 100. Geburtstag Mayers vgl. Schwäbisches Tagblatt/Tübinger Chronik v. 15.11.1976. Zu Mayers Veröffentlichungen aus dem ‘Dritten Reich`, verglichen mit denen nach 1945, vgl. Wuttke-Groneberg, S. 270ff.

⁸⁶² Schultze-Naumburg, Paul: Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung, Leipzig 1901. Zu der öffentlichen Diskussion um die Frauenmode um die Jahrhundertwende, vgl. Friedrich, Das Urteil des Paris, S.122ff. In diesem Zusammenhang ist auch Oskar Kokoschkas Vision eines perfekten weiblichen Modellkörpers zu erwähnen, den er sich von der Puppenmacherin Hermine Moos anfertigen ließ. Über die präzisen Anweisungen geben seine Briefe an Fräulein M. Aufschluss, die in Paul Westheims „Künstlerbekenntnissen“ (Berlin o.J., S. 243-254) veröffentlicht wurden. Vgl. hierzu Hans Ulrich Reck, Der perfekte Modellkörper. In: Brock, Bazon u. H.U. Reck (Hg.): Stilwandel als Kulturtechnik, Kampfprinzip oder Systemstrategie in Werbung, Design, Architektur, Mode, Köln/Berlin 1985, S.294-300.

⁸⁶³ Kritik kam 1903 von Ludwig Volkmann, der die ansonsten „verdienstvollen“ Ausführungen kunstliebender Ärzte, wie Ernst Brücke und Stratz würdigte, diese jedoch im „Ausmerzen von Naturfehlern die einzige oder auch

weiblichen Körper fokussierten, Ideenlehre⁸⁶⁴ und zur gesetzgeberischen klassizistischen Ästhetik ist offensichtlich. Sie bildet das Fundament und kunsthistorische Korrelat solcher theoretischen Äußerungen. Bei Stratz liegt die Vorstellung zu Grunde, dass es nicht die Aufgabe des Künstlers sei, die Natur zu kopieren, sondern diese als ihr Rivale zu verbessern, um in der Korrektur der Natur, in der Ausgleichung ihrer 'Mängel', die von der Natur nie ganz realisierte Schönheit zu erschaffen.⁸⁶⁵ Auch Stratz' Attitüde, den Künstlern einen Kanon fester, wissenschaftlich begründeter Regeln für ihre schöpferische Tätigkeit liefern zu wollen, ist ein Erbe der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts. Die Instanz einer übersubjektiven, höheren Ordnung und unbedingter objektiver Gesetzmäßigkeit nimmt nun, im Zeichen positivistischer Wissenschaftlichkeit, der Arzt beziehungsweise der Naturwissenschaftler ein und 'erhebt' damit auch die Kunst sowie die Kunstgeschichte und Archäologie in den 'Stand' der Wissenschaften. Nicht das subjektive, individuelle Geschmacksurteil des Künstlers kann demnach die Gewähr für die ideale Proportion bieten, sondern - in traditioneller Manier unter Berufung auf das Zeugnis antiker Statuen, deren Idealität nun durch die wissenschaftliche Vermessung abgesichert scheint - der naturwissenschaftlich versierte Mediziner. In Stratz' Haltung manifestiert sich eine Auffassung der klassizistischen Kunsttheorie, in ihrer „doppelten Abwehrstellung“⁸⁶⁶ gegen den Naturalismus, als einer wahl- und kritiklosen Wiedergabe der 'fehlerhaften' Natur einerseits sowie gegen das Vernachlässigen des Naturstudiums im Manierismus andererseits. So betonte er zwar, dass seine Erkenntnisse allein aus der Natur gewonnen seien. Purer Naturalismus aber bedeutete ihm das Kopieren des 'fehlerhaften' Modells. Wie in der klassizistischen Ästhetik stellte für Stratz die 'Idee' nichts anderes als eine „vollkommene Ding-Vorstellung“⁸⁶⁷ dar, ein Ideal. Der plastisch dargestellte Mensch erscheint vollkommener als der natürliche, der im Vergleich als 'minderwertig' abqualifiziert wird. Die Ursachen für eine 'minderwertige' Kunst und Kultur wurden nun bei Autoren wie Stratz und Schultze-Naumburg nicht in der Ermangelung der 'Idee' beim Künstler gesucht, sondern pauschal in dem 'defizitären' Zustand des weiblichen Körpers. Die Reinigung der Natur durch die Kunst, war nun am 'fehlerhaften' 'Naturmaterial', dem weiblichen Körper, selbst zu vollziehen.

nur wichtigste Tätigkeit des Künstlers“ erblickten. Dies träfe jedoch nicht „das Wesen der Kunst“, dem allein die „künstlerische Vorstellung“ zugrundeläge. Ludwig Volkmann: Naturprodukt und Kunstwerk. Vergleichende Bilder zum Verständnis des künstlerischen Schaffens, 2.Aufl. Dresden 1903, S.58. Vgl. Ernst Brücke: Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt (1890), 2. Aufl. Wien 1891.

⁸⁶⁴ Vgl. Panofsky, Idea.

⁸⁶⁵ Vgl. Panofsky, S.24.

⁸⁶⁶ Panofsky, S.59.

⁸⁶⁷ Panofsky, S.60.

Diese an der klassizistischen Programmatik orientierte ‚Kunsttheorie‘ sollte auch die Kunstideologie im ‚Dritten Reich‘ bestimmen. Der ‚Zweifrontenkampf‘ Brekers, so die zeitgenössische Rezeption, bezog Stellung sowohl gegen die mimetische Nachahmung der ‚hässlichen‘ Natur, als auch gegen die Entfernung vom Naturvorbild, ausgiebig visualisiert am ‚Feindbild‘ der modernen ‚Kunst-Ismen‘. Dass diese auch in den dreißiger Jahren mit dem Bild des ‚Weiblichen‘ konnotiert waren, zeigen etwa die Äußerungen des Kunsthistorikers Lothar Brieger, der über die Unmöglichkeit einer einheitlichen Stilentwicklung und Kunstproduktion angesichts der Vielfalt von individuellen Frauentypen klagte. Den Künstlern sei „der gemeinsame Boden für eine Weiterentwicklung des Frauenbildnisses entzogen“, da es in der Realität seit 1900 kein gemeinsames ästhetisches Ideal mehr gäbe. Da die „typische Frau, die typische Schönheit“ versunken sei, könne sich gar kein Stil mehr entwickeln. Die Schuld an den „Kunst-Ismen“ der Weimarer Republik, trügen die Frauen, deren Individualität eine Gefahr für die männliche Gesellschaftsordnung bedeute sowie diejenigen Männer, die ihre Macht an die Frauen abgegeben hätten, denn die Maler könnten angesichts dieser Situation nicht mehr Frauen, sondern nur noch Kunstrichtungen malen.⁸⁶⁸ Erst der Einfluss des „Griechischen“ als Korrektiv bot Brieger die Gewähr dafür, den „alten Frauentyp von neuem zu schaffen.“⁸⁶⁹ Bildwürdig sei nur das Modell, das einem einheitlichen Frauentypus entspreche, denn „je mehr die Frau vom Typus abweicht, je individueller ihre Züge sind, desto uninteressanter wird sie dem Maler, als desto häßlicher empfindet er sie. (...) Je reiner die Frau sich dem Typus nähert, desto mehr gilt sie als schön.“⁸⁷⁰

Der empfundene drohende Verfall wurde auch in den kultureurreformerischen Bestrebungen der Körperkultur der Zwanziger Jahre mit dem weiblichen, ‚deformierten‘ Körper in Kunst und Leben in Verbindung gebracht. Angesichts der „Entartung“ der zeitgenössischen Kunstentwicklung als der „Idee von der Minderwertigkeit des Leiblichen“⁸⁷¹, griff man wiederum auf die Skulptur der griechischen Antike in ihrer normativen Vorbildlichkeit zurück. Mit diesem Ideal wurde, wie im ‚Dritten Humanismus‘, keineswegs humanistisches Gedankengut assoziiert. Die perfekte Körperbildung der Griechen führte man auf die „großartigen und rücksichtslosen Mittel der griechischen Rassehygiene“ zurück, die heutzutage, so wurde bedauert, „nicht zur Verfügung“⁸⁷²

⁸⁶⁸ Brieger, S.1f.

⁸⁶⁹ Brieger, S.24.

⁸⁷⁰ Brieger, S.5. Zur Diskussion um die „typische“ und „schöne“ Frau um 1928 vgl. Susanne Meyer-Büser: Das schönste deutsche Frauenporträt. Tendenzen der Bildnismalerei in der Weimarer Republik, Berlin 1994.

⁸⁷¹ Winther, F.H.: Körperbildung als Kunst und Pflicht, München 1923, S.33.

⁸⁷² Winther, S.5.

ständen. Die sogenannte „künstlerische Körperbildung“ nach dem Vorbild antiker Skulpturen wurde als Kulturfaktor betrachtet, der sich in erster Linie Frauen zu unterziehen hatten.⁸⁷³ Den Künstlern aber sei es „heute wie noch nie vorbehalten, vor allem den Frauenkörper umzumodellieren“⁸⁷⁴.

Vor dem Hintergrund dieses Diskurses erhält auch der nationalsozialistische „Mythos von Pygmalion“ eine neue Dimension. War bei Ovid die „Lasterhaftigkeit des Weibergeschlechts“ der Anlass für die Formung eines idealen weiblichen Körpers, so heißt es bei Bodenstedt lediglich, dass sich Pygmalion „in einer Welt des Niedergangs und der Entartung“⁸⁷⁵ die Statue einer Frau schuf. Auf vier Seiten wird die Skulptur „Anadyomene“ von Fritz Klimsch dem Betrachter in Stratz´scher Manier in allen ihren Ansichten gezeigt (Abb.22). Der Welt der ‚Entartung‘ wird hier ein weiblicher Skulpturenkörper entgegengesetzt. Dieser lässt zugleich auch immer den defizitären, realen, ‚entarteten‘ weiblichen Körper mitdenken. Die Aufforderung zu „artgerechtem Sehen“ als Bedingung für die „Aufartung“⁸⁷⁶ des Volkes richtete sich an den Mann, der den defizitären, weiblichen Körper mittels des Vergleichs mit dem Skulpturenkörper erkennen lernen sollte, um auf diese Weise der kulturellen und ‚rassischen‘ ‚Entartung‘ entgegenzuwirken. Mit ‚Entartung‘ und ‚rassisch-kulturellem‘ Niedergang wurde auch bei Bodenstedt der reale, als ‚mangelhaft‘ erscheinende weibliche Körper assoziiert.

Dieser kunst- und kulturtheoretische Diskurs um den weiblichen Körper setzt und kodiert ‚ruinierte‘ Weiblichkeit als „Metapher für eine ruinierte Nation“⁸⁷⁷. Es findet ein Prozess der Feminisierung von nationaler und kultureller Geschichtserzählung statt, der die geschlechtsspezifische Lesbarkeit von komplexen kulturellen Prozessen garantiert. Eine fragwürdige Kontinuität erfährt diese Strategie, wie Irit Rogoff in ihrem Aufsatz über die „Feminisierung von Faschismus in deutschen historischen Museen“ dargelegt hat, in gegenwärtigen Ausstellungen zum deutschen Faschismus:

⁸⁷³ Vgl. Wilhelm Pragers und Nicholas Kaufmanns Film „Wege zu Kraft und Schönheit“ (1925). Eine Sequenz des Films zeigt in „reziproker Mimesis“, der Nachahmung der Kunst durch die Natur, die Verwandlung eines klassischen, weiblichen Skulpturenkörpers in einen fleischlichen Akt. Besonders beim weiblichen Körper sah man dringenden Handlungsbedarf, diesen mit Hilfe der griechischen Kunst umzuformen. In der Inhaltsangabe zu „Wege zu Kraft und Schönheit“ heißt es: „Vor dem Kriege wurde fast allein durch die militärische Erziehung unsere männliche Jugend körperlich durchbildet, der weiblichen Jugend ermangelte eine solche Durchbildung leider völlig.“ Zit. nach Hilmar Hoffmann: Mythos Olympia. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur, Berlin 1993, S.53. Zu Kaufmanns künstlerischen Beratern gehörte der im ‚Dritten Reich‘ populäre Bildhauer Fritz Klimsch.

⁸⁷⁴ Winther, S.32.

⁸⁷⁵ Bodenstedt, S.24.

⁸⁷⁶ Bodenstedt, S.30.

⁸⁷⁷ Rogoff, Irit: Von Ruinen zu Trümmern. Die Feminisierung von Faschismus in deutschen historischen Museen. In: Baumgart, Silvia/Birkle, Gotlind/Fendt, Mechthild (Hg.): Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft, Berlin 1993, S.258-285, hier S. 260.

„Was für eine Neuschreibung der Geschichte findet eigentlich statt innerhalb von musealen Darstellungen des Zeitalters des Faschismus, wenn sie wie gegenwärtig durch eine übergewichtige Darstellung vom Leben der Frauen (...) auffallen, wenn die Ausstellungsformen selber in Widerstand zu festen, kohärenten und ununterbrochenen narrativen Strukturen der Geschichte/Geschichtsschreibung stehen und anstelle solcher Strukturen historische Trümmerstücke setzen? Weiterhin, was für eine alternative historische Erzählung wird konstruiert, wenn man eine in einer Opferrolle begriffene Weiblichkeit als Metapher für und Struktur der Identifikation stellvertretend für eine ganze Nation der Opfer einsetzt?“⁸⁷⁸

Nicht nur in Buchpublikationen wie etwa in Briegers „Frauengesicht“ befasste man sich mit dem Bild von Weiblichkeit beziehungsweise dem Bild der deutschen Frau. Das Thema gewann besonders in den 20er und 30er Jahren auf Ausstellungen wachsende Bedeutung.⁸⁷⁹ Die ästhetische Erscheinungsweise der zeitgenössischen Frau war, wie Susanne Meyer-Büser in ihrer Arbeit über den „Georg-Schicht-Preis“ für das schönste deutsche Frauenporträt⁸⁸⁰ darlegt, nicht lediglich eine Angelegenheit der Mode oder Kosmetikindustrie, sondern in ihrer Koppelung mit kulturellen und historischen Prozessen von nationaler Bedeutung.

⁸⁷⁸ Rogoff, Von Ruinen zu Trümmern, S.265.

⁸⁷⁹ Vgl. hierzu: Ausst.-Kat.: Georg-Schicht-Preis für das schönste deutsche Frauenporträt 1928, Galerie Fritz Gurlitt, Berlin 1928. N.N.: Wie man heute die Frau darstellt. Experimente moderner Künstler. In: Uhu, 7.Jg., H.7, 1931, S.36-40. Amtlicher Katalog und Führer der Ausstellung „Die Frau“, Berlin 1933. Führer durch die Ausstellung „Frau und Volk“, veranstaltet v. Institut f. Deutsche Wirtschaftspropaganda e.V. Berlin 1935, Düsseldorf 1935.

⁸⁸⁰ Meyer-Büser, Susanne: Das schönste deutsche Frauenporträt. Tendenzen der Bildnismalerei in der Weimarer Republik, Berlin 1994.

4. Mediale Präsentation des weiblichen Körpers als Studienobjekt

Die Verwissenschaftlichung des Blicks auf den weiblichen Körper durch die Praktiken von Künstlern und Ärzten sowie die Nationalisierung des Diskurses um des Bild des weiblichen Körpers ist unmittelbar an die Veränderung der visuellen Medien gekoppelt. Ohne die technische Reproduktion von Kunstwerken beziehungsweise lebenden Akten in der Fotografie wäre die Wahrnehmung von 'Normalität/Schönheit' und 'Abweichung/Krankheit' nicht in einem solchen Ausmaß möglich geworden. Die dokumentarische 'Beweiskraft' der Fotografie⁸⁸¹ war weitaus überzeugender als etwa noch akademische Zeichnungen des 19. Jahrhunderts. Nationalsozialistische Visualisierungsstrategien zur Unterscheidung von schön/hässlich und gesund/krank sind das Erbe der um 1900 entwickelten Bildideologien. Erst die Schwarzweiß-Fotografie mit ihrer Eigenschaft der Nivellierung der abgebildeten Objekte - sei es 'tote' Skulptur oder lebendiger Körper⁸⁸² - ließ den pathologischen Befund an Skulpturen und weiblichen Körpern überzeugend erscheinen und konnte von einem Betrachter vergleichend und bestätigend nachvollzogen werden.⁸⁸³ Die technische Reproduktion ermöglichte es, wie Walter Benjamin in seinem Kunstwerkaufsatz ausführte, „das Abbild des Originals in Situationen“ zu bringen, „die dem Original selbst nicht erreichbar sind“.⁸⁸⁴ Kunstwerke werden durch die Reproduktionstechnik „aus dem Bereich der Tradition“⁸⁸⁵ abgelöst, frei verfügbar und benutzbar:

„Folglich wird die Reproduktion, so wie sie auf das ihr zugrunde liegende Originalbild hinweist, selbst zum Bezugspunkt für andere Bilder. Die Bedeutung eines Bildes wird verändert durch das, was man

⁸⁸¹ Vgl. hierzu Susan Sontag: *Über Fotografie*, Frankfurt a.M. 1980, S.86: „Das Bild überwältigt nicht nur den Erfahrungsmodus des einzelnen, sondern schiebt sich als vorgetäuschte Realität vor die Realität, wird zu ihrem Ersatz durch den Realitätsanspruch der Photographie, gerade weil Photographie als Beweis (...) gilt, obgleich in ihr gerade jegliche Manipulation der Sicht und jegliche Fälschung möglich sind.“

⁸⁸² Vgl. Sigrid Schade: „Die Spiele der Puppe“ im Licht des Todes. Das Motiv des Mannequins in der Auseinandersetzung surrealistischer Künstler mit dem Medium der Fotografie. In: *Fotogeschichte*, Jg.14, H.51, 1994, S.27-38, hier S.31. Zur Mortifizierung in der Fotografie vgl. auch Silke Wenk: *Volkskörper und Medienspiel. Zum Verhältnis von Skulptur und Fotografie im Deutschen Faschismus*. In: *Kunstforum international*, Bd.114, 1991, 226-235, hier S.234f.

⁸⁸³ Vgl. hierzu André Malraux: *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*, Hamburg 1957, S.19f.: „Die Rahmung eines Bildwerks, Aufnahmewinkel und vor allem bewußte Ausleuchtung können oft etwas, was sich vorher nur als anregende Vermutung anbot, zu einer zwingenden Gewißheit erheben. Überdies bringt die Schwarzweiß-Photographie eine gewisse „Verwandtschaft“ ihrer voneinander sonst noch so weit entfernten Darstellungsobjekte zustande. (...) Sie verlieren ihre Farbe, ihre Materie, (...) ihr Format“.

⁸⁸⁴ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), Frankfurt a.M. 1977, S.12.

unmittelbar daneben sieht oder was unmittelbar darauf folgt. Die im Bild erhaltene Autorität erstreckt sich auf die ganze Umgebung, in der es erscheint.“⁸⁸⁶

Auf die Tatsache, dass sich die Bedeutung und Bildaussage von fotografierten Skulpturen nicht erst durch ihre Beziehung zu anderen Bildern verändert, sondern bereits durch die Art und Weise der Aufnahme selbst - etwa durch die Wahl der Perspektive, den Blickwinkel, die Abweichung von der Hauptansicht etc. - hatte schon im Jahr 1896 Heinrich Wölfflin⁸⁸⁷ hingewiesen. Wölfflin hatte mit seinen Arbeiten, in denen er nach der ästhetisch und psychologisch ´richtigen` Auffassung von Kunst bezüglich ihrer Gehaltsdeutung in der Fotografie fragte, deutlich gemacht, dass die Fotografie nicht nur als dokumentarisches Beweismittel zu verstehen sei, sondern vor allem als Sprache, durch welche Skulpturen einem Rezipienten auf unterschiedliche Weise vermittelt werden können.

Mit der Thematisierung des Mediums hatte Wölfflin implizit Benjamins Feststellung vorweggenommen, nach der die technische Reproduzierbarkeit von Kunst das „Verhältnis der Masse zur Kunst“⁸⁸⁸ verändere. Mit der Fotografie wurden Kunstwerke, reproduziert in unterschiedlichsten, nicht nur kunsthistorischen Kontexten, beiläufig. Dies heißt nicht, dass die Kunst selbst auf Grund ihrer technischen Reproduzierbarkeit marginal wurde oder ihre Autorität einbüßte, sondern, dass sie durch ihre Verfügbarkeit in alltägliche Lebenszusammenhänge integriert werden konnte.

Die Vergleichbarkeit von Kunst und Leben/Natur in der Fotografie führte zu Modifizierungen der jeweiligen Bildaussage und damit auch zur Veränderung von Sehgewohnheiten und Wahrnehmungsprozessen. Wenn Rodenwaldt 1916 in seinem ´Klassik`- Aufsatz konstatierte, dass „der durch die Kunst erzogene Mensch“ die Fähigkeit erwerbe „die Erscheinungen der Natur für sich zu isolieren und damit die Natur der Kunst“ anzupassen, so setzte er bereits die fotografische Reproduktion des Kunstwerks als ein zum Sehen erziehendes Medium voraus. Nicht die Kunst ist auf ihre Naturtreue zu hinterfragen, sondern umgekehrt die Natur sei, so Rodenwaldt nach dem Maßstab des Kunstwerks zu beurteilen:

⁸⁸⁵ Benjamin, Das Kunstwerk, S.13.

⁸⁸⁶ Berger, Sehen, S.29. Dass der Wechsel des Mediums auch eine Veränderung der Bedeutung der Bilder beinhaltet, zeigt sich in der Sittlichkeitsdiskussion und dem Bilderstreit seit den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts. „Anerkannte Werke der Hochkunst“, so Annegret Friedrich, „von der Antike bis zu Michelangelo, Signorelli und anderen, deren sittlich-moralische Erhabenheit für jeden Gebildeten erwiesen war“, wurden, „ausgestellt in Schaufenstern und somit aus dem Kontext der Kunst gelöst, von übereifrigen polizeilichen Sittenwächtern (...) beschlagnahmt (...)“. Friedrich, Das Urteil des Paris, S.118f.

⁸⁸⁷ Wölfflin, Heinrich: Wie man Skulpturen aufnehmen soll. In: Zeitschrift für bildende Kunst, 7, 1896, S.224-228. Widerabgedruckt in: Ausst.-Kat: Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe. Hrsg. v. Erika Billeter, Bern 1997, S.409-417.

„Lustikov hat zuerst den Grunewaldsee gemalt und in künstlerische Form gebracht; erst seine Bilder haben *der großen Masse* (...) diese Landschaft schön erscheinen lassen, weil sie dieselbe jetzt *nach der Anleitung seiner Bilder* (Hervorhebungen; B.B.) betrachten.“⁸⁸⁹

Dass das fotografische Abbild von Personen, das immer zum Vergleich mit der natürlichen Erscheinung herausfordert, verändernden Einfluss auf Assoziationsmuster, Seh- und Rezeptionsverhalten besitzt, äußert sich in der Attitüde, die bereits in Brekers Selbstzeugnissen auffiel, den lebendigen Körper am Ideal des künstlichen zu messen und dadurch zugleich den voyeuristischen Blick auf das Nackte zu legitimieren sowie umgekehrt in der Tendenz die Skulpturen so zu beschreiben, als ob es sich um agierende, lebende Personen handle.

Erst mit dieser Verlebendigung der Kunstwerke durch den Text und durch die Ambivalenz von tot und lebendig in der Schwarzweiß-Fotografie wurde es möglich, neben dem ästhetischen Blick des Kunstgelehrten auch einen moralisch-medizinischen Blick an Bilder von weiblichen Skulpturen anzulegen. In Veröffentlichungen wie in denen von Stratz wurde die selektive Wahrnehmung auf weibliche Skulpturen beziehungsweise lebende weibliche Körper nach medizinisch-moralischen Kriterien eingeübt. Die Bildunterschriften - etwa „Schlecht gebaute Brust“ oder „Hautfalten über der (rechten) Hüfte bei geneigter Haltung des Beckens“⁸⁹⁰ - informieren neben dem Text zusätzlich über die zu analysierenden Details. Die ‚Idealität‘ der griechischen Skulptur ließ sich nur mit Hilfe des neuen Mediums in einem solchen Ausmaß in medizinisch-moralische Kontexte rücken. Das Medium ist, wie Peter Sager 1973 äußerte, die Wirklichkeit:

„Wirklich ist (...) was zu sehen (...) ist. Dieser optische Positivismus hat Ausweitung und Verengung unseres Bewußtseins zur Folge. (...) Realität wird zum Bild der Realität, eine Über- und Ersatzrealität.“⁸⁹¹

Die Wissensvermittlung und der wissenschaftliche Blick auf den weiblichen Körper bei Stratz unterscheidet sich von seinen Vorgängern durch die Art und Weise und den Umfang der Visualisierung sowie durch die Koppelung von ästhetisch-künstlerischem und medizinisch-rassischem Diskurs. Das Neuartige des Werkes und damit Stratz weitreichender ‚Verdienst‘ wurde bereits um die Jahrhundertwende in einer Besprechung des Buches positiv hervorgehoben:

⁸⁸⁸ Benjamin, S.32.

⁸⁸⁹ Rodenwaldt, Gerhard: Zur begrifflichen und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen, S.127f.

⁸⁹⁰ Stratz, Die Schönheit, 10. Aufl. 1901, S.142 und 169.

⁸⁹¹ Sager, Peter: Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln 1973, S.9.

„Endlich einmal ein Buch, das gründlich, sachlich und zuverlässig der Aesthetik des weiblichen Körpers in jeder Beziehung gerecht wird und alles, was bereits auf diesem Gebiete vorhanden ist, weit hinter sich lässt, ein Buch für das es nur eine zutreffende Bezeichnung giebt: *klassisch*. Während seine Vorgänger sich nicht mit dem schönen Körper an und für sich, sondern in Beziehung zu den Nachbildungen desselben durch die Kunst beschäftigen oder wohl sehr sorgfältig alle anatomischen Thatsachen behandeln, die pathologischen jedoch nur sehr flüchtig streifen, sieht der Verfasser, ein feingebildeter, viel beschäftigter Frauenarzt, den weiblichen Körper nicht allein vom Standpunkte des Anatomen und des Künstlers, sondern auch noch mit dem scharfen Auge des Arztes an.“⁸⁹²

Diese Werke mit ihren zahlreichen Aktdarstellungen waren nicht allein an ein medizinisch-wissenschaftliches oder kunstliebendes Fachpublikum adressiert, wie auch die hohen Auflagen bis in die vierziger Jahre zeigen. Einem sehr großen Publikum wurde es ermöglicht an Hand der populärwissenschaftlich aufgemachten Werken den Blick auf den weiblichen Körper zu ´schulen`. Den Leser- und BetrachterInnen wurden damit ganz neuartige Möglichkeiten der Kunstbetrachtung geliefert; vor allem aber die Beteiligung an einer kulturellen Diskussion, die bis dahin nur elitären Zirkeln von Künstlern und Wissenschaftlern vorbehalten war und die nun gar zu staatspolitischer Wichtigkeit avancierte. Sicherlich ist neben dem offensichtlich pornographischen Charakter der Werke hierin ein Grund für die große Beliebtheit der Stratz ´schen Veröffentlichungen zu sehen. Sie waren dazu geeignet Vorurteile über moderne Kunst, die vielen unverständlich war, zu bestätigen und boten mit der Methodik der ´naturwissenschaftlichen Kunstbetrachtung` ein Instrumentarium, das für jedermann - vorausgesetzt er erwarb den ´richtigen` Blick - anwendbar war.

Die technische Reproduktion von Kunstwerken und deren Gegenüberstellung mit sogenannten ´Naturaufnahmen nach dem Leben` ermöglichte es, neuartige Verweisungsstrukturen herzustellen. Erst die Überzeugungskraft der Bilder ließen die Konstruktionen um den weiblichen Körper in seiner Verantwortung für kulturellen Aufstieg beziehungsweise Verfall und Chaos massenwirksam anschaulich und glaubhaft werden. Die wissenschaftliche Aufmachung erlaubte einen freien, scheinbar nicht voyeuristischen Blick auf den nackten weiblichen Körper, der damit - aus der Privatheit und Intimität entlassen - zur öffentlichen, kulturpolitischen Angelegenheit wurde. Die Blickschulung am weiblichen Körper wurde legitim und sollte schließlich im ´Dritten Reich` zur staatsbürgerlichen Pflicht von Männern und Frauen erhoben werden.⁸⁹³ Das Idealbild der weiblichen Skulptur des griechischen Altertums blieb, nunmehr angereichert durch und verengt auf medizinisch-rassisches

⁸⁹² Die Gesellschaft, 1899, Nr.6. Zit. im Anhang von Stratz, C.H.: Die Frauenkleidung, Stuttgart 1900.

Fachwissen der normativ verbindliche Maßstab und bildete das Raster zur Ermittlung ´rassisch-einwandfreier` beziehungsweise ´minderwertiger`, ´lebensunwerter` Körper.

Auch in diesem Punkt zeigt sich der Diskurs eng mit der Tradition der klassizistischen Ästhetik verbunden, vor allem in der Haltung „Beweise für die Tatsache zu häufen, daß der gemalte oder plastisch dargestellte Mensch vollkommener sei oder zum mindesten vollkommener sein könne und müsse, als der natürliche“. Und es ist weiterhin ein künstlerisch-literarischer Gemeinplatz, die „höchste Schönheit eines lebendigen Wesens durch den Vergleich mit einem Gemälde oder einer Bildsäule“ auszudrücken beziehungsweise in der „Wirklichkeit kein Beispiel des vollendet Schönen“⁸⁹⁴ finden zu können. Aber erst durch die beweiskräftige Fotografie ließen sich solche Topoi - wie sie etwa in Schultze-Naumburgs Klage zum Ausdruck kommen, dass dem Künstler nur noch minderwertige weibliche Modelle zur Verfügung ständen - nicht primär als Problem der Kunst in ihrem Verhältnis zur Natur, sondern der weiblichen, ´fehlgeleiteten` Natur betrachten, so dass zunächst, so der Zirkelschluss dieser Autoren, in einem negativen ´Selektions`- beziehungsweise ´Ausmerzungsprozess` bei der Natur - dem weiblichen ´Material` - anzusetzen sei, um wieder die Voraussetzungen für die Schaffung wahrhaft schöner Kunst zu bieten. So erkannte man auch in der Besprechung von Stratz Werk in der Zeitschrift „Kunst für alle“ ganz richtig:

„Nicht um ein klassizistisches Programm handelt es sich, sondern um eine erhöhte Kritik der Natur gegenüber. So gut es besonders schön ausgebildete Individuen giebt, giebt es auch das Gegenteil davon, und es ist neben der naiven Nachbildung auch ein Ziel des Künstlers, diese Formen von einander unterscheiden zu lernen. Dies kann der moderne Künstler jedoch allein mit Hilfe der Wissenschaft.“⁸⁹⁵

Die LeserInnen der Stratz ´schen Werke sind mit zahlreichen Abbildungen, deren Anzahl mit jeder neuen Auflage stieg, konfrontiert: mit Skulpturen, Gemälden, Studiofotografien für den ´erotischen` Bedarf, Fotografien nach dem Leben sowie Gemälden und Skulpturen nachgestellten Aufnahmen. Mit Hilfe des visuellen Materials und den nach Fotografien gezeichneten anatomischen Proportionsschemata konnte der weibliche Körper - unterschiedslos sowohl Skulpturenkörper als auch Körper lebender, europäischer und außereuropäischer Frauen – einer eingehenden Prüfung, in der kaum etwas ausgelassen wurde - unterzogen werden (Abb.23). In der Auflage aus dem Jahr

⁸⁹³ Vgl. Bodenstedt, S.30 und Fischer, S.5.

⁸⁹⁴ Panofsky, Idea, S.62f.

⁸⁹⁵ Kunst für Alle. 14. Jg., H.20, 1899. Zit. im Anhang von Stratz, C.H.: Die Frauenkleidung, Stuttgart 1900.

1941 äußerte der nüchtern-wissenschaftliche Schönheitsforscher über die fotografischen Richtlinien, die ein sachliches Urteil über die Körper ermöglichen sollten:

„Um allen Anforderungen an eine objektive Beurteilung weiblicher Schönheit gerecht werden zu können, bedarf man der ärztlichen Untersuchung, der Betrachtung und Messung des nackten lebenden Körpers oder einer photographischen Aufnahme in aufrechter Stellung von vorn, von hinten und im Profil, wo möglich einer Gegenüberstellung des nackten und bekleideten Körpers. Die Photographie ist die wissenschaftliche Beglaubigung des durch Anschauung und Messung erworbenen Urteils und ermöglicht auch einem Dritten, sich von der Richtigkeit des gefundenen Ergebnisses zu überzeugen. Das Urteil nach Photographien läßt sich um so besser begründen, je mehr Aufnahmen ein und derselben Person in verschiedenen Stellungen zur Verfügung stehen.“⁸⁹⁶

Solche Visualisierungsstrategien wie das Ablichten der Frauen und Skulpturen von allen Seiten nach Art der Verbrecherfotografie⁸⁹⁷ oder die Gegenüberstellungen ´angezogen-ausgezogen` sollte bei den BetrachterInnen zu Blickprägungen führen, die auch im täglichen Leben die Blickweisen auf Frauen zu bestimmen hatten. Auch in kunsthistorischen und archäologischen Veröffentlichungen war es zur Konvention geworden Skulpturen des griechischen und römischen Altertums von mehreren Seiten abzulichten (Abb.24). Die männlichen Betrachter erhielten von Stratz Anweisungen, wie sie, sofern ihnen der Blick auf den nackten, weiblichen Körper nicht gestattet sei, den bekleideten Körper zu betrachten hatten, ihn quasi mit ´Blicken ausziehen` sollten. Auch die „sichtbaren Körperteile“ würden „für die Gestaltung dessen, was unter den Kleidern verborgen“⁸⁹⁸ sei, Anhaltspunkte geben. Am Ende seines Buches über die „Schönheit des weiblichen Körpers“ stellte Stratz sogar noch eine Reihe von Tabellen mit Daten und Maßen des perfekten beziehungsweise fehlerhaften weiblichen Körpers auf, mit der Aufforderung an den Leser das Gelernte nunmehr praktisch anzuwenden und in einer Art wissenschaftlicher Detektivarbeit, die Abbildungen wie Suchbilder zu benutzen, um dort „zahlreiche, nicht immer erwähnte Fehler aufzusuchen“⁸⁹⁹.

Mit der Praxis des Vorführens des ´Kranken` oder ´Abartigen` und damit in diesem Kontext ´Minderwertigen` wird die Schaulust geweckt und der ´Emotionswert` des Beängstigenden, das aber immer auch das Faszinierende ist, einkalkuliert. Festzuhalten ist, dass Stratz mit der negativen Differenzierung bei der Ausstellung ´minderwertiger` Körper nicht nur Bildideologien des

⁸⁹⁶ Stratz, Die Schönheit 1941, S.467.

⁸⁹⁷ Vgl. das visuelle Material im Werk des Arztes Cesare Lombroso. Lombroso, Cesare/Ferrero, Giuglielmo: Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte, Hamburg 1894.

⁸⁹⁸ Stratz, Die Schönheit, 1941, S.468.

⁸⁹⁹ Stratz, Die Schönheit, 1898, S.169.

Nationalsozialismus vorwegnahm, sondern eine Praxis, für die erst nach 1933 in der Realität die rechtlichen Grundlagen geschaffen waren. Haug hat darauf aufmerksam gemacht, dass bei den Ausrottungspraktiken der Nazis auch eine „umgekehrte Auslese“ stattgefunden hat, um das ‚Auszumerzende‘ noch filmisch vorführen zu können, so dass:

„extrem elende und mißgestaltete Kranke zum Töten zurückgestellt werden, bis sie gefilmt sind. Solche Filme sollten die tödlich werdende Unterscheidung schön/hässlich mit den daran hängenden Artikulationsketten des ‚lebens (un)werten Lebens‘ im Volksvorurteil einprägen.“⁹⁰⁰

Offensichtlich führten sich viele Frauen die Stratz´sche Lektüre über die „Frauensönheit“ zu Gemüte⁹⁰¹, denn nach Stratz` eigenen Angaben in der Ausgabe von 1941 waren ihm von Frauen Fotografien zugeschickt worden, mit der Bitte um kennerschaftliche Prüfung der Schönheit ihrer Körper, auf denen dieser erste Früchte seiner Arbeit zu erkennen glaubte. In der breiten Akzeptanz des Frauenarztes als Kontrollinstanz zeigt sich die Bereitschaft von Frauen, die Verantwortung für den eigenen Körper an die Autorität des Facharztes zu delegieren. Die Vorstellung vom weiblichen Körper als krankhaft und daher der besonderen Kontrolle bedürftig war von diesen Frauen in ihrer Bitte um ‚Absolution‘ internalisiert worden. Stratz hatte auch die Erlaubnis erhalten die eingesandten Bilder für sein „Buch zu verwerten“. Die Veröffentlichung von Fotografien seiner Leserinnen war allerdings im Jahr 1941 an bestimmte Auflagen gebunden, von denen in den ersten Auflagen noch nicht die Rede war, jedoch bereits 1913 in „Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst“ bei der Beschreibung der Präsentationsweisen der Skulpturen vorformuliert war. So äußerte Stratz im Jahr 1941:

⁹⁰⁰ Haug, Faschisierung, S.147f.

⁹⁰¹ Bereits im Vorwort zur 7. Auflage 1900 schrieb Stratz: „Nebst zahlreichen äusserst schmeichelhaften Zuschriften aus Künstlerkreisen ist namentlich die Zustimmung der Frauen selbst, für deren Wohl ich schrieb, mein schönster Lohn gewesen.“

„Abgesehen davon, daß sie (die Bilder, B.B.) mir beweisen, wie die unbefangene Betrachtung des unbedeckten Körpers in der von mir angestrebten Weise ein weitgehendes Verständnis findet, legen sie für den guten Bau des weiblichen Körpers gerade in besseren Kreisen oft ein sehr günstiges Zeugnis ab. Vielleicht vermißt manche die erwartete Wiedergabe. Ein zum Teil verhüllter Körper, ein verschleiertes Gesicht verdirbt den Gesamteindruck natürlicher harmloser Nacktheit. (...) Ungeeignet für mein Buch sind alle verschleierte und „verschämte“ Aufnahmen, die meiner ganzen Auffassung widersprechen.“⁹⁰²

In Stratz „Schönheit des weiblichen Körpers“ aus dem Jahr 1904, gestand dieser denselben „höheren“, europäischen Frauen noch - im Gegensatz zu den außereuropäischen Frauen, die wahrscheinlich nicht erst gefragt wurden - die schamhafte Bedeckung ihrer Blöße oder die Verschleierung des Gesichts zu. Er befand sich damit noch, so Annegret Friedrich, auf dem Boden einer „Auffassung der Geschlechterideologen, daß Scham stets ein Zeichen der höheren Kultur und des ausdifferenzierten Geschlechtscharakters“⁹⁰³ sei. Die weibliche Scham galt beispielsweise auch dem bereits erwähnten Havellock Ellis und dem Sexualsoziologen Ivan Bloch als natürliches sekundäres Geschlechtsmerkmal „höherer“ Weiblichkeit.⁹⁰⁴

Weibliche Schamhaftigkeit schien bereits vor Beginn der Zwanziger Jahre und später im „Dritten Reich“ nicht mehr für die Präsentation von weiblicher Nacktheit geeignet. In der neuen Wertung beziehungsweise der Abwertung von weiblicher Schamhaftigkeit äußert sich eine Verschiebung zurück vom Blick auf das Bild. Nun wurde nicht mehr allein der männlich-sinnliche Blick auf Bilder weiblicher Akte problematisiert und in einen entsubjektivierten Blick - der vorgeblich dem Arzt und Künstler eigen sei und den jeder Mann anhand dieses „Gesetzbuches“ erlernen könne - transformiert, sondern damit korrespondierend, sollte auch das Bild des Weiblichen in der Fotografie mit der Tilgung der Scham „entsinnlicht“ werden.

⁹⁰² Stratz, Die Schönheit, 1941, S.476.

⁹⁰³ Friedrich, Das Urteil des Paris, S.216.

⁹⁰⁴ Bloch, Ivan: Das Sexualleben unserer Zeit in seinen Beziehungen zur modernen Kultur, Berlin 1907, S.139.

Die fotografische Reproduktion des lebenden weiblichen Körpers und dessen öffentliche Publikation wurde bei Stratz an eine bestimmte einzunehmende Körperhaltung und an die Art und Weise der Aufnahme gebunden.

Der Fotograf solle zwar ein objektives wissenschaftliches Dokument⁹⁰⁵ liefern, aber möglichst wie der Künstler `Fehler` kaschieren und sein „Objekt“ künstlerisch bis „an die Grenzen der mechanischen Wiedergabe“⁹⁰⁶ ästhetisieren:

„Der Körper muß als Hauptsache wirken und der Gesichtsausdruck so natürlich sein, daß die Nacktheit sich weder herausfordernd vordrängt noch als gezierte Entblößung empfunden wird. Alle künstlichen Drapierungen mit durchsichtigen Schleiern, übel angebrachte Theaterschmuckstücke und ähnliche Zutaten müssen vermieden werden, um die natürliche Daseinsberechtigung des nackten Körpers in seiner reinen Form nicht zu stören.“⁹⁰⁷

Hier wurde formuliert, auf welche Weise sich die Frauen dem Blick des Fotografen und für einen öffentlichen Blick darzubieten hatten. Es wurden dieselben Selektionskriterien angelegt, die man an der perfekten griechischen weiblichen Skulptur zu `erarbeitet` hatte (Abb.25). Der Körper sollte in aufrechter Haltung, ohne Schamesgeste und ohne Koketterie in gänzlicher Nacktheit für den Blick freigegeben werden. Die abzulichtende Frau hatte etwa durch Heben der Arme zu zeigen, dass sie ihren Körper präsentiert. Ihre Nacktheit sollte nicht durch Attribute motiviert sein, die den ärztlichen und jeden männlichen Blick außer Kontrolle geraten lassen könnten. Erst die Schamesgeste oder die einer kokett zur Schau gestellten Scham hinterließe den Eindruck des „Ausgezogenen“ und führe damit zur Sexualisierung des Aktes. Mit diesen Kriterien für die Aufnahme der abzulichtenden Frau lehnte sich Stratz an standardisierte Aufnahmeverfahren der rasekundlich typologischen Fotografie an, über die spezielle Handbücher Auskunft gaben⁹⁰⁸. Ethnologische Aufnahmen sollten, so bei dem von Stratz häufig erwähnten Ethnologen Gustav Fritsch, um ihre wissenschaftliche Verwertbarkeit zu gewährleisten den ganzen Körper zeigen, möglichst ohne Schmuck und Kleidung, um nicht die Messbarkeit zu beeinträchtigen. Erwünscht waren mehrere Ansichten derselben Person vor neutralem Hintergrund, um eine gute Ausleuchtung zu erzielen⁹⁰⁹.

⁹⁰⁵ Stratz, Die Schönheit, 1941, S.488.

⁹⁰⁶ Stratz, Die Schönheit 1941, S.483.

⁹⁰⁷ Stratz, Die Schönheit 1941, S.484.

⁹⁰⁸ Vgl. Gustav Fritsch: Praktische Gesichtspunkte für die Verwendung zweier dem Reisenden wichtigen technischen Hilfsmittel: das Mikroskop und der photographische Apparat. In: Neumayer, Georg von (Hg.): Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen, Berlin 1875, S.591-625.

⁹⁰⁹ Zum Kriterienkatalog anthropometrischer und typologischer Fotografien, vgl. Wiener, S.119.

Die von Stratz geforderte Inszenierung der Fotografien nach ethnologischen Richtlinien nimmt der zu fotografierenden Frau die Möglichkeit der Selbstinszenierung für die fotografische Aufnahme. Sie verliert, wie in ethnologischen Fotos die Einheimischen, die sich im kolonialen Umfeld häufig unter Zwang entkleiden und ablichten lassen mussten, jeglichen Einfluss auf die Gestaltung der Fotografie und wird zum passiven, den Regieanweisungen des Fotografen ausgelieferten Objekt degradiert, als Ware verfügbar. Das Moment des Abbildens und damit zur Schaustellens in einer nicht selbst gewählten Pose tritt in den Vordergrund.

Nacktheit wird hier auch nicht wie in verschiedenen Publikationen der Körperkulturbewegung der Zwanziger Jahre in natürlicher, scheinbar zwangloser Bewegung in freier Natur in Momentaufnahmen präsentiert und durch ‚Natürlichkeit‘ legitimiert⁹¹⁰, sondern in der Pose des sich Zeigens, wie sie im Bild des klassischen weiblichen Skulpturenkörpers verwirklicht schien. Zitiert wurden bei den von Stratz verwendeten Fotografien Stellungen und Haltungen von Skulpturen - einige der Frauen sind auf Sockeln ausgestellt - jedoch nicht deren Materialität. Die Nacktheit sollte auf diese Weise nicht nur legitimiert werden, sondern zu einer ‚Entsexualisierung‘ des weiblichen Aktes führen, das heißt die Bilder selbst sollten demonstrieren, dass sie keinen anderen Zwecken als medizinisch-rassistischen dienten. Dem entsinnlichten, entsubjektivierten Blick des Arztes, Künstlers und jeden Mannes kommt die Art und Weise dieser Aufnahmen in ihrem rein ‚wissenschaftlich-rassistischen‘, damit auch züchterischen Interesse am weiblichen Körper entgegen.

Durch die ‚Entschärfung‘ der Bilder und die umfassende Kontrolle des Fotografen und Wissenschaftlers über die abzubildende Person in ihrem Objektstatus sollte eine Bedrohung, die mit der sinnlichen Macht der Frau imaginiert wurde ausgeschaltet werden. Was zurückgewiesen wird ist eine ‚weibliche Verführungsmacht‘⁹¹¹, die man mit asexuellen Körperansichten tilgen zu können glaubte. Für einen Betrachter simulierte Gefühle wie Scham, Koketterie sowie ‚verführerische‘ Gesten oder Kleidungsstücke der abgebildeten Frauen zeigen auch immer an, dass sich die Frau ihrer Schönheit oder sexuellen Ausstrahlung und damit ihrer Macht gegenüber dem männlichen betrachtenden Subjekt bewusst ist. Mit deren Ausschaltung wird zugleich angezeigt, dass kein sexuelles, weibliches Begehren den Betrachter irritiert.

Mit den geforderten Kriterien für die Fotografien wurde auch die Trennungslinie zwischen Kunst und Pornographie gezogen. Was als Kunst beziehungsweise als Schund zu definieren sei, wurde über des

⁹¹⁰ Beispielsweise in den Zeitschriften „Lachendes Leben“, „Sonniges Land“, „Körperbildung Nacktkultur. Blätter freier Menschen. Freude am Körper“ (Hg. A. Koch), Die neue Zeit.

⁹¹¹ Friedrich, Das Urteil des Paris, S.115.

‘Medium` des weiblichen Körpers verhandelt und wiederum an diesen und damit pauschal an das weibliche Geschlecht zurückgebunden.

Wie man sich die ideale Präsentationsweise im Medium vorzustellen hatte, ließ sich am besten durch Kunstwerke zeigen. Bereits in der Ausgabe aus dem Jahr 1898 von „Die Schönheit des weiblichen Körpers“ beanspruchte Stratz die Dienste der Künstlerin Cornelia Paczka, von der er zwei Algraphien in seinem Buch verwendete (Abb. 26, 27). Diese Graphiken, die den Akt eines jungen Mädchens zeigen, wurden von Stratz hinsichtlich der Schönheitsmerkmale und der künstlerischen Fehlervermeidung analysiert. Der abgebildete Akt präsentiert sich in der von Stratz - allerdings erst in späteren Auflagen explizit - geforderten Art und Weise und wurde von der Künstlerin in der zweiten Darstellung in der Rückenansicht gezeichnet, so dass durch Umblättern ein Betrachten von zwei Seiten möglich ist. In der 10. Auflage von 1901 wurden von der Malerin Therese Schwartz eigens für sein Buch Bilder gemalt, die die Wirkung des Frauenkörpers vor farblich unterschiedlich gehaltenen Hintergründen analysieren helfen sollten (Abb.28).

Diese Werke waren eigens zum Zweck der Demonstration hergestellt worden. Hier zeigt sich zum einen, wie sich ‘rassische` Forderungen, die an den weiblichen Körper gestellt wurden mit künstlerischer Produktivität wechselseitig durchdringen und zum anderen, dass unter solchen Voraussetzungen das Kunstwerk, „in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks“⁹¹² wird.

Auch bei Mensendieck ging es um die Angleichung von realen Körpern an Skulpturenkörper, nach dem Vorbild der in den griechischen Skulpturen verkörpert geglaubten idealen Körperformen und Haltungen. Die Art und Weise der Körperdarstellungen, mit denen ihre gymnastischen Übungen illustriert wurden, entsprachen in noch stärkerem Maße den von Stratz aus der ethnologischen Fotografie adaptierten Kriterien. Sie forderte, wie „für den Mann eine Musterung auf seine Tauglichkeit zur körperlichen Leistung“⁹¹³ beim Heer, die körperliche Musterung von Frauen:

Der Geburtsakt wird ihr zur moralischen Verpflichtung gegen Staat, Familie und Vaterland gemacht, aber der Staat ist nicht darauf bedacht (...) die körperliche Leistungskraft für die Erhaltung des

⁹¹² Benjamin, Das Kunstwerk, S.17.

⁹¹³ Mensendieck, Körperkultur, S.44.

Vaterlandes auch in der Frau systematisch heranzuziehen. Zum Kindergebären sind auch tadellose Muskeln vonnöten.⁹¹⁴

Dem militärischen Ideal entsprechend erscheinen auch die fotografierten weiblichen Akte in stramm auf- und ausgerichteter Haltung. Der Ausstellungscharakter und Zeigegestus des weiblichen Körpers wird in diesen Abbildungen dadurch verstärkt, dass diese als Illustration für die beschriebenen, von einer Betrachterin nachzuturnenden gymnastischen Übungen dienten. Im Unterschied zu Stratz' Anschauungsmaterial, das teilweise im Kontext zeitgenössischer „Animierbilder“ anzusiedeln ist, zeigen diese Abbildungen die Entwicklung des weiblichen Körpers nach dem Prinzip vorher-nachher an nur einem weiblichen Modell. Diese sollten einer Betrachterin die eigene körperliche Mangelhaftigkeit beim vergleichenden Betrachten bewusst machen. Wurde bei Stratz trotz der Aufstellung eines allgemein gültigen, absolut gesetzten Schönheitskanons durch das Abbildungsmaterial, das Frauen in unterschiedlichen Stellungen und Umgebungen zeigt, noch ein gewisse individuelle Vielfalt suggeriert, so erfolgte bei Mensendieck eine Stereotypisierung in der Darstellung des weiblichen Körpers. Es ist immer derselbe Körper, der in unterschiedlichen Körperhaltungen, ausgeleuchtet vor einem dunklen Hintergrund, fotografiert ist, so dass das Muskelrelief einzelner Körperteile und die Körperkonturen betont werden (Abb.29, 30). Dass es sich bei diesen Illustrationen, die erklärtermaßen für ein weibliches Publikum bestimmt waren, nicht wie bei Stratz um sexistische Animierbildchen in wissenschaftlicher Verpackung handelte, ergibt sich aus dem Anliegen der Bücher, Anleitung zum Nachturnen zu sein. In diesen Fotografien - die Autorin hielt es nicht für notwendig, sich über die Art und Weise des Fotografierens weiblicher Körper auszulassen wie noch Stratz - wurden gerade diejenigen Forderungen an die 'wissenschaftlich korrekte' Aktfotografie, die Stratz in seinen Werken aufgestellt hatte, konsequenter eingehalten. Abgebildet wurden fast ausschließlich Körper in streng aufgerichteter, angespannter, sogenannter „energierter“ Körperhaltung, wie es das Programm der Mensendieck-Gymnastik erforderte.⁹¹⁵ Sie werden dem Blick völlig offen und in unterschiedlichen Ansichten dargeboten. Zugleich mit der Übung wurde auch der Körper in der gymnastischen Pose präsentiert, so dass hier jeglicher Anflug eines Schamesgestus ausgeschlossen wird. Im Gegensatz zu Mensendiecks erstem Buch „Körperkultur der Frau“, in dem die Körper völlig nackt präsentiert und auch die Gesichter gezeigt

⁹¹⁴ Mensendieck, Körperkultur, S.44. Die „Musterung der Frauen zur Ehe“ aus rassenhygienischen Gründen wurde 1902/03 auch in der „Politisch-Anthropologischen Revue“ (H.4, S.320) gefordert.

⁹¹⁵ An der kauernenden Venus im Vatikan wurde demonstriert, wie selbst im Niederhocken die geforderte aufrechte Körperhaltung gewahrt bleibt. Mensendieck, Körperkultur, S.38f.

wurden, wurden in ihrem Werk „Funktionelles Frauenturnen“ (1923) die Körper ‚entsexualisiert‘, indem der Schambereich der abgebildeten Frauen und die Gesichter durch Tücher verdeckt wurden⁹¹⁶ (Abb.31, 32). Die Verhüllung wirkt hier gleichsam wie eine Markierung. Das Modell erscheint in der fotografischen Abbildung wie ein geschlechts- und blickloses, völlig stereotypisiertes Wesen. Der Blick sowohl des Fotografen, des Betrachters⁹¹⁷ und als auch des weiblichen Publikums auf den nackten Körper wird nicht durch den Blick des abgebildeten Modells gestört oder als Voyeursblick entlarvt, der sich im Blick des Modells selbst zu sehen bekäme. Das Modell posiert für das Medium und den Blick eines Betrachters. Es ist ein Körper, der sich im kontrollierenden Blick der Lehrerin als selbstkontrollierter Körper⁹¹⁸ präsentiert und gerade auf Grund dieser Pose den Blick des Betrachters exponiert.⁹¹⁹ In diese Körper ist der Blick als gewaltloses Herrschaftsinstrument und „immaterieller Kontrollmechanismus“⁹²⁰ eingeschrieben. Der Blick kann jedoch auf Grund der Augenverhüllung des weiblichen Modells nicht zurückgegeben werden. Die Frau zeigt ihren aufgerichteten Körper, zeigt, dass sie ihn einem Blick zeigt und gibt vor, diesen Blick nicht zu sehen.⁹²¹ „Die Funktion des Blicks als Teil der medialen Struktur der Fotografie“⁹²² wird mitinszeniert und ausgestellt. In diesen Darstellungen des weiblichen Körpers ist mit der erfolgten ‚Überwindung der Scham‘ die Forderung eingelöst, den Körper beim Fotografiertwerden wie die

⁹¹⁶ Bei den Aufnahmen in „Körperkultur der Frau“ ist der Blick der abgebildeten Frau in eine imaginierte Ferne gerichtet, der Ausdruck scheint entleert. Auch hier wird der Betrachter nicht direkt angeblickt beziehungsweise durch den Blickkontakt gestört. Zu weiblichen Blickweisen vgl. Gertrud Koch: „Was ich erbeute sind Bilder“. Zum Diskurs der Geschlechter im Film, Frankfurt a.M. 1989, S.125ff.

⁹¹⁷ Die Bücher von Mensendieck, die selbst Ärztin war, wurden auch von Ärzten gelesen und Frauen zur Lektüre empfohlen. So heißt es beispielsweise in einer Buchrezension des „Zentralblatts für gesellschaftliche Therapie“ zur „Körperkultur der Frau“: „Wir Ärzte können das vorzüglich ausgestattete Werkchen nur willkommen heißen und wünschen, daß es jede Frau besitze und benütze.“ Zit. nach: Mensendieck, Funktionelles Frauenturnen, S.326.

⁹¹⁸ „Die Körper sollten, soviel wie möglich, unbekleidet sein, damit das Auge der Lehrerin und der Lernenden erkennt was vor sich geht.“ Mensendieck, Funktionelles Frauenturnen, S.13. Vgl. W.F. Haug zu Brekers männlichen Aktskulpturen: „Nackt ist der kontrollierte Körper doppelt, als Körper der Selbstkontrolle (...) und als von oben auf Selbstkontrolliertheit hin kontrollierter Körper.“ Haug, W.F.: Ästhetik der Normalität/ Vorstellung und Vorbild. Die Faschisierung des männlichen Akts bei Arno Breker. In: Ausst.-Kat. Inszenierung der Macht, S.79-102, hier S.97.

⁹¹⁹ Zur Unterscheidung von Pose und Gebärde am Beispiel der nationalsozialistischen Skulptur vgl. Sigrid Schade: Ist der Nationalsozialismus darstellbar? Ein Streifzug durch die Kritiken an der Ausstellung „Inszenierung der Macht“. In: NGBK (Hg.): Erbeutete Sinne. Nachträge zur Berliner Ausstellung „Inszenierung der Macht“, Ästhetische Faszination im Faschismus“, Berlin 1988, S.49-58, hier S.57: „Eine Gebärde ist eine Pose, die nicht zu sehen gibt, daß sie eine Pose ist. Dem Betrachter scheint die Haltung z.B. einer Skulptur als nicht für ihn gemacht, während eine „posierende“ Skulptur den Betrachterblick deutlich exponiert.“ Nicht überzeugend ist m.E., die Meinung Schades, dass der Effekt, den eine Pose erzeuge, Scham sei. Scham wird erzeugt, wenn ein Betrachter sich beim voyeuristischen Betrachten eines Bildes ertappt fühlt. Vgl. auch Funk, S.82.

⁹²⁰ Gisela Schneider und Klaus Laermann: Augen-Blicke. Über einige Vorurteile und Einschränkungen geschlechtsspezifischer Wahrnehmung. In: Kursbuch 49, 1977, S.36-58, hier S.47.

⁹²¹ Vgl. hierzu die Analyse von Sigrid Schade zur Funktion des Blicks in der Fotografie von Bellmers Puppen. Schade, „Die Spiele der Puppe“, bes. S.34f.

klassische griechische Skulptur „über Scheu und Scham erhaben“ einem Publikum zu präsentieren, ohne selbst die Blicke sehen oder zurückgeben zu können. Der entsubjektivierte Blick des Fotografen ist ins Bild eingeschrieben. Er korrespondiert mit der ‚Scham‘-losen Haltung bei der Präsentation des weiblichen Körpers. Scham als selbstbewertende, wenngleich unangenehme Emotion ist gänzlich eliminiert. Die Vermeidung der Schamesgeste bei den abgebildeten Frauen signalisiert, dass hier keine Selbstbewertung oder etwa eine für einen Betrachter simulierte Selbstinszenierung stattfindet, sie wird vom Fotografen in einen reinen ‚Anblick‘ verwandelt. Die fotografischen Arrangements zeigen dem/r BetrachterIn, dass sich die Abgebildeten der Bewertung durch andere stellen.

Die Abbildungen bei Mensendieck sind keine illusionistischen Fotografien, in der Art, als ob das Bild nicht gesehen würde. Wie die Fotografien aus der klinischen Praxis bei Stratz zeigen sie an, dass sie mit dem ‚Gesehenwerden‘ rechnen. Die Körperhaltung und die „Blendung“⁹²³ des Blicks des Modells demonstrieren, dass sie eigens zum Zweck des Erblicktwerdens aufgenommen wurden. Sie stellen sich offensiv zur Schau. Der Bild- und Demonstrationscharakter der Fotografien wird durch den Zeigegestus immer mitexpliziert. Beispielsweise auch durch ein auf den Körper aufgemaltes Skelett (Abb.33).

Die Fotografien sind mittels dieser ‚Zeigefiguren‘ der weiblichen Körper, die zugleich auch den perfekten, beziehungsweise defekten Körper vorführen, an die Betrachterin adressiert, indem sie zum Nachturnen, das heißt auch zum Angleichen des eigenen Körpers an den abgebildeten, auffordern wollen. Der Bildtext enthält ein Identifikationsangebot, indem er die Betrachterin zur ‚Komplizin‘ der Lehrerin macht und sie dazu angehalten wird, die Defekte an den abgebildeten Körpern und Körperhaltungen vergleichend nachzuvollziehen. Die Fotografien geben sich in Verbindung mit dem Text in ihrer Appellstruktur zu erkennen. Die Betrachterin wird mit Hilfe dieser Rezeptionsvorgaben in Bild und Text an einem Kommunikationsvorgang beteiligt, der sie dazu anleiten soll, ihre eigene ‚Mangelhaftigkeit‘ als solche zu erkennen und durch diszipliniertes Turnen zu überwinden. Der weibliche Blick auf den nackten Körper wird nicht tabuisiert, sondern eingebunden in die ärztlich-wissenschaftliche Blickweise, als Blick der Kontrolle und Selbstkontrolle. Zu kontrollieren war, so Mensendieck, nicht nur der eigene Körper sondern auch derjenige der

⁹²² Schade, „Die Spiele der Puppe“, S.35.

⁹²³ Zum Begriff der „doppelten Blendung“ und der Reglementierung des weiblichen Blickverhaltens vgl. Schneider/Laermann, S.54.

„Mitschwester“ ebenso sowie weibliche Körperdarstellungen in der zeitgenössischen Kunstproduktion.⁹²⁴

Die psychisch-emotionale Wirkstruktur solcher Anleitungsbücher mit ihren zur Nachahmung animierenden Illustrationen lässt sich vor dem Hintergrund des entsubjektivierten, männlichen, beziehungsweise ärztlichen Blicks und dem von Frauen durch solche Werke zu internalisierenden Prüferblicks analysieren. Einen Hinweis auf die intendierte Wirkung gibt Mensendieck mit ihrer Aussage, dass die Frauen Scham vor ihrer eigenen Hässlichkeit empfinden sollten.⁹²⁵ Allein gesellschaftlich sanktioniert ist die ‚Scham‘lose, schöne, blicklose Nacktheit standardisierter Weiblichkeitsbilder, die einem Prüferblick standhalten können. Die Betrachterin sollte angesichts der vorbildlichen Darstellungen über das Gefühl eigener Mangelhaftigkeit Scham für ihren Körper empfinden und sich durch Internalisierung des prüfenden ärztlichen Blicks einer Selbstbewertung unterziehen.⁹²⁶ Erst durch das Einnehmen der Position und des Blicks des abstrahierenden, unberühbaren Prüfenden sind die Voraussetzungen dafür geschaffen, dass die betrachtende Frau in die unterlegene Position gebracht wird, sich angesichts ‚perfekt‘ erscheinender weiblicher Körperbilder zu schämen. Zur Klärung der emotionalen Wirkung solcher Blickstrukturen ist die Analyse männlicher Blickweisen und weiblicher Scham im Blick des männlichen Beobachters, wie sie von Gertrud Koch durchgeführt wurde, aufschlussreich. Koch ging der Frage nach, weshalb sich eine Frau angesichts eines Mannes schämt, der, während er Aktfotos von Frauen betrachtet, einen abschätzenden Blick auf die Frau wirft und weshalb nicht der Mann, der eigentlich in der Rolle des Voyeurs ertappt wurde, Scham empfindet. Nach Koch kann der Mann die Scham übersehen, indem er seinen ‚Blick ‚entsubjektiviert‘ zu einem informativen, unberühbaren‘ und ‚auf die soziale Stufe der Verdinglichung, die der Abstraktion‘ übergeht. Er ‚vergleicht abschätzig das standardisierte Bild der Frau mit der konkret-sinnlichen‘. Diese Konfrontation stellt sich für die angeblickte Frau folgendermaßen dar:

„(...) sie hat (...) aufgrund ihrer gesellschaftlichen Position nicht die Möglichkeit, auf der Ebene der abstrahierenden Verdinglichung auszuweichen, für sie stellt das standardisierte Bild der Frau auf dem Titelfoto einen Teil der virtualen sozialen Identität dar an der gemessen ihre aktuelle, soziale Identität

⁹²⁴ Vgl. Mensendieck, Körperkultur, S.108.

⁹²⁵ Vgl. Mensendieck, Körperkultur, S. 120.

⁹²⁶ Vgl. Berger, Sehen, S.43f.: „Männer handeln und Frauen treten auf. Männer sehen Frauen an. Frauen beobachten sich selbst als diejenigen die angesehen werden. Dieser Mechanismus bestimmt (...) auch die Beziehung von Frauen zu sich selbst. Der Prüfer der Frau in ihr ist männlich - das Geprüfte weiblich. Somit verwandelt sie sich in ein Objekt, ganz besonders in ein Objekt zum Anschauen - in einen ‚Anblick‘.“

nur als Abweichung, als Stigma, erlebt werden kann. (...) Obwohl also die Frau die starke Ausgangssituation hat, daß ihr Blick den Voyeur entlarvt, wird sie aufgrund des Ausweichmanövers des Mannes in die Situation der Scham lanciert.⁹²⁷

Fotoreportagen in Zeitschriften über die Ausstellungen „Entartete Kunst“ und der parallel zu dieser inszenierten „Großen Deutschen Kunstausstellung“ liefern ein Dokument für solche oder ähnliche emotionale Wirkstrukturen. Häufig publiziert wurden gerade Fotografien, in denen Parteifunktionäre oder männliche Bildhauer zusammen mit einer oder mehreren Frauen Bilder des nackten ´entarteten` beziehungsweise ´klassisch perfekten` weiblichen Körpers betrachten (Abb.34). Der männliche, abschätzende Prüfer des weiblichen Körpers wird ins Bild gesetzt. Eine ähnliche Situation wird in einem 1940 erschienenen Bilderwitz geschildert, in dem die angesichts des unerreichbaren ´Idealbildes` der weiblichen Skulptur lächerlich erscheinende, aussichtslose Situation der realen Frau ´vor` dem Empfinden von Scham gezeigt wird (Abb.35).

⁹²⁷ Koch, „Was ich erbeute sind Bilder“, S. 140.

5. Weibliche Selbstformung im Zeichen der Antike

Die Bilder der nackten weiblichen Körper - der Skulpturen wie der realen weiblichen Körper - präsentieren zum einen ein Körperideal, das sich an weiblichen Skulpturen des griechischen Altertums orientiert, sie sind aber vor allem Vorbilder in der Art, wie sie das Körperideal - Haltung, Gestus, Blickweisen - in der Fotografie präsentieren. Diese standardisierten, blicklosen Weiblichkeitsbilder sollten, wie von Mensendieck am Beispiel der Nike von Paionios ausgeführt wurde, allein durch ihren Körper sprechen:

„Diese Beine sagen zu allen modernen Müdigkeitserscheinungen einfach: „nein!“ Es ist kein Gesicht mehr vorhanden, und doch - wie spricht gerade hier der Körper allein als Anwalt der Gesundheit, Elastizität und Schönheit. (...) Auch der Leib kann durchgeistigt werden, nicht nur das Gesicht.“⁹²⁸

Diese Körper werden zu Garanten für Idealität und Schönheit.⁹²⁹ Die Betrachterin ist aufgefordert, ihren Blick an den Körperbildern zu schulen und ihren eigenen Körper sowie auch den anderer Frauen durch das Raster dieser Bilder einer kritischen Betrachtung zu unterziehen:⁹³⁰

„...sie müßte (...) durch das lebendige Studium an ihrem *eigenen Körper* so viel (...) kennen, daß sie in jedem Kunstwerk entweder die *Bestätigung* des ihr am eigenen Körper bekannten findet, oder daß ihr eine neue überraschende Wendung des Schönen offenbar wird, die sie noch nicht kennt und die sie sich anzueignen vornimmt, oder endlich eine Pose, die sie für unausführbar hält, und mit der sie sich gleichwohl durch Nachdenken und Nachüben auseinandersetzen muß.“⁹³¹

Allein in der Auseinandersetzung mit der griechischen Skulptur, beispielsweise durch das „Nachüben“ der Stellungen schöner Akte, könne ein „Umsatz der Kunst in das lebendige Menschenmaterial“⁹³² stattfinden.

Andererseits biete erst die Idealität weiblicher Schönheit und der „Ordnungssinn am Körper“⁹³³ die Gewähr, dem Chaos des kulturellen Verfalls, wie er sich in den „pathologischen Präparaten“⁹³⁴

⁹²⁸ Mensendieck, Körperkultur, S.64f.

⁹²⁹ Die „Erbschaft der Antike“ als einer „Durchdringung des Künstlerischen und Gesunden“ wurde in Winthers „Körperbildung als Kunst und Pflicht“ neben dem Mensendieck-System in zahlreichen Körper-Schulen als Ziel hervorgehoben. Vgl. Winther, S.19.

⁹³⁰ Mensendieck, Körperkultur, S.131.

⁹³¹ Mensendieck, Körperkultur, S.115f.

⁹³² Mensendieck, Körperkultur, S.65.

⁹³³ Mensendieck, Funktionelles Frauenturnen, S.123.

moderner Kunst äußere, entgegenzutreten.⁹³⁵ In dieser Wechselwirkung zwischen ‚Körperentartung‘ und ‚Kunstentartung‘ sei die Lehrende, so Mensendieck, „Bildhauerin an lebendigen Körpern“⁹³⁶.

Diese Tätigkeit hebe sie auf dasselbe Niveau mit der Tätigkeit des Arztes, insbesondere des Chirurgen. Mit beiden, dem Bildhauer und dem Arzt, verbindet sie ihr extrem funktionalistisch-mechanistischer Blick auf den weiblichen Körper, der lediglich unter wissenschaftlichen Aspekten als „Körpermaschine“⁹³⁷, als „zusammengesetztes (montiertes) Gebilde“⁹³⁸ zu betrachten und zu analysieren sei.⁹³⁹ Die Mechanisierung des Körpers bietet die Voraussetzung für die Möglichkeit der Formung durch die Lehrerin, sowie der selbsttätigen Körperbildung am eigenen Leib.⁹⁴⁰ Körperbildung wird artikuliert im Bündnis von Kunst und Medizin. In einem Artikel im Organ der bürgerlichen Frauenbewegung „Die Frau“ von 1932 heißt es auf die Frage „Was kann die Gymnastik den Frauen der Gegenwart geben?“, die Gymnastik müsse „ihre Motivierung aus der Kunst“ nehmen, denn:

„Das Können des eigenen Körpers soll mehr sein als bloße Geschicklichkeit, ein umfassendes anatomisches Wissen, ein Streben in den Bahnen der Kunst ist unerlässlich, ein unablässiges Abarbeiten an der eigenen Gesamtbildung.“⁹⁴¹

Das erklärte und höchste Ziel der Körperbildung aber sei es, die Frauen „dem Ewigen des Wahren, Schönen, Guten“⁹⁴² näherzubringen.

⁹³⁴ Mensendieck, Funktionelles Frauenturnen, S.121.

⁹³⁵ Vgl. auch Winther, S.102: „Es ist klar, die Plastik ist verknüpft mit den Bestrebungen eine nationale Kultur zu schaffen...“ (gemeint ist die Körperplastik; B.B.). S.31: „Die rhythmische Plastik wird viel Unharmonisches, bis zur Karikatur Charakteristisches wegräumen, aus dem Leben und damit der charakteristischen Kunst ein Gebiet einschränken: die Schönheit im Häßlichen. (...) Wie die Griechen den Marmor berecht machten, wird die rhythmische Plastik unseren Leib wieder sprechen lehren...“.

⁹³⁶ Mensendieck, Funktionelles Frauenturnen, S.155. Brieger bezeichnete die Frau als „Maler und Bildhauer“ am eigenen Körper, Brieger, S.33.

⁹³⁷ Mensendieck, Funktionelles Frauenturnen, S.7. Vgl. auch Fischer, Menschenschönheit, S.6: „Jede Maschine wird um so schöner, je zweckmäßiger sie ist, denn nur des Zweckes willen ward sie erzeugt.“

⁹³⁸ Mensendieck, Funktionelles Frauenturnen, S.93.

⁹³⁹ Zur funktionalen Betrachtung des Körpers als Maschine bis heute vgl. Michael Klein: Vom „ganzheitlichen Athleten“ zum „einsamen Muskelmann“? Körperbewußtsein und Body-Building. In: Ausst.-Kat. Kunstkörper-Körperkunst, 1989, S.107-117, hier S.108f.

⁹⁴⁰ Eher unkritisch beurteilt Großning die damaligen Gymnastiksysteme von Mensendieck, Rudolf Bode oder Hedwig Kallmeyer, als „Protest des Lebens“ gegen den mechanistischen Geist des 19. Jahrhunderts sowie als „emanzipatorische Wirklichkeiten in der Befreiungsbewegung der Frau“. Sie seien deutlich von „der militärisch anmutenden Schwedischen Gymnastik“ zu unterscheiden und „Ausdruck weiblichen Empfindens und Wollens (Hervorheb. B.B.) und darin eine echte Neuschöpfung in der Bewegungskultur“. Großning, Die Wiederkehr, S.34.

⁹⁴¹ Utz, S.: Was kann die Gymnastik den Frauen der Gegenwart geben? In: Die Frau, 39.Jg., März 1932, S. 355-361, hier S.355 und 358.

⁹⁴² Utz, S.361. In der Mädchenschule für Körperbildung Loheland wurden neben dem Hauptfach Gymnastik die Nebenfächer Anatomie und Plastik (Modellieren von Körpern in Ton) angeboten.

Der Körper erscheint im Blick auf die normsetzende, antike Skulptur nicht als biologisch-natürlicher Leib, sondern wird im Modus des Technischen als eine Zielvorstellung formuliert, die durch Disziplinierung und Training hart zu erarbeiten ist.⁹⁴³

⁹⁴³ Zum plastischen weiblich-antiken Ideal vgl. auch Erich Salten: Ihr Wesen. In: Israel, N.: Die Frau im Jahrhundert der Energie, o.S.: „Plastisch tritt es (das Weib) aus unserer Zeit heraus, plastisch hebt es sich aus seinem Kostüme heraus. Schlanke, freie Gestalten personifizieren das Weib, und die es nicht sind, leiden, um es zu scheinen.“

6. Mütterlich - Weibliche Blickkontrolle

Ein von Udo Wendel um 1938 gemaltes Bild mit dem Titel „Die Kunstzeitschrift“ zeigt einen Kunstmaler zusammen mit seinen Eltern bei der Lektüre der nationalsozialistischen Kunstzeitschrift „Die Kunst im Dritten Reich“⁹⁴⁴ (Abb.36). Die drei dargestellten Personen betrachten die weibliche Aktskulptur „Die Schauende“ von Fritz Klimsch. Auf einen heutigen Betrachter des Bildes wirkt vor allem die ältere, streng blickende Mutter beim Betrachten eines Aktbildes - zusammen mit zwei Männern - befremdlich. Auch der Künstler schaut mit unbewegter, distanzierter Miene auf die reproduzierte Skulptur. Allein der Vater, dessen Blick durch das Hochschieben der Brille markiert wird, demonstriert durch das Weglegen seiner eigenen Kunstzeitschrift überraschtes Interesse. Sein Äußeres lässt sich nicht durch Attribute einem bestimmten Berufsstand zuordnen. Es zeichnet ihn aber als gebildeten, wohldistinguierten, älteren Herrn aus. Folgt man einer Umfrage zum „Arztbild Deutscher Unterprimanerinnen“⁹⁴⁵, so ließe sich bei dem Vater durchaus das Bild des Arztes assoziieren.

Dieses Bild verrät mehr als, wie Berthold Hinz äußerte, das „Eindringen faschistischer Projektionen (...) in die Privatsphäre“⁹⁴⁶; hier werden innerhalb eines Gemäldes ´richtige` Blickweisen auf den weiblichen Akt verhandelt. Es wird gezeigt, wer blicken darf, wie und worauf geblickt werden soll.

Demonstriert wird der entsinnlichte, distanzierte, wissenschaftliche Blick des Künstlers, der Mutter und des Mannes auf einen jungen weiblichen Körper. Dass es sich bei diesem Blick keineswegs um einen Voyeursblick handelt, wird eigens markiert, indem der Akt gemeinschaftlich zu Dritt betrachtet, ja abgeschätzt wird und diese Blickweisen einem Betrachter des Gemäldes öffentlich vorgeführt werden. Das Gemälde gibt den Betrachtenden Rezeptionsvorgaben für das eigene Betrachten von weiblichen Skulpturen.

Im Medium der Malerei wird nicht nur ein weiblich-mütterlicher Blick auf die Kunst thematisiert, sondern im Speziellen der weibliche Blick auf das Bild des weiblichen Aktes in der Skulptur.

⁹⁴⁴ Es handelt sich um den Jahrgang 2, 1938, 3, S.84. Vgl. Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus, S.132 (Abb.6).

⁹⁴⁵ Das Arztbild Deutscher Unterprimanerinnen. In: Lincke A.: Ist das nordische Inbild der Besitz eines jeden Deutschen? In: Rasse 5, 1938, S.412-417. Zit. nach Wuttke-Groneberg, S.276-278. Es fällt auf, dass bei den Beschreibungen des Arztes besonders die Augen und der ärztliche „durchdringende“ Blick betont werden.

⁹⁴⁶ Hinz, Malerei, S.132.

Entgegen der allgemein in der Forschungsliteratur vertretenen Ansicht, die weiblichen Akte in der Skulptur und vor allem der Malerei des ‚Dritten Reichs‘ seien einem allein männlichen Blick zugedacht gewesen⁹⁴⁷, zeigt sich hier, dass ein weiblicher Blick auf die nackten Bilder des Weiblichen zugelassen und auch erwünscht war.

Frauen hatten sich bereits in den zwanziger Jahren an Hetzkampagnen und Bilderstürmen gegen die Kunst der Moderne beteiligt, wobei deren Augenmerk insbesondere auf die Frauendarstellungen gerichtet war. So bezeichnete beispielsweise Elisabeth Bosch die „entartete Kunst“ als „Mißachtung und Entrechtung des echten Weibtums“⁹⁴⁸. Und Feistel-Rohmeder, deren Kritik sich insbesondere an Weiblichkeitsbildern von Käthe Kollwitz und Otto Dix entzündete, unterstützte in einem Aufruf an den „Frauenkampfband“ den Bildersturm auf Lehnbrucks „Kniende“ durch Duisburger Schülerinnen im Jahr 1927.⁹⁴⁹

Dass die nationalsozialistische Kunstpropaganda zielgruppenorientiert arbeitete, zeigen auch die Sprachregelungen des Deutschen Wochendienstes, in denen es 1942 zu Breker heißt:

„Aufgabe der dt. Zeitungen ist es, die Leser durch vielseitige und verständnisvolle Betrachtungen und gute Abbildungen zum Verständnis der Werke A. Brekers hinzuführen. (...) es mögen die Frauen- und Familienzeitschriften durch Abbildung der wunderbaren und harmonisch vollendeten weiblichen Gestalten A. Brekers zum Interessenkreis ihrer Leser einen Zugang suchen (...).“⁹⁵⁰

Weibliche Blickweisen auf Aktskulpturen und auf bekleidete oder unbekleidete Frauenkörper wurden in Zeitschriften, Ausstellungskatalogen mit Hilfe von Fotografien vorgeführt. Im Folgenden sollen einige Beispiele erläutert werden.

⁹⁴⁷ Vgl. Meckel, Animation – Agitation, S.96. Fleischmann, Antje: Das Bild der Frau in der Plastik des Nationalsozialismus. In: Ausst.-Kat. Das Bild der Frau des 20. Jahrhunderts, Wilhelm Lehbruck-Museum der Stadt Duisburg 1986, hrsg. v. Christoph Brockhaus, S.40-48, hier S.45ff. Poley, Stefanie: Rollenbilder im Nationalsozialismus - Umgang mit dem Erbe, Bad Honnef 1991, S.25 „In der nationalsozialistischen Kunstproduktion bietet sich die Frau dem Mann an, sie ist Sexualobjekt und Sklavin (...); so verhält es sich bei der überwiegenden Zahl der Arbeiten.“ Wenk, Silke: Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus. In: Inszenierung der Macht, S. 116/117: „...sie bietet sich dem männlichen Gegenüber als klare Spiegelungsfläche dar. Der Mann kann sich ihr gegenüber aufrichten und sich darin als Ganzes imaginieren (...).“ Wenk vermutet jedoch, dass gerade das „Ende der Scham“ ein Ansatzpunkt sein könnte für eine Faszination von Frauen.

⁹⁴⁸ Bosch, Vom Kämpfertum, S.19.

⁹⁴⁹ Über die Beteiligung von Frauen an den Auseinandersetzungen um Lehnbrucks Skulptur schreibt die Autorin: „In Duisburg wurde die im Torhallengarten aufgestellte „Kniende“ von Lehbruck von Lyzeumsschülerinnen (...) vom Sockel heruntergerissen und zertrümmert. Es muß dabei hervorgehoben werden, daß vorher von einigen Duisburger Frauenvereinen gegen die öffentliche Ausstellung dieses bemerkenswert häßlichen und das Kunstgefühl gröblich verletzenden Bildwerkes Verwahrung eingelegt worden war.“ Feistel-Rohmeder, Bettina, in: Deutsche Kunstkorrespondenz, August 1927, Fol.3 II. Zit. in: Feistel-Rohmeder, Im Terror des Kunstbolschewismus, S.19f.

⁹⁵⁰ Sprachregelung im Deutschen Wochendienst (8.5.42) zu A. Breker. Zit. nach Otto Thomae, Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin 1978, S.373.

Eine Fotoreportage der „Woche“ zeigt, wie leichtbekleidete BDM-Mädchen unter Anleitung einer Lehrerin in die Kunst des richtigen Sitzens, Aufrichtens und Stehens eingeweiht werden.⁹⁵¹ Die Fotografien wurden vor dem Haus des Deutschen Sports in Berlin, wo seit 1936 Brekers „Siegerin“ aufgestellt war, aufgenommen. Die Mädchen präsentieren sich auf Steinsockeln und Treppenwangen nicht nur dem Blick des Fotografen, sondern dem kontrollierenden Blick der Lehrerin und der Zuschauerinnen. Sowohl die Präsentation auf Sockeln, als auch der erklärende Text verweisen auf das Bild des Skulpturenkörpers.⁹⁵²

In Zeitungsreportagen wurden Besuche von BDM-Mädchen und ihren Führerinnen bei führenden Bildhauern des Dritten Reichs dokumentiert und anhand von Fotomaterial illustriert.⁹⁵³ Eine Aufnahme zeigt den Bildhauer Fritz Klimsch - im Arztkittel - wie er Frauenführerinnen seine Skulptur „Die Woge“, die sich im Zentrum des Bildes, dem Betrachter zugewandt befindet, erläutert. Ein kleines Tonmodell der „Woge“ zeigt dem Betrachter die Rückenansicht, also den Blick, der sich den Betrachterinnen bietet⁹⁵⁴ (Abb.37).

Im Ausstellungskatalog „Frau und Mutter - Lebensquell des Volkes“ aus dem Jahr 1942 werden nicht etwa Fotografien zeitgenössischer Frauen oder Mütter gezeigt, wie das Thema suggerieren könnte, sondern neben Zeichnungen aus der „Jetztzeit“ und der „germanischen Vorzeit“ die Skulpturen „Speerwerferin“ von Agricola und „Junges Weib“ von Kolbe (Abb.38). Diese Skulpturen demonstrieren mit ihrem Körperbild ein eher durchtrainiertes, wehrhaftes Körperideal eines jungen Mädchens und lassen sich vordergründig kaum im Kontext der Thematik der Ausstellung „Frau und Mutter“ lesen. Biologische Mutterschaft, das vermeintlich ideologische Leitbild der nationalsozialistischen Frau, wurde im Abbildungsteil nur am Rand gestreift. Die Darstellung der Frau als biologische Mutter war im Skulpturenprogramm des Dritten Reiches so

⁹⁵¹ Köhn-Behrens, Charlotte: Die Kunst des Sitzens. In: Die Woche, 30, 1940, S.18. Die Abbildungen der weiblichen Körper lassen in ihren Haltungen und Gesten Brekers Skulpturen „Kniende“ und „Schreitende“ assoziieren. In derselben Ausgabe der Woche ist die Skulptur „Anmut“ von Breker abgebildet (S.5).

⁹⁵² In dem Bildtext von Charlotte Köhn-Behrens heißt es: „Unter fröhlichem Gelächter der Kameradinnen werden hier Beispiel und Gegenbeispiel demonstriert. Während Lieselotte in der gestreckten schönen Haltung den Ball auffängt, so daß sie auf ihrem Steinsockel einem Bildhauer als Modell für eine Skulptur dienen könnte, hat sich Eva den Ball direkt vor den Magen werfen lassen und hält ihn in plumper Heftigkeit krampfhaft fest.“ Die Woche, 1940, Nr. 30, S.18.

⁹⁵³ Horn, Walter: Schönheit als Lebensgefühl unserer Zeit. Ein Atelierbesuch bei Professor Klimsch. In: Zucht und Sitte, 1.Folge 1941, S.91-94.

⁹⁵⁴ Vgl. auch die Abbildung in einer Veröffentlichung des BDM-Werks „Glaube und Schönheit“. Die Fotografie zeigt junge Mädchen beim Betrachten einer weiblichen Aktskulptur. In: Castell, Clementine zu (Hg.): Glaube und Schönheit, München o.J., S.22

gut wie verschwunden, eine Tendenz die sich auch in der NS-Malerei abzeichnete⁹⁵⁵. Wie diese Skulpturen sich in den Kontext einer den Frauen und Müttern gewidmeten Ausstellung einfügten, wurde am Beispiel einer Zeichnung mit dem Titel „Frau und Rasse“ illustriert (Abb.39). Eine bekleidete, sitzende Frau begutachtet, ähnlich den zeitgenössischen Darstellungen des „Parisurteils“⁹⁵⁶, den Körper eines Mädchens, das sich in ihrem Blick enthüllt und zeigt. Dass es sich bei der sich Enthüllenden nicht um einen Skulpturenkörper handelt, wird lediglich durch den fehlenden Sockel markiert.

Die Abbildungsbeispiele zeigen, dass der Blick auf die Akte für einen weiblich-mütterlichen Kontrollblick freigegeben waren.

Mutterschaft ist im ‚Dritten Reich‘ nicht unmittelbar mit körperlicher Mutterschaft gleichzusetzen⁹⁵⁷, sondern wurde als das organisierende Moment, das Gemeinsame der ‚rassisch-wertvollen‘ Frauen im ‚Dritten Reich‘ als „wesentlicher Ausdruck des spezifischen weiblichen Seins zur Haltung erklärt“⁹⁵⁸. Diese funktionalisierte Mütterlichkeit zeigt sich innerhalb der typischen ‚weiblichen‘ Berufe, in denen Mütterlichkeit professionalisiert wurde.⁹⁵⁹ Mutterschaft gewann im ‚Dritten Reich‘ eine gesellschaftliche Dimension.⁹⁶⁰ Es wurden zahlreiche öffentliche Positionen geschaffen, in denen ‚mütterliche‘ Frauen am Vollzug staatlicher Macht partizipieren konnten.⁹⁶¹ Frauen wurden insbesondere im Gesundheitswesen als „berufene Wächterinnen der Volksgesundheit“⁹⁶², in fürsorgerischen Berufen, der NS-Volkswohlfahrt, Sozialarbeit und auf dem Gebiet der weiblichen Körperbildung eingesetzt. Die Fürsorgetätigkeit war nicht Selbstzweck, sondern diente als zielbewusstes Mittel zur „Reinigung und Gesundung der Art“, der rassenbiologischen Kontrolle und

⁹⁵⁵ Vgl. Meckel, S.80f. Darstellungen von Mütter-Bildern und Mutter - Kind Darstellungen waren auf der Großen Deutschen Kunstausstellung in München deutlich unterrepräsentiert und wurden von Jahr zu Jahr weniger, die Bildgattung „Familie“ war praktisch ohne Bedeutung.

⁹⁵⁶ Vgl. allg. Annegret Friedrich: Dekonstruktion des Mythos - Beispiel Parisurteil. In: Barta (Hg.): Frauen-Bilder Männer-Mythen, S.304-318.

⁹⁵⁷ Vgl. hierzu den Anspruch der bürgerlichen Frauenbewegung in der Weimarer Republik durch „geistige, allumfassende Mütterlichkeit“ den weiblichen Kultureinfluss auf allen Gebieten zur Geltung zu bringen. Zum „menschlich-mütterlichen Wirken“ der Frauen vgl. beispielsweise Gertrud Bäumer: Die Frau in der Krisis der Kultur, Berlin 1927.

⁹⁵⁸ Klinksiek, Dorothee: Die Frau im NS-Staat. Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, Nr.44, Stuttgart 1982, S.85.

⁹⁵⁹ Vgl. Ina Paul-Horn: Faszination Nationalsozialismus. Zu einer politischen Theorie des Geschlechterverhältnisses, Pfaffenweiler 1939, S.138: „Das quasi natürliche Verhältnis zu Mutterschaft wird verwandelt in ein funktionales qua Organisation. Damit ist es logischerweise als natürliches aufgebrochen, (...). Hier scheint mir die Trennung von Mutterschaft in eine natürliche und eine funktionelle, die uns bis heute beschäftigt, historisch-politisch am radikalsten organisiert.“

⁹⁶⁰ Zur Forderung einer „Wiederaufzuchtung des Muttergeistes“ vgl. Ernst Bergmann: Erkenntnisgeist und Muttergeist.

⁹⁶¹ Vgl. Frevert, Frauen-Geschichte, S.233f.

⁹⁶² Rees, Hanna: Frauenarbeit in der NS-Volkswohlfahrt, Berlin 1938, S. 32.

der Ausschaltung „Minderwertiger“. Über das mütterliche Wirken der Frauen in der NS-Volkswohlfahrt nach dem Selektionsprinzip schreibt Hanna Rees:

„die Frauen, die hier stehen, müssen vieles in sich vereinigen, was sich in der menschlichen Natur nicht immer harmonisch zusammenfindet; mütterliche Güte und Teilnahme (...) und dazu ein unbestechliches Urteilsvermögen, das sich auf Lebensreife und Menschenkenntnis gründet und das geschärft wird von dem Willen (...) nicht das kleinste Teilchen seiner Opfertaten an Unwürdige zu verschwenden.“⁹⁶³

Funktionärinnen der Frauenschaft und der Volkswohlfahrt hatten die Aufgabe, die weibliche Klientel, besonders die heranwachsende Jugend zu erziehen, zu kontrollieren und zu formen. Formende Betätigung am weiblichen Körper war nicht allein dem männlichen Schöpfer, dem Künstler und dem Arzt vorbehalten⁹⁶⁴, die Kontrolle und Formung des weiblichen Körpers wurde in erster Linie an Frauen delegiert, die, so die Reichsfrauenführerin Gertrud Scholtz-Klink, „das neue gesunde Geschlecht, das wir erhoffen, heranbilden können“⁹⁶⁵:

„Wir alle müssen, ganz gleich wo wir nun stehen, ob hier im Arbeitsdienst, in der NS-Frauenschaft, in der Arbeitsfront oder im Frauenwerk, Menschen formen, die bereit sind für Deutschland. Man möge uns nicht kommen mit der bequemen Ausrede, der liebe Gott wird schon alles machen!“⁹⁶⁶

Dass man sich angesichts der ‚rassischen Minderwertigkeit‘ des Weiblichen und dem ‚defizitären‘ Zustand des weiblichen Körpers nicht auf die Natur berufen konnte, sondern es der quasi künstlerisch-schöpferischen Tätigkeit der Frau und Mutter oder der Kunst bedürfe, darin waren sich sowohl Anhängerinnen der nationalsozialistischen, als auch der bürgerlichen Frauenbewegung einig. Das letzte Ziel der Mutter und Schöpferin, so führte eine Autorin 1932 in der Zeitschrift „Die Frau“ am Beispiel der Bildhauerin Käthe Kollwitz aus, sei es, „selbständige und aufrechte Menschen heranzubilden“. Das heilige Vorrecht der mütterlichen Frau, verleihe „jedem weiblichen Wesen menschenbildendes Vermögen - nach Art des Künstlers, der im Aufnehmen schon formt und gestaltet“⁹⁶⁷.

Eine Autorin der nationalsozialistischen „Deutschen Frauenfront“ äußert 1933 über die Aufgaben der Mutter und die „Stellung der deutschen Frau zur Kunst im Dritten Reich“:

⁹⁶³ Rees, S.27.

⁹⁶⁴ Vgl. Wenk, Volkskörper und Medienspiel, S.231. Vgl. August Mayer, Deutsche Mutter, S.36 über den Wert der „mütterlichen Frau“ für die Allgemeinheit „als Erzieherin zum wahren vollendeten Menschtum“.

⁹⁶⁵ Scholtz-Klink, Gertrud. In: Frau und Mutter-Lebensquell des Volkes, S.9.

⁹⁶⁶ Scholtz-Klink, Gertrud: Rede der Führerin der deutschen Frauen in Nürnberg am 8. September 1934. Zit. nach Benz, Frauen im Nationalsozialismus, S.53.

⁹⁶⁷ Dietrich-Troeltsch, Martha: Vom Urwesen der Frau. In: Die Frau, 39.Jg., H.5, 1932, S.304.

„Die allerwichtigste Aufgabe aber bleibt der Frau im Kinde vorbehalten. (...) Sie muß in die zarte Kinderseele schon senken den Kern der Liebe und des Verständnisses zur deutschen Kunst überhaupt, und das Kraftvoll-Schöne muß zum Vorbild dienen!“⁹⁶⁸

⁹⁶⁸ Kottnov, Jutta von: Die Stellung der deutschen Frau zur Kunst im Dritten Reich, In: Die deutsche Frauenfront, 1.Jg. 1933, H.2, S.15.

V. Das 'Klassische' der Skulpturen Brekers

1. Die skulpturale Auffassung seit 1936 im Kontext der Bewertung des Materials

Im Werk Brekers zeichnet sich die Tendenz einer zunehmenden Lösung der Skulpturen aus dem architektonischen Verbund ab. Auch in den fotografischen Abbildungen werden sie häufig aus ihrem tatsächlichen oder projektierten Zusammenhang mit der Architektur isoliert. Dies ist um so erstaunlicher, als sich in der zeitgenössischen Literatur und Propaganda „die Entwicklung der Plastik im Dritten Reich (...) als eine Geschichte der Bauplastik präsentiert“⁹⁶⁹. Mit dem „Kunst-am-Bau-Erlass“ vom 22.6.1934, einem Arbeitsbeschaffungsprogramm des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, Joseph Goebbels, für „kunst- und kulturschaffende Menschen“⁹⁷⁰, wurde programmatisch eine im Verbund mit der Architektur stehende Bauplastik gefordert. Der übergeordneten Rolle der „Baukunst als Sinnbild des Staatslebens“⁹⁷¹ war der skulpturale Dekor ein- und unterzuordnen. In dem Erlass heißt es unter Punkt fünf:

„Ich bitte ferner Vorsorge zu treffen, daß das mit dem Bau verbundene oder innerhalb des Baues angebrachte Kunstwerk nicht um seiner selbst willen, als zwecklose Zutat, sondern sinnvoll in Beziehung zu dem Zweck des Gebäudes, zu den örtlichen Begebenheiten und zur Umgebung gebracht wird.“⁹⁷²

In der Hierarchie der Gattungen war die Skulptur der Architektur erklärtermaßen nachgeordnet. Der plastische Schmuck sollte „den weltanschaulichen Stellenwert, welcher der Architektur zugemessen wird, bildlich umsetzen und die Funktion eines Bauwerks illustrieren“⁹⁷³. Die, so äußerte Werner Rittich in seinem Buch über die „Architektur und Bauplastik der Gegenwart“, „aus der Idee

⁹⁶⁹ Bushart, Magdalena: Bauplastik im Dritten Reich. In: Dies./Schuster, Wolfgang/Nicolai, Bernd (Hg.): Entmachtung der Kunst. Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung 1920-1960, Berlin 1985, S.104-113, hier S.105.

⁹⁷⁰ Aufträge an bildende Künstler und Kunsthandwerker bei Bauaufgaben der Staatshochbauverwaltung. Abgedruckt bei Anna Teut: Architektur im Dritten Reich 1933-1945, Frankfurt/Berlin 1967, S.289f., Hier S.290. Der 'Kunst-am-Bau-Erlass' verordnete für Bauvorhaben in öffentlicher Trägerschaft, dass eine bestimmte Summe für Werke der bildenden Kunst verwendet werden musste.

⁹⁷¹ Aufträge an bildende Künstler, Teut, S.289.

⁹⁷² Aufträge an bildende Künstler, Teut, S.290.

⁹⁷³ Bushart, Bauplastik, S.106.

stammende Architektur“ brauche „die Plastik zu ihrer eigenen Vollkommenheit“⁹⁷⁴ sowie umgekehrt die Skulptur nur durch die Architektur ihre Sinnstiftung und Legitimation erhalte.

Im „Kunst-am-Bau-Erlass“ wurden keine konkreten Angaben über formale, thematische oder inhaltliche Direktiven gemacht, an denen sich die Bildhauer des ‚Dritten Reiches‘ zu orientieren hätten, so dass sich bis zum Olympiajahr 1936 - als sich mit der Antikenassoziation und der Orientierung an der Aktskulptur ein offizielles kunstpolitisches Programm abzuzeichnen begann - noch keine thematische und stilistische Einheitlichkeit innerhalb der nationalsozialistischen Skulpturenproduktion verzeichnen lässt.⁹⁷⁵

Als Schnittstelle der skulpturalen Auffassungen von Bauplastik ist die Ausstattung des Berliner Reichssportfelds in Berlin zu betrachten. Hier manifestiert sich in einem recht breiten Stilspektrum unterschiedlicher Lösungen und der Verwendung verschiedener Materialien der Wendepunkt und die ideologische Perspektive einer seit 1936 programmatisch verordneten Antikenadaption. Die hier der Öffentlichkeit präsentierte stilistische Auffassung sollte als richtungsweisend für die zukünftige nationalsozialistische Plastik deklariert werden.⁹⁷⁶

Die Bildhauer, die die Richtung einer architekturgebundenen Skulptur vertraten, wie Josef Wackerle, Willy Meller und Adolf Wamper, lieferten Skulpturen, die entsprechend dem in der Architektur verwendeten Material aus Muschelkalkquadern geschichtet sind und materialbedingt zu einer Einheit mit der Architektur verschmelzen oder, wie die Muschelkalkreliefs von Adolf Wamper am Eingangsbau der „Dietrich-Eckart-Freilichtbühne“, (heute Waldbühne) mit der Wand in einer Einheit verbunden bleiben (Abb.40, 41). Die Materialstruktur der blockhaft wirkenden Skulpturen, der Charakter des Naturmaterials des porösen Steins bleibt - im Sinne der in der zeitgenössischen Diskussion relevanten Maxime der Materialgerechtigkeit - sichtbar. Hierin äußert sich - neben einer ideologischen Interpretation, die in dieser Einordnung des figürlichen Schmucks in die Architektur, als dem ausgewiesenen ‚Sinnbild des Höheren‘, ein Gleichnis für die freiwillige Unterordnung des Individuums unter die politische Ordnung erkennen mag - zum einen eine künstlerische Anschauung, die dem Material selbst im Sinne einer „materialistischen Ästhetik“ eine „elementare und

⁹⁷⁴ Rittich, Werner: Architektur und Bauplastik der Gegenwart, Berlin 1938, S.174.

⁹⁷⁵ Zur „Reifezeit des faschistischen Körperideals“ bis zur Berliner Olympiade, vgl. Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.112ff.

⁹⁷⁶ Zur skulpturalen Ausstattung des Reichssportfeldes vgl. Bettina Güldner und Wolfgang Schuster: Das Reichssportfeld. In: Ausst.-Kat. Skulptur und Macht. Figurative Plastik in Deutschland der 30er und 40er Jahre, Berlin 1983, S.37-48. Zur Denkmalskonzeption des Reichssportfeldes als nationale Kult- und Gedenkstätte, vgl. Andrea Hollmann: Das „Reichssportfeld“ Berlin. Untersuchungen zur Architektur, Magisterarbeit an der Fak. f. Kulturwissenschaften, Tübingen 1987/88.

konstituierende Rolle⁹⁷⁷ zuschreibt und zum anderen eine bildhauerische Auffassung von blockhaft geschichteter, ´tektonischer Plastik⁹⁷⁸.

Auch der Bildhauer Josef Thorak hatte vor 1937 nach dem Prinzip der tektonischen Schichtung gearbeitet und wurde noch 1942 von Tank als „Meister der architektonischen Plastik“ bezeichnet. Diese ´tektonische` Schichtung des Steins (Abb.42), die für zahlreiche Skulpturen des Reichssportfeldes - etwa Wackerles „Rosseführer“ (Abb.43) am „Marathontor“ des Olympiastadions - charakteristisch ist, zeigt sich noch bei Thoraks „Sicherheitsdenkmal“, dem Denkmal der neuen Türkei unter Kemal Atatürk in Ankara, das Thorak in den Jahren 1934-1936 ausgeführt hatte (Abb.44).⁹⁷⁹ Die noch reliefartig mit der Wand verbundenen Figuren des „Denkmals der Sicherheit“ emanzipierten sich 1937 in der Bronzegruppe „Kameradschaft“ (Abb.45), aufgestellt vor dem deutschen Pavillon auf der Weltausstellung in Paris, sowohl durch ihre Loslösung aus der Wand als auch durch ihre Materialität von der Architektur und lassen sich trotz ihrer Aufstellung im architektonischen Kontext ob ihrer rundplastischen Ausführung als autonome Plastiken bezeichnen. Auf dem Berliner Olympiagelände zeichnete sich mit Brekers Skulpturen „Siegerin“ und „Zehnkämpfer“⁹⁸⁰ (Abb.114, 2) die „Abkehr von der germanisch-tektonischen Steinskulptur, die seit ca. 1905 in Gebrauch gewesen war“⁹⁸¹, ab.

Die auf Muschelkalkquadern stehenden Bronzefiguren wiederholen in ihrer strengen Aufgerichtetheit und Frontalität die Vertikalität der Pfeiler, sind jedoch leicht zurückgesetzt. Dadurch erscheinen sie als Bestandteil der Säulenordnung, heben sich jedoch durch ihre Farbigkeit und ihre bronzenen Standflächen deutlich von der Architektur ab. In ihrer streng vertikalen und erstarrten Haltung scheinen sie sich an der Säulenordnung zu orientieren, behalten jedoch auf Grund ihrer

⁹⁷⁷ Bandmann, Günter: Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. In: Koopmann, Helmut/Schmoll, J. Adolf gen. Eisenwerth (Hg.): Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd.1, Frankfurt a.M. 1971, S.129-157, hier S.137.

⁹⁷⁸ Der Begriff ´Tektonik` bezeichnet in der Architektur seit dem Klassizismus (Gilly, Schinkel) einen klar entwickelten Gliederbau und wurde von Adolf von Hildebrand auf die Bildhauerei übertragen, um den „architektonischen“, „inneren“ Bau zu bezeichnen. Vgl. Adolf von Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1893, Vorwort.

⁹⁷⁹ Thorak, der in den zwanziger Jahren zu den Berliner Sezessionisten gehörte, hatte sich noch 1931 in einem Aufsatz in der Zeitschrift „Die Kunst für Alle“ zu einer Bildhauerei bekannt, die im Sinne der Materialgerechtigkeit die Blockhaftigkeit der Skulptur betonen sollte. Von mechanischen Vergrößerungen hatte er 1931 noch nichts gehalten, was sich in der Folgezeit jedoch ändern sollte. Thorak, Josef: Über Plastik. In: Die Kunst, Jg. 32, Bd. 63, 1931, S.245f. Zit. nach Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.113f.

⁹⁸⁰ Die Skulpturen sind noch heute im Pfeilerportikus des „Hauses des deutschen Sports“ auf dem Berliner Olympiagelände aufgestellt.

⁹⁸¹ Nicolai, Bernd: Tektonische Plastik. Autonome und politische Plastik im Deutschland der dreißiger und vierziger Jahre. In: Aus.-Kat. Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945. XXIII. Kunstausstellung des Europarates. Deutsches Historisches Museum Berlin, 11. Juni - 20. August 1996, London 1996, S.334-337, hier S.336.

rundplastischen Gestaltung und der Materialtönung ihre Autonomie.⁹⁸² Ihre Bezugnahme auf die Pfeilerarchitektur unterscheidet sie zugleich von einer weiteren, auf dem Olympiagelände vertretenen Auffassung von autonomer Plastik, wie sie in Georg Kolbes Bronzeskulptur „Ruhender Athlet (Abb.1) zum Ausdruck kommt. Der gelöst liegende Akt ist als von der Architektur völlig unabhängige Skulptur konzipiert.

Breker knüpfte mit seinen beiden für das Olympiagelände geschaffenen Skulpturen an eine Antikenrezeption archaischer Plastik an, die nach dem Ersten Weltkrieg, gleichfalls unter der Bezeichnung „tektonische Plastik“⁹⁸³, den Versuch darstellte, archaische Plastik mit abstrahierenden Elementen zu verbinden und „die Autonomie und Modernität der Skulptur“⁹⁸⁴ zu bekräftigen. Breker hatte - vor seinem Romaufenthalt und seiner ‚Begegnung‘ mit Skulpturen Michelangelos - mit der archaisierenden Stilisierung der Skulptur bereits in den zwanziger Jahren experimentiert, wie an einigen im Jahr 1927 entstandenen Skulpturen deutlich wird⁹⁸⁵ (Abb.46). Die archaisierende Richtung und die „formalen Experimente“ verbinden Breker mit der Richtung der ‚archaisch-modernen‘ Antikenrezeption Ludwig Kaspars, der zwar im ‚Dritten Reich‘ geduldet war, dessen Skulpturen jedoch ob ihrer Ausdruckslosigkeit und In-Sich-Gekehrtheit - von Bernd Nicolai als „Denkbilder“ und „meditative Fixpunkte“⁹⁸⁶ charakterisiert - für die NS-Bild- und Rassepropaganda nicht verwertbar waren⁹⁸⁷ (Abb.47). Die rassistische Kunstprogrammatische des Nationalsozialismus forderte eine Kunst, die ein appellatives und - trotz aller Äußerungen über die ‚Zeitlosigkeit‘ oder die ‚überzeitliche Gültigkeit‘ der nationalsozialistischen Kunst - vor allem ein

⁹⁸² Vgl. Bushart, Bauplastik, S.107f.: „Es ist die Anpassungsfähigkeit an sämtliche Vorgaben, die den Plastiken Arno Brekers in der Pfeilerhalle des „Hauses des Deutschen Sports“ auf dem Reichssportfeld, dem „Zehnkämpfer“ und der „Siegerin“, zum Erfolg verhilft. Sie stehen nicht nur am Beginn von Brekers Karriere im Dritten Reich, sondern bezeichnen auch den Anfang einer neuen ideologiegebundenen Auffassung von Bauplastik.“

⁹⁸³ Vgl. die Verwendung des Begriffs bei Bruno Kroll: Tektonische Plastik. Neue Arbeiten von Ludwig Kaspar. In: Die Kunst für Alle 54, 1938/39, S.99-105.

⁹⁸⁴ Nicolai, Tektonische Plastik, S.335.

⁹⁸⁵ Von Probst werden diese Experimente Brekers mit der „reinen Form“ ebenfalls in den Kontext einer archaischen Modernität gestellt. Breker habe, beeindruckt von der Formvereinfachung Brancusis, versucht „diese Idee im gegenständlichen Bereich anzuwenden“ und mit der archaischen Antike zu verknüpfen: „Trotz der anatomischen Richtigkeit der Muskulatur stilisiert Breker Formen bis hin zur Kantigkeit an Brust und Armen. (...) Die Kantigkeit und Formvereinfachung lassen an ägyptische Standfiguren des Alten Reiches und Plastiken des archaischen Griechenlands denken.“ Probst, Volker G.: Der Bildhauer Arno Breker. Eine Untersuchung, Bonn/Paris 1978, S.23f. Über Brekers Begeisterung von Brancusi vgl. Breker, Im Strahlungsfeld, S.60.

⁹⁸⁶ Nicolai, Tektonische Plastik, S.335.

⁹⁸⁷ Vgl. die Charakterisierung Werner Haftmanns 1939: „Diese Bildhauerei ist in der Absicht unpersönlich. Sie ist weder impressionistisch noch expressionistisch. Sie steht außerhalb der allgemein menschlichen Ausdrucksfähigkeit. Der Gegenstand und sein Eindruck sind insofern wichtig, als sich an ihm die imaginierte Figur entwickeln kann, die innere Logik seiner Schönheit. Sie ist ausdruckslos, insofern sie nicht Träger eines Gefühlserlebnisses wird, sondern eine neue Existenz schafft, die sich selbst genügt.“ Werner Haftmann: Der Bildhauer Ludwig Kaspar (1939), München 1978, S.25.

aktuelles Potenzial enthielt. Gerade im ‚Wirken-Wollen‘ der öffentlichen Skulptur auf einen Betrachter äußert sich der Anspruch einer aktualisierten Klassikrezeption, einer der eigenen Zeit angepassten Antikenauffassung, der als Gegenutopie zu aktuellen Zeitproblemen die Funktion einer umfassenden Krisenbewältigung zukam.

Mit Brekers Rezeption archaischer, autonom wirkender Kurosdarstellungen in ihrem lockeren Verbund mit der Architektur sowie der Verwendung von Bronze als Material schien das Fanal für eine programmatische Antikenrezeption repräsentativer, öffentlicher Skulptur im ‚Dritten Reich‘ gesetzt. Brekers in der Folgezeit geschaffene, vor allem männliche Skulpturen sollten sich in ihrem expressiven - auf einen Betrachter bezogenen - Ausdrucksgehalt steigern.⁹⁸⁸

Dass es sich bei der Suche und den sich abzeichnenden Kontroversen um eine einheitliche stilistische Ausprägung nationalsozialistischer Skulptur - ob architekturgebunden oder freiplastisch-autonom - nicht allein um formale Problemerkörterungen handelte, sondern um damit in engem Zusammenhang stehende ‚rassistisch‘-ideologische, wird an der Auseinandersetzung um das in der Bildhauerei zu verwendende Material deutlich.⁹⁸⁹ Seit Ende des 19. Jahrhundert wurde, auch im Umkreis des Deutschen Werkbundes, die Diskussion um die Materialechtheit und die Materialgerechtigkeit des Kunstwerks geführt. Dabei ging es um die Anerkennung des Materials als beherrschender ‚Macht‘, der sich der Künstler bei der Bearbeitung des Materials zu fügen habe. Bereits Adolf von Hildebrand hatte ein solches Vorgehen, bei dem nicht mehr die Form absolute Priorität vor der Materie besitzt, für die Bildhauerei gefordert.⁹⁹⁰ Die Vertreter dieser Auffassung wandten sich gegen ein seit Plato in der Kunsttheorie geläufiges Modell, nach dem das Material der künstlerischen Form untergeordnet ist⁹⁹¹. Dem Bildhauer fällt nach dieser Auffassung die Aufgabe zu, den als „lebendes

⁹⁸⁸ Diese ‚Entwicklung‘ Breker ‚scher Plastik von einer meditativen, ruhigen In-Sich-Gekehrtheit der Körperbilder zu einer expressiveren, gelockerteren Behandlung der Skulpturen, die ein Gegenüber einbeziehen, wurde bereits 1934 von einem Kunstautor in der Zeitschrift „Die Kunst“ erkannt und positiv gewürdigt: „Die Arbeiten Brekers, die an dieser Stelle vor vier Jahren veröffentlicht worden sind, haben einen starken Sinn für das Statuarisch-Geschlossene bezeugt. Da war der Aufbau ruhig, die Oberfläche ebenmäßig, ja beschwichtigt und das Ganze in eine ziemlich schwere plastische Dichtigkeit verfaßt. Seitdem ist sein Stil nervöser (im guten, positiven Sinn nervöser) geworden. (...) in die Plastik Brekers ist mehr Unmittelbarkeit im Sinne eines erregten modernen Lebens. (...) Die frühen Arbeiten sind stiller, mehr an sich selbst zurückgebunden. Von den neueren Arbeiten geht eher eine anregende Kraft aus; sie fordern zum Dialog heraus; (...). N.N.: Der Bildhauer Arno Breker, S.16. Der Autor bezieht sich auf den Artikel von Luise Straus-Ernst: Der Bildhauer Arno Breker. In: Die Kunst, Bd. 59, München 1929, S.370-375.

⁹⁸⁹ Vgl. das Kap. „Holz und Granit gegen Marmor und Bronze“ bei Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.100-104.

⁹⁹⁰ Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, S.79ff. Anderer Auffassung war 1911 Georg Simmel, der nur für die Baukunst die Anerkennung der „Eigengesetzlichkeit des Materials“ geltend machte. In Malerei und Plastik dagegen sollte das Material der künstlerischen Idee und Formvorstellung untergeordnet werden. Simmel, G.: Die Ruine. In: Philosophische Kultur. Gesammelte Essays, Leipzig 1911, S.137-154.

⁹⁹¹ Vgl. z.B. Henry van de Velde: Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit. In: Velde, Henry van de: Zum neuen Stil, Weimar 1907, S.175. Positive Äußerungen zur Materialgerechtigkeit finden sich in der Zeitschrift

Wesen“⁹⁹² begriffenen Werkstoff durch seine Arbeit zu ‚beseelen‘. Mit der Forderung nach Materialgerechtigkeit ging häufig die Favorisierung einer mit der Architektur harmonisierenden Plastik einher:

„Die steinerne Plastik am steinernen Bau, das hölzerne Schnitzwerk an Pfosten und Knagge müssen aus anderem Geist geboren sein als die Skulptur, die sich aus fremdem Werkstoff geformt, vom Hintergrunde des Bauwerks abheben will. Der gleiche Werkstoff bindet Bauplastik und Bildwerk enger aneinander, Rundfigur und Relief greifen stärker in das Wandgefüge ein und übernehmen zugleich eine tragende Funktion.“⁹⁹³

Die Diskussion um die Bedeutung des Materials hatte der Moderne entscheidende Impulse gegeben - etwa in der Malerei mit der Anerkennung der Farbe nicht nur als Medium, sondern in ihrem selbstständigen Eigenwert - aber auch Kulturtheorien völkisch denkender Kritiker waren davon geprägt. So galten in solchen Kreisen Naturmaterialien wie Holz und Stein, insbesondere Granit, als ‚urdeutsche‘, germanische Materialien. In der Festlegung auf die zu verwendenden Materialien, die in ihrer Bedeutung mit ‚rassischen‘ Werten aufgeladen wurden, ging es immer auch um die Opposition von deutscher und klassischer Kunst. Noch 1940 beharrte Alfred Stange in seiner Abhandlung über „Die Bedeutung des Werkstoffes in der deutschen Kunst“⁹⁹⁴ auf der von völkischen Theoremen beeinflussten ‚griechisch/römisch‘-‚deutsch/germanisch‘ Antithese. Nach Stange war Holz das „Material des germanischen“ Menschen. Das Arbeiten mit Holz sei „für deutsches und germanisches Schaffen ähnlich bezeichnend wie der Marmor für die griechische Kunst“⁹⁹⁵. Die Gründe für die Verwendung bestimmter Materialien wurden im ursprünglichen Wesen des germanisch-deutschen Menschen gesucht. Holz beispielsweise sei in seiner Wirkung, so Stange:

„weniger sinnlich als Marmor und Bronze, (...) weniger langlebig, aber sicher ist es wie kein anderer Werkstoff empfänglich für die Art seines Bearbeiters (...). Die Phantasie eines Künstlers findet in ihm leichtere Erfüllung seines Verlangens als in Stein oder Metall. (...) Denn anders als der Stein stellt es nicht den Anspruch großen Maßstabes (...), daja (...) für den Deutschen Monumentalität nicht unbedingt die Forderung des Außerordentlichen und übermenschlichen Maßstabes einschließt. Das Holz gibt vielmehr seiner Neigung zum Kleinen und Unscheinbaren Raum.“⁹⁹⁶

„Der Kunstwart“ (1887-1932, hrsg. v. Avenarius). Vgl. G. Kratzsch: Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus, Göttingen 1969.

⁹⁹² Apell, Heinrich: Plastik am Bau. Aus dreieinhalb Jahrtausenden europäischer Baukunst, Berlin 1944, S.12.

⁹⁹³ Apell, Plastik am Bau, S.14.

⁹⁹⁴ Stange, Alfred: Die Bedeutung des Werkstoffes in der deutschen Kunst, Bielefeld/Leipzig 1940.

⁹⁹⁵ Stange, Die Bedeutung, S.14.

⁹⁹⁶ Stange, Die Bedeutung, S.31.

Ähnlich wie bei der Verwendung des Holzes plädierte Stange auch bei der Steinbearbeitung für eine, im Sinne der Maxime der Materialgerechtigkeit des Kunstwerks, „naturhafte Verwendung des Steines“ in der Kunst, die er bei den Germanen bei ihrer „Gestaltung heiliger Bezirke“, also „monumentalen Aufgaben“⁹⁹⁷, verwirklicht glaubte.

Dem ‚germanischen‘ Charakter in der Bildhauerei des Nationalsozialismus wurde bei öffentlich-repräsentativen Ausstattungsprogrammen nach 1936 kaum mehr Rechnung getragen. Klaus Wolbert hat darauf hingewiesen, dass:

„(...) alle diese völkischen Konstrukte von Nationalcharakter, deutschem Material und künstlerischem Wesen im Dritten Reich keine wirkliche Kontinuität hatten. Weder das Holz noch der Granit waren von großer Bedeutung für die Plastik innerhalb der NS-Staatsrepräsentation.“⁹⁹⁸

In der Debatte um die Materialgerechtigkeit des Kunstwerks spielten nicht allein irrationale völkisch-ästhetische Konstrukte vom ‚deutsch-faustischen‘ Wesen eine Rolle. Verfechtern der ‚materialistischen‘ Ästhetik ging es in ihrer Verdammung der Ton- und Bronzeplastik beziehungsweise des ausführenden Künstlers auch um die Abwertung des Herstellungsverfahrens als unkünstlerisch. Noch im Jahr 1931 äußerte ausgerechnet Josef Thorak in der Zeitschrift „Die Kunst für Alle“ über die materialgerechte Arbeit des Bildhauers am Steinblock:

„Man kann sagen, daß die Bildhauerei erst beim Steinblock beginnt. Mechanische Vergrößerungsmaschinen führen nicht zur großen Form, sondern nur zu einer vergrößerten Gedankenattrappe (...).“⁹⁹⁹

Diese Hildebrand verpflichtete Haltung gegenüber dem „freien Heraushauen aus dem Stein“¹⁰⁰⁰ äußert sich auch in der Abwertung des Modellierens in Ton, das nach Hildebrand allein Studienzwecken dienen sollte¹⁰⁰¹. Noch 1939 hatte Alexander Heilmeyer die Bildhauerei im Ton, die Vorstufe für die Bronzeskulptur, als Plastik ohne „festes architektonisches Rückgrat“¹⁰⁰² bezeichnet. Alfred Kuhn betrachtete die Tonplastikproduktion als „widernatürliche Onanie“ „heutiger Künstler“. Er kritisierte, dass eine „Figur nach der anderen“ aufgeführt würde, „in Gips abgeformt und zur Ausstellung geschickt.“¹⁰⁰³ Angeprangert wurde hier auch die Uneigenhändigkeit des Abguss-

⁹⁹⁷ Stange, Die Bedeutung, S.52f.

⁹⁹⁸ Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.101.

⁹⁹⁹ Thorak, Über Plastik, S.245.

¹⁰⁰⁰ Hildebrand, Das Problem der Form, S.108.

¹⁰⁰¹ Hildebrand, Das Problem der Form, S.120.

¹⁰⁰² Heilmeyer, Alexander: Münchner Plastik. In: DKiDR, Jg. 3, Fol. 7, Juli 1939, S.204ff., hier S.208.

¹⁰⁰³ Kuhn, Alfred,: Die neuere Plastik von achtzehnhundert bis zur Gegenwart, München 1921, S.15f. Zit. nach Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.103.

Vergrößerungs- und Punktierverfahrens, das eine rein handwerklich-technische Übertragung des Modells in den Stein erlaubt. Die verurteilten und als unkünstlerisch abgewerteten Reproduktionstechniken wurden nicht vom Bildhauer selbst ausgeführt, sondern von Steinmetzen oder Bildgießern. Als eigentliches 'Original' und künstlerische Hauptarbeit dient hier, wie auch im Klassizismus, besonders seit dem 19. Jahrhundert oder etwa bei der Porzellankeramik, das Gipsmodell.

Die Abwertung des in Ton und Gips schaffenden Künstlers schwingt noch 1940 in Bruno E. Werners nüchterner Beschreibung des Herstellungsverfahrens einer nicht eigenhändig geschaffenen Steinskulptur mit:

„Der Arbeitsvorgang vollzieht sich im 19. Jahrhundert und auch heute meist so, daß der Künstler ein kleines Tonmodell und später ein größeres Gipsmodell herstellt. Er braucht dazu die Bearbeitung des Steins nicht selbst zu beherrschen. Durch das Punktierverfahren, ein mathematisch durchdachter, technischer Vorgang, kann dann der Steinmetz auf rein mechanische Weise Punkt für Punkt der Plastik auf den Stein übertragen. Es ist hierzu keinerlei künstlerische Fähigkeit nötig, ja der Steinmetz braucht nicht einmal eine Vorstellung von der ganzen Skulptur zu haben. Er kann eine Hand, einen Fuß, ein Glied mechanisch übertragen. Was dabei entsteht, ist zunächst nichts anderes als die Kopie eines Gipses, auf der der betreffende Bildhauer durch persönliche Überarbeitung die Spuren des Mechanischen auszulöschen versuchen kann, wenn er selber die Arbeit am Stein beherrscht.“¹⁰⁰⁴

Halb entschuldigend äußerte sich Werner über den, seiner Ansicht nach, Vorläufigkeitscharakter der im Jahr 1940 sich abzeichnenden Tendenzen in der NS-Skulpturenproduktion:

„Das Vorherrschen der Bronzeplastik und ihres Arbeitsprozesses (...), ferner aber die Notwendigkeit, sich mit dem Material des Tons und Gipses zu behelfen, sind kennzeichnend für den größten Teil des plastischen Schaffens in unseren Tagen, wie es auch auf den Akademien gelehrt wird. Keineswegs alle Bildhauer haben eine Lehre der Steinbildhauerei hinter sich. Bildhauerei im strengen Sinne, also die persönliche Arbeit aus dem Stein, wird vorläufig nur von vereinzelt Künstlern ausgeübt.“¹⁰⁰⁵

¹⁰⁰⁴ Werner, S.13.

¹⁰⁰⁵ Werner, S.12f. Werner favorisierte deutlich die 'tektonisch' geschichtete Steinskulptur. So galten ihm beispielsweise Karl Albikers „Diskuswerfer“ auf dem Reichssportfeld als die „glücklichsten Versuche der neuen Monumentalplastik“. Werner, S.41.

Ähnlich abwertend beurteilte auch Heinrich Appel in seinem 1944 erschienenen Buch „Plastik am Bau“ die Situation der Bauplastik sowohl in der Weimarer Zeit als auch - nach einem kurzem Intermezzo in den Jahren 1933-1936 - der Gegenwart:

„Nach einer Zeit bedenklicher Stilunsicherheit folgt der Radikalismus einer konstruktiven Sachlichkeit, in dessen gedanklich kühler Atmosphäre der Bauplastik keine Lebensmöglichkeit bleibt. Die Bildhauerei verselbständigt sich wieder, wird individuelle Ausdrucks- und Erkenntniskunst, und es gelingt ihr nur schwer zum Bauwerk mit seinen größeren Bindungen an das Allgemeinmenschliche zurückzufinden. Als Plastik vor dem Bau versucht sie in den Jahren vor dem zweiten Weltkrieg, sich auf das hinter ihr stehende Bauwerk auszurichten und zu ihm in eine neue Beziehung zu treten. Große Staatsaufträge schaffen die äußeren Voraussetzungen dafür, dass sich die Werke der Bildhauer nun wieder auch im engsten Verbund mit der Architektur bewähren dürfen, bis der Große Krieg dem vielversprechenden Beginnen ein vorläufiges jähes Ende setzt.“¹⁰⁰⁶

Appels Hoffnungen auf eine neue bauplastische Gesinnung nach der Beendigung des Krieges waren - wie die geplanten architektonischen und plastischen Projekte beweisen - sicherlich illusorisch, sie zeigen aber, wie stark der Symbolgehalt architekturgebundener, der Architektur untergeordneter Plastik mit dem Bedürfnis nach kollektiver Sinnstiftung verquickt war:

Im Rahmen eines gewaltigen Aufbauprogramms wird die Zukunft auch der Plastik am Bau ungeahnte Möglichkeiten der Entfaltung bereithalten. Man darf erwarten, daß es nicht bei gelegentlichen bildhauerischen Aufträgen bleiben wird, sondern daß sich eine neue Gemeinschaft der Werkstätigen am Bau herausbildet, die Voraussetzung für eine gute handwerkliche Tradition auch im bauplastischen Schaffen sein muß. Solange der Bildhauer die Steinarbeit ausschließlich dem Steinmetzen überläßt und nicht am Gerüst selbst in die besondere Arbeits- und Denkweise des Dieners am Bau hineinwächst, wie das heute nur wenige vermögen, wird eine Gesundung nicht aufkommen.“¹⁰⁰⁷

Aus Appels Enttäuschung über das `Ende` des sich zu Beginn des `Dritten Reichs` abzeichnenden Wiederauflebens architekturgebundener Plastik und aus Werners leicht bedauernden Äußerungen über den `Behelf` mit Gips und Ton zu arbeiten sowie über die mechanischen Möglichkeiten der Reproduktion von Kunstwerken spricht sich eine verbreitete Haltung aus, die maschinell produzierte

¹⁰⁰⁶ Appel, Plastik am Bau, S.18f.

¹⁰⁰⁷ Appel, Plastik am Bau, S.19. Unter Appels 204 Bildtafeln finden sich nur drei Werke, die in der Zeit des Nationalsozialismus entstanden sind. Die zeitliche Grenze liegt im Jahr 1936. Abgebildet sind zwei Werke von F. v. Graevenitz (ein `Adler` (Hechingen) und der `Markus-Löwe` (Turm der Tübinger Stiftskirche)) sowie ein Relief im Schwimmstadion des Reichssportfeldes von Max Läger (Amazone, 1936).

und durch Ersatzmaterialien verbilligte Kunsterzeugnisse - als in der idealistischen Ästhetik wurzelnde Talmi-Aristokratenkunst etikettiert - kategorisch ablehnte. Dieser „Demokratisierung des Luxus“¹⁰⁰⁸ im 19. Jahrhundert durch die industrielle Fertigung ´minderwertiger` Kunstgegenstände war wiederum die „Ehrlichkeit der Materialgerechtigkeit“¹⁰⁰⁹ entgegengesetzt worden. Die Reformbestrebungen waren darauf gerichtet, die maschinellen Erzeugnisse des technischen Zeitalters durch Handwerklichkeit einem Regenerationsprozess zu unterziehen.¹⁰⁰⁹

Im ´Dritten Reich` gab man sich, zusammengefasst unter dem Schlagwort ´Blut- und Bodenkunst`, zwar den Anschein von handwerklich traditionsbewusster Gediegenheit, Aufwertung von künstlerischer Qualität und Originalität, aber letztendlich blieb dies Lippenbekenntnis und Propaganda. Gerade die Produktion der verschmähten so genannten ´Talmi-Kunst` hatte in der Zeit des Nationalsozialismus, vor allem im Bereich der industriellen Herstellung von Kleinskulpturen - häufig weibliche Akte und Hitlerbüsten - absolute Hochkonjunktur. Beispielhaft hierfür ist etwa die serielle Fertigung von für jedermann erschwinglichen Kleinplastiken renommierter NS-Bildhauer durch die Firma Rosenthal, die in der parteieigenen offiziellen Kunstzeitschrift „Die Kunst im Deutschen Reich“ zahlreiche Werbeinserate geschaltet hatte.¹⁰¹⁰

Die Allianz von moderner Technik und vermeintlicher Bodenständigkeit zeigt sich auch beim Olympiastadion. Nur vordergründig wurde das Material ausgestellt. Aber die Plattenverkleidung aus Muschelkalk kaschierte nur die technisch moderne Stahlkonstruktion der Anlage¹⁰¹¹. Das „Wahrheitsethos“¹⁰¹² ist hier weder hinsichtlich des Materials noch in Hinblick auf die Sichtbarmachung der Konstruktion eingehalten.¹⁰¹²

¹⁰⁰⁸ Schumacher, Fritz: Im Kampf um die Kunst, Straßburg 1899. Zit. nach Bandmann, Der Wandel der Materialbewertung, S.153.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Bandmann, Der Wandel der Materialbewertung, S.153.

¹⁰¹⁰ Vgl. z.B. „Die Liegende“ von Klimsch, in: DKiDR, 3.Jg., Fol.2, 1939, S.IV. Mit solcher ´Talmi-Kunst` für den ´gehobenen (männlichen) Geschmack`, den sogenannten „multibles“¹⁰¹¹ verdiente sich auch Breker in den 80er Jahren ein Zubrot. Vgl. den Artikel von Thomas Frend: Der neue Boom: Erotik in Bronze. In: LUI, dt. Ausgabe, Februar 1981, S.86-92.

¹⁰¹¹ Vgl. auch die Architektur des deutschen Pavillons auf der Weltausstellung in Paris, 1937. Der Turm war eine Stahlskelettkonstruktion, die mit kannelierten Natursteinplatten verdeckt wurde.

¹⁰¹² Vgl. Bandmann, Der Wandel der Materialbewertung, S.140: Wie es im Hinblick auf das Material ein Wahrheitsethos gibt, so auch in der Architektur im Hinblick auf die Sichtbarmachung der Konstruktion.“ Vertreter dieser Auffassung sind, so Bandmann (S.143) „der Ansicht, daß kein Ding darstellend in Erscheinung treten dürfte, das nicht wirklich durch Funktion und Konstruktion begründet sei, eine Forderung, die erst später auch im Hinblick auf das verwendete Material vorgetragen wurde, daß nämlich das Material nicht zum Scheine ein anderes darstellen solle“. Über die Auseinandersetzungen im 19. Jahrhundert vgl. E. Hempel: Material und Strukturechtheit in der Architektur, Berlin 1956.

Dass sich an dem von Werner konstatierten Stand der Dinge im Bereich der öffentlichen Skulptur nichts Entscheidendes ändern sollte, zeigt das Beispiel Breker, der, ob einer fast sechsjährigen Ausbildung als Steinmetz, die Steinbearbeitung beherrschte, wie frühe Werke Brekers, beispielsweise die 1924 in Sandstein gearbeitete Skulptur „Aurora“ belegen (Abb.4). Breker, dessen Skulpturen im ‚Dritten Reich‘ meist für den Guss in Bronze vorgesehen waren, nutzte maschinell-technische Reproduktions- und Vergrößerungstechniken. Former und Gipser arbeiteten nach kleinen Entwürfen Brekers an den maßstäblichen Vergrößerungen der geplanten Reliefs und Skulpturen. Breker hatte zu diesem Zweck 1940 in Paris in der Werkstatt Haligon, die für seine Reproduktionen und Vergrößerungen zuständig war, zehn Maschinen gekauft, um das Arbeitstempo in Deutschland zu beschleunigen. Bei diesen handelte es sich um dreidimensional arbeitende Vergrößerungsmaschinen, sogenannte Panthographen.¹⁰¹³

Mit der Entscheidung für die weitgehend autonome Bronzeplastik und damit gegen materialästhetische Maxime¹⁰¹⁴, wurde sowohl der künstlerischen Moderne als auch der völkisch denkenden Kulturkritik eine deutliche Absage erteilt.

Von größter Bedeutung für die NS-Staatskulptur wurde das Material Bronze und das Gipsmodell, die für den Guss notwendige Negativform, wohingegen das Arbeiten am Stein - das michelangeleske Befreien der Form aus dem Block - zurücktrat. Die Favorisierung der Bronzeplastik im ‚Dritten Reich‘ führte zu einer Aufwertung auch der vorbereitenden Materialien Gips und Ton sowie zur ‚Rehabilitierung‘ des ‚Bildformers‘, der noch von Kuhn völlig abqualifiziert worden war¹⁰¹⁵. Über die Vorzüge der Arbeit des „Bildformers“ gegenüber der des Bildhauers äußerte Bade:

„Der Bildhauer, und ebenso der Bildschnitzer sieht die Form im Block von Stein oder Holz. Aus diesem Block befreit er sie. (...) Der Bildhauer kann an seinem Werke immer nur das Richtige verbessern, aber nie das bereits schon nicht mehr Richtige wieder gutmachen. Anders ist es bei der

¹⁰¹³ Auch nach dem Krieg wurde in dieser Werkstatt für Breker gearbeitet. Vgl. die Äußerungen von Robert Haligon in dem Filmportrait über Arno Breker: „Zeit der Götter“, Regie: Lutz Dambeck, 1992.

¹⁰¹⁴ Noch in der jüngeren Forschung dienen materialästhetische Kriterien und die damit häufig verknüpfte Frage nach der ‚Lebendigkeit‘ einer Skulptur als Argumente für die künstlerische Abwertung der Breker´schen Werke. So beschreibt beispielsweise Thomas Alkemeyer die Olympiaskulpturen folgendermaßen: „Zwar ist auch die Körperstellung der Steinskulpturen Wackerles und Albikers ähnlich gereckt und erstarrt, aber *immerhin* (Hervorheb. B.B.) läßt ihre rohe Steinsubstanz noch ein Mindestmaß an Lebendigkeit assoziieren.“ Weshalb grob behauener Stein ‚lebendiger‘ wirken soll als geglättete Bronze beziehungsweise ‚Lebendigkeit‘ überhaupt als künstlerisches Wertkriterium gilt, bleibt unklar. Weiter heißt es dort: „Während das Travertin materialbedingt porös und unregelmäßig bleiben muß, kann der männliche Körper in Brekers Bronzeplastik in eine leblose, porenfrei-glatte, gänzlich undurchlässige Form gebracht werden.“ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. Von der >Muskelreligion< Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936, Frankfurt/New York 1996, S.369. Dieselbe Argumentation auch bei Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.118.

Arbeit des Bildformers; er sieht das künftige Werk als geistige Erscheinung frei im Raum, seine Aufgabe ist es, sie zu materialisieren. Er verleiht ihr nach und nach Körperlichkeit und läßt das Werk so auf die genau entgegengesetzte Art entstehen als der Bildhauer. Der Bildformer kann beides korrigieren, das Zuviel aber auch das Zuwenig.“¹⁰¹⁶

Bade markierte hier deutlich die Unterschiede beider Arbeitstechniken. Der Bildhauer ist von seinem Material abhängig, die Form ist a priori im Stein eingeschlossen, so dass der Bildhauer dem Material und den durch das Material vorgegebenen Grenzen ´gehört`. Demgegenüber besitzt der ´Bildformer` eine ´Idee`, der das Material völlig untergeordnet ist.

Mit der Bevorzugung der autonomen Skulptur und der traditionell als ´undeutsch` geltenden Bronze als dem hauptsächlich verwendeten Material in der nationalsozialistischen Bildhauerei war zugleich eine programmatisch-ideologische Entscheidung zugunsten einer ins ´Russische` gewendeten idealistischen, gegenüber der materialistischen Ästhetik gefallen. So äußerte dann 1937 selbst Paul Schultze-Naumburg - 1907 Mitbegründer des Deutschen Werkbundes - unter dem Eindruck der Theorie der ´germanisch-griechischen Verwandtschaft`¹⁰¹⁷, mit deren Hilfe er nun auch den Bronzeguss für die alten Germanen beanspruchen konnte, über die untergeordnete Rolle des Materials:

„Letzten Endes ist ja auch nicht Baustoff und Technik der eigentlich schöpferische Inhalt der Kunst, sondern die Form ist Ausdruck eines gewissen rassenmäßig bestimmten Schönheitswunsches.“¹⁰¹⁸

Hinter Schultze-Naumburgs Äußerung steht die Vorstellung vom „geringeren Rang des Materials (...) gegenüber der künstlerischen Bearbeitung“, der Form. Eine Vorstellung die das natürliche Material ´verleugnet`, in diesem nur ein „Medium“ sieht, das dazu dient die Idee zu veranschaulichen. Eine Kunsttheorie - wie sie sich auch in der zeitgenössischen archäologischen Strukturforschung manifestierte -, die die Form des Kunstwerks in erster Linie als Träger einer Idee, eines metaphysischen Gehaltes betrachtete, musste eine Würdigung einer eigenen Ästhetik oder Bedeutsamkeit des Materials ausschließen:

„Die idealistische Ästhetik, sowohl in ihrer antik-humanistischen als auch in ihrer christlich-mittelalterlichen Formulierung kennt die materielle Natur nur in ihrer negativen Bewertung, denn in ihr

¹⁰¹⁵ Kuhn, Alfred: Die neuere Plastik von achtzehnhundert bis in die Gegenwart, München 1921, S.15f.

¹⁰¹⁶ Tank, S.16.

¹⁰¹⁷ Schultze-Naumburg war in der Kontroverse als Schlichter aufgetreten. Vgl. Ders.: Unsere Sehnsucht und das griechische Menschenbild. In: Die Sonne, 6, 1929, S.416f.

¹⁰¹⁸ Schultze-Naumburg, Nordische Schönheit, S.132.

ist das vollkommene Ideal bzw. der göttliche Schöpfungsentwurf nur versteckt realisiert, sozusagen von der Materie verschluckt, die unzulänglich und vergänglich ist. Die Aufgabe des Künstlers ist es, im Concetto die natürliche Gegebenheit wieder zu sublimieren, stofflos zu machen, um die Idee beziehungsweise Gottes Entwurf stofflos zu machen.“¹⁰¹⁹

Die Bezeichnung „Wunschbild“ des idealen Rassekörpers in Schultze-Naumburgs Äußerung impliziert, dass es sich bei dem zu gestaltenden ‚rassischen‘ Ideal um ein in der Natur nicht beziehungsweise nicht mehr vorhandenes Ideal handelt, das erst in der zu gestaltenden künstlerischen Form realisiert werden kann. In der nationalsozialistischen Kunst sollte ein perfektes rassisches Körperideal präsentiert werden, das gegenüber den realen Menschen erklärtermaßen Vorbildfunktion erfüllen sollte, zeitüberdauernde Allgemeingültigkeit und Ewigkeitswert für sich reklamierte. Sie konnte sich nicht auf eine Ästhetik berufen, deren Verfechter mit zum Teil missionarischem ‚Wahrheitsethos‘ der naturhaften Materie zu ihrem ‚Recht‘ verhelfen wollten und für die auch „die Spuren des natürlichen Alterns, die am Stein sichtbar werden, eine positive Qualität“¹⁰²⁰ darstellten. Äußerungen Hitlers sowie der NS-Kunstpublizisten belegen, dass es ein erklärtes Ziel der nationalsozialistischen Architektur und Plastik war, für die Ewigkeit bestimmt zu sein, zur „Symbolisierung des auf ‚ewige Dauer‘ angelegten Herrschafts- und Machtsystems“¹⁰²¹, basierend auf den ‚ewigen Gesetzen‘ der ‚nordischen Rasse‘. In der NS-Kunstideologie hatte man es gleichermaßen wie im „Rahmen der idealistischen Ästhetik“ als „Vorzug angesehen, dass der Stein nicht im Laufe der Zeit in seinen natürlichen Zustand zurückfällt, sondern sein Signum als vom Menschen gegen die Vergänglichkeit gerichtetes Monument bewahrt.“¹⁰²²

Dass im ‚Dritten Reich‘ Granit in Architektur und Skulptur Verwendung finden sollte - beispielsweise sollten Brekers Reliefs für den geplanten Triumphbogen in Berlin in poliertem Granitporphyr ausgeführt werden¹⁰²³ - hat weder mit Maximen der Materialgerechtigkeit, noch mit ‚urdeutschem‘ Wesen zu tun. Besonders der polierte Granit war von einem der „Prophet(en) der Materialgerechtigkeit“¹⁰²⁴, Fritz Schumacher, kategorisch als ‚prunksüchtig‘ und in seiner

¹⁰¹⁹ Bandmann, Der Wandel der Materialbewertung, S.155.

¹⁰²⁰ Bandmann, Der Wandel der Materialbewertung, S.156.

¹⁰²¹ Petsch, Joachim: Kunst im Dritten Reich. Architektur Plastik Malerei Alltagsästhetik, 2. Aufl., Köln 1987 (1983), S.23.

¹⁰²² Bandmann, Der Wandel der Materialbewertung, Anm. 123, S.157.

¹⁰²³ Ebenso einige Adler und die beiden Reliefs an der Eingangshalle der ‚Soldatenhalle‘. Vgl. BA R 120/3460a, fol.1, Bl.4, Bl.5.

¹⁰²⁴ Bandmann, Der Wandel der Materialbewertung, S.156.

künstlerischen Gestaltung als nicht mit der Natur verbunden verworfen worden.¹⁰²⁵ Die Wertschätzung des Granits im ‚Dritten Reich‘ beruhte vielmehr auf den, diesem Gestein zugesprochenen Wertigkeiten von Dauer, Haltbarkeit¹⁰²⁶ und Härte, Eigenschaften, die zugleich mit „Vorstellungen von Männlichkeit“¹⁰²⁷ korrelierten.

Die Stein- und Holzskulptur war nicht nur auf Grund der Tatsache ihrer Blockhaftigkeit beziehungsweise der, durch das Material bedingten Grenzen ungeeignet das ‚arisch-nordische‘ Körper- und Rassenideal zu versinnbildlichen¹⁰²⁸, sondern auch auf Grund der von beiden Systemen mitgeführten Inhalte. Die Brisanz des Themas der Materialverwendung ergibt sich erst vor dem Hintergrund der Implikationen von, den auf die Ideenlehre applizierten ‚rassischen‘ Konstanten einerseits und der Berufung auf die naturhafte Erscheinung andererseits.

Bandmann führt das idealistische System sowie das im 19. Jahrhundert aufkommende Bewusstsein für das Material auf anthropologische Grundsituationen zurück. Die negative Einstellung des Menschen zur Natur, so Bandmann, führte zur Distanzierung von der Natur und ihrem Material. Als Widersacher der Natur mache sich der Mensch durch Gegenstände unabhängig und löse „die mit der Materie gegebenen Fesseln“¹⁰²⁹. Erst durch die Umkehrung des Verhältnisses zwischen Mensch und Natur gegen Ende des 18. Jahrhunderts und der neuen Wertschätzung einer unverfälschten Natur als höchster Instanz konnte sich demnach eine Würdigung der natürlichen Erscheinungen des Materials entwickeln, sich der Naturgenuss „auf Gebilde von Menschenhand“¹⁰³⁰ übertragen:

„Von der der künstlerischen Praxis vorausgehenden Idee, vom Concetto, der höchsten Kategorie der idealistischen Ästhetik, ist nicht mehr die Rede. Die göttlich inspirierte Idee ist während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus dem künstlerischen Schaffensprozeß suspendiert worden (...).“¹⁰³¹

¹⁰²⁵ Schumacher, Fritz, 1899 in einem Essay über Grabmalkunst. In: Ders.: Im Kampf um die Kunst. Zit. nach Bandmann, S.156.

¹⁰²⁶ Vgl. die Äußerung Hitlers zum Ewigkeitswert von Granit: „Wir nehmen als Baustein Granit. Selbst die ältesten Findlinge aus Urgestein in der norddeutschen Ebene zeigen kaum einen Anflug von Witterung. Diese Bauten werden, wenn inzwischen nicht wieder das Meer die norddeutsche Ebene überspült, unverändert noch in zehntausend Jahren stehen (...) und jeden überwältigen, der an sie herantritt.“ In: Jochmann, Werner (Hg.): Adolf Hitler. Monologe im Führerhauptquartier 1941-1944. Die Aufzeichnungen Heinrich Heims, Hamburg 1980, S.101f. Zit. nach Backes, Hitler und die bildenden Künste, S.192.

¹⁰²⁷ Wagner, Monika: Form und Material im Geschlechterkampf oder: Aktionismus auf dem Flickenteppich. In: Caduff, C./Weigel, S. (Hg.): Das Geschlecht der Künste, Köln/Weimar/Wien 1996, S.176.

¹⁰²⁸ Vgl. diese Auffassung bei Bushart, Bauplastik, S.107.

¹⁰²⁹ Bandmann, Der Wandel der Materialbewertung, S.155.

¹⁰³⁰ Bandmann, Der Wandel der Materialbewertung, S.156.

¹⁰³¹ Bandmann, Der Wandel der Materialbewertung, S.152.

Die nationalsozialistische Ästhetik, die als Reaktivierung einer ins 'Rassische' transponierten und trivialisierten idealistischen Ästhetik zu verstehen ist, wandte sich mit dieser Adaption und der -wenngleich kaschierten - Ablehnung der 'materialistischen' Einfühlungsästhetik gegen eine im zeitgenössischen Kontext aktuelle ästhetische Theorie, die aus der Natur ihre Rechtfertigung bezog. Auf die Natur als Quelle der Autorität konnte sich die nationalsozialistische Rassenideologie, die das Ziel einer systematischen 'Aufnordung' durch einen gewaltsamen Eingriff in die 'fehlgeleitete' Natur verfolgte, nicht berufen. Ebenso wenig eine Kunst, deren Aufgabe es war die Idee, das Ideal des 'nordischen' Menschen antizipierend, „seherisch“¹⁰³² zu gestalten.

In Brekers bildhauerischem Werk lässt sich nach 1936 eine weiter zunehmende Emanzipierung seiner Skulpturen von ihrer, in der Textpropaganda herausgestellten, 'bauplastischen' Bestimmung¹⁰³³ beobachten. Im Jahr 1938 sah sich Werner Rittich in seiner Abhandlung zur „Architektur und Bauplastik der Gegenwart“ ob der sich abzeichnenden Tendenzen innerhalb der nationalsozialistischen Skulptur zu Zugeständnissen genötigt. Rittich beharrte zwar auf dem Prinzip der Bauplastik, doch müsse nun, ob der „gemeinsamen Sinnbestimmung der Architektur und Plastik aus einer Idee (Hervorheb. B.B.) heraus“ der „Begriff der Bauplastik weiter gefaßt werden“:

„So umfaßt die Bauplastik der Gegenwart nicht nur die dem Bau einkomponierten Reliefs und die ihm nahestehenden Rundplastiken, sondern z.B. auch jene Darstellungen sportlicher Idealgestalten, die in der Nähe eines Schwimmstadions stehen und z.B. jene Gestaltungen von Bogenschützen, die auf freien Plätzen an den Standorten der Luftwaffe symbolisch die Bestimmung und den Geist der dort stationierten Mannschaften umreißen und für sich gesehen auch eine Bewertung als >freie< Plastiken zulassen würden.“¹⁰³⁴

Selbst bei Brekers Reliefs, gestaltet für die Sockelzone des projektierten Triumphbogens, dem „Großen Bogen“ auf der Nord-Süd-Achse in Berlin (Abb.48), wird die nahezu vollplastische Modellierung der Figuren, die nicht aus dem Stein heraus entwickelt sind, sondern wie seine Skulpturen als Gipsmodelle gestaltet wurden, deutlich (Abb.49).

¹⁰³² Bodenstedt, Hans: Pygmalion. Ein Gleichnis von Hans Bodenstedt. In: Zucht und Sitte. Die Neuordnung unserer Lebensgesetze, 2. Folge, 1942, S.24-30, S.29.

¹⁰³³ Es wurde in den Kommentaren immer wieder betont, dass die skulpturalen „Riesenwerke nicht für Ausstellungen geplant worden sind, sondern in den Rahmen künftiger gewaltiger Bauvorhaben gehören.“ Vgl. Heinz Grothe, Arno Breker, Königsberg 1943. Allerdings sollten „Hinweise auf Einzelheiten der architektonischen und plastischen Ausgestaltung der Reichshauptstadt, insbesondere auf die Monumentalbauten an der Nord-Süd-Achse“ vermieden werden. Vgl. Thoma, S.372.

¹⁰³⁴ Rittich, Architektur und Bauplastik, S.293f.

Der Sachverhalt der zunehmenden Autonomisierung der Skulpturen Brekers, die sich in der weitgehenden Unabhängigkeit von der architektonischen Ordnung äußert, wurde von Werner Rittich gesehen und als Novum in der NS-Skulpturenproduktion herausgestellt. Über Brekers „Berufung“, eine von vier sitzenden Skulpturen für den Großen Platz vor dem geplanten „Führerbau“ in Berlin¹⁰³⁵, schrieb er:

„So bedeutet die monumentale Figur des sitzenden Mannes, die er Berufung nennt, nicht nur innerhalb seines eigenen Werkes, sondern innerhalb der gesamten deutschen Plastik der Gegenwart etwas Neues. Es ist nicht die Tatsache, daß dieser Mann aus selbstsicherer, in sich versunkener Haltung heraus den Kopf hebt, (...) es ist vielmehr die Tatsache, daß hier seit langer Zeit wieder eine monumentale Rundplastik geschaffen wurde. (...) Hier erhält somit die Komposition der Rundplastik ihre innere Berechtigung aus dem, dem Werk innewohnenden Ausdrucksgehalt.“¹⁰³⁶

Ähnliches zeigt sich bei Brekers beiden „Atlanten“, entworfen für die zweite Modellfassung (1941) der „Großen Halle“ am Königsplatz in Berlin (Abb.50,51). Den Architekturelementen der „Großen Halle“ Turm, Kuppel und Säule entsprechen die jeweiligen Herrschaftssymbole: Quadriga, Hoheitszeichen, Adler auf einer Weltkugel als Bekrönung und Feuerschalen. Der Säulenhalle sind Treppenwangen vorgelagert, die als Postamente für Brekers „Atlanten“ dienen sollten. Die Skulpturen übernehmen weder wie die übrigen plastischen Elemente eine die Architekturelemente illustrierende Funktion noch sind sie durch ihre Materialität auf diese bezogen. Gegenüber der übrigen skulpturalen Ausstattung bewahren Brekers Skulpturen ihre Unabhängigkeit von der Architektur.¹⁰³⁷ Sie sind auch nicht als Bestandteil der Säulenordnung lesbar, wie noch die „Siegerin“ und der „Zehnkämpfer“ in der Säulenhalle des „Hauses des deutschen Sports“, sondern völlig frei vor dem Bauwerk aufgestellt. Angesichts der Höhe des Bauwerks von 300 Metern kann auch nicht mehr von einer Mittlerfunktion der Skulpturen zwischen Bau und Betrachter gesprochen werden¹⁰³⁸.

¹⁰³⁵ Förster dagegen vermutet, dass die Figur für einen Brunnen auf dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg vorgesehen war. In den Akten über den „Stand der tatsächlichen Leistung“ Brekers für den „Großen Platz“ am Führerbau in Berlin im März 1945 werden jedoch die beiden Skulpturen „Berufung“ und „Der Verwundete“ als zwei der vier projektierten „sitzenden Figuren“ angeführt. Vgl. BAR 120/3460a, fol.1, Bl.10. Vgl. Karin Förster: Staatsaufträge an Bildhauer für das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg. In: Bushart u.a. (Hg.): Entmachtung der Kunst, S.156-182, hier S.164f.

¹⁰³⁶ Rittich, Werner: Neue deutsche Plastik. In: DKiDR, 5.Jg., Fol. 8/9, 1941, S.260.

¹⁰³⁷ Vgl. Wolfgang Schuster: Kunst Macht Architektur. In: Bushart u.a. (Hg.): Entmachtung der Kunst, S.44-54, hier S.50f.

¹⁰³⁸ Vgl. Bushart, Bauplastik, S.109.

Die Feststellung Busharts, dass sich die Entwicklung der Plastik im `Dritten Reich` als eine Geschichte der Bauplastik präsentiere¹⁰³⁹, gilt lediglich für Behauptungen in den schriftlichen Quellen, in denen häufig auf den projektierten Zweck der Skulpturen im architektonischen Verbund hingewiesen wurde¹⁰⁴⁰. Dies entspricht aber keineswegs der tatsächlichen Entwicklung. Denn es lässt sich beobachten, dass Bildhauer, die noch 1936 auf dem Berliner Olympiagelände gemäß den Prinzipien der Materialgerechtigkeit arbeiteten und die Richtung einer mit der Architektur im Verbund stehende Auffassung von Bauplastik vertraten, sich nach 1936 an der skulpturalen Auffassung Brekers und Thoraks – beziehungsweise am Kunstmarkt - orientierten, wie etwa das Beispiel der Bildhauer Wamper und Meller zeigt (Abb.52, 53).

¹⁰³⁹ So Bushart, Bauplastik, S.106.

¹⁰⁴⁰ So etwa bei Rittich, Architektur und Bauplastik, S.182: „Diese Bauplastik, wird späterhin mit den Bauten unserer Gegenwart zusammen nicht nur im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses, sondern des Lebens überhaupt stehen und mit der Architektur unserer Gegenwart zusammen das Lebensgefühl und das Kulturwollen unseres Zeitalters in stärkerem Maße an die Nachwelt weitergeben als freie Plastik (...).“

2. Zur neuen Propagandafunktion der Skulpturen seit 1939

Eine große Anzahl der Skulpturen, die Breker in der Zeit des 'Dritten Reiches' geschaffen hatte, ist nie zur Aufstellung gekommen. Der Grund hierfür liegt nicht allein in der Tatsache, dass seine Figuren bis Kriegsende nicht fertiggestellt wurden, sondern in erster Linie daran, dass die Bauwerke lediglich in Modellfassungen existierten. Schon im November 1939 war der Bau aller „nicht kriegswichtigen Neubauten“¹⁰⁴¹ aus Mangel an Material und Arbeitskräften eingestellt worden¹⁰⁴². Das Bauverbot galt auch für die Bebauungspläne in Nürnberg, München und Berlin. Dennoch wurde die Produktion des plastischen Schmucks weiter angekurbelt und in den Medien als Signum der ungebrochenen politischen und kulturellen Aktivität herausgestellt. Absolute Vorrangstellung genoss, neben Josef Thorak, Arno Breker, dessen Atelier bis kurz vor Kriegsende zu einem industriellen Großunternehmen ausgebaut worden war. Bereits Ende 1938 war der Ateliernebau für Breker vorgeschlagen worden und im Juni 1941 konnte in Wriezen mit der Arbeit begonnen werden¹⁰⁴³. Und obwohl in Deutschland seit 1940 wegen der Materialknappheit Gussverbot herrschte, konnte Breker seine Skulpturen bei Rudier in Paris gießen lassen.¹⁰⁴⁴ Aufschluss über lediglich einen kleinen Bruchteil des immensen Auftragsprogramms, das Breker zu absolvieren hatte, gibt ein Vertrag vom 10.12.1941 zwischen dem Deutschen Reich und Arno Breker, der 'nur' die Ausführung des plastischen Schmucks für den 'Großen Bogen' in Berlin beinhaltete¹⁰⁴⁵: 60 Granitreliefs (4,40m hoch) und 15 Pferde. Hinzu kamen allein für den 'Großen Bogen' zwei Pferdegruppen - je zwei Pferde mit zwei Führern aus Bronze (geplante Höhe 12m) - sowie vier Figuren aus Bronze (6m Höhe), die über der Durchfahrt Aufstellung finden sollten.¹⁰⁴⁶

Das bildhauerische Schaffen Brekers schien nun, mit der Einstellung der Bauvorhaben, einen immensen propagandistischen Stellenwert erhalten zu haben. Breker klagte in seinen 'Erinnerungen' über eine Auftragsflaute infolge der Negativkritik über seine Olympiasculpturen durch Hitler und die Presse. Erst im November 1938 erhielt er, nach eigenen Angaben, mit seinen Skulpturen „Partei“

¹⁰⁴¹ Teut, S.378.

¹⁰⁴² Abrissarbeiten wurden in Berlin noch bis zum Jahr 1941 durchgeführt.

¹⁰⁴³ Vgl. Bushart, Magdalena: Arno Breker (geb. 1900) - Kunstproduzent im Dienst der Macht. In: Ausst.-Kat. Skulptur und Macht, S.155-157, hier S.157.

¹⁰⁴⁴ BAR 120/1768, Bl.47.

¹⁰⁴⁵ Abschrift des Vertrages, BAR 120/3460a, fol.1.

und „Wehrmacht“ für den Innenhof der „Neuen Reichskanzlei“ die ersten Staatsaufträge¹⁰⁴⁷, gefolgt von weiteren Aufträgen, fünf Bronzeskulpturen und zwei Marmorreliefs für den „Runden Saal“ im Inneren der Reichskanzlei. Das Auftragsprogramm Brekers wurde nach dem Baustopp 1939 immens erweitert. So weisen beispielsweise weder Hitlers Skizze der „Großen Halle“ noch der erste Entwurf Speers aus dem Jahr 1938 figurlichen Schmuck auf. Erst in der zweiten Modellfassung Speers aus dem Jahr 1941 sind die von Breker zu gestaltenden „Atlanten“ vorgesehen. Ebenso war für das „Deutsche Stadion“ in Nürnberg, wie die Modellfassungen zeigen, erst im dritten Entwurf, von Reichsadlern abgesehen, eine figurliche Ausstattung vorgesehen (Abb.54).

1944 präsentierte Breker seine Werke in Potsdam der Öffentlichkeit. Um den immensen Aufwand der staatlich finanzierten Skulpturenproduktion Brekers einem zum damaligen Zeitpunkt vom Krieg gezeichneten Publikum verständlich zu machen, schrieb Albert Speer im Katalogvorwort:

„Die Notwendigkeiten des Krieges haben es bewirkt, daß das baukünstlerische Schaffen zurückgestellt werden mußte. Material und Arbeitskraft haben uneingeschränkt der Rüstung und Kriegsproduktion zur Verfügung zu stehen. Der schöpferische Genius aber, der sich im Bildhauer Arno Breker bekundet, soll nach dem Willen des Führers sein Werk auch unter den erschwerten Umständen des Krieges unbeirrt weiter entwickeln, (...). Breker hat schon heute Plastiken für solche Bauten entwickelt und fertiggestellt, die der Öffentlichkeit jetzt noch nicht einmal in der Planung bekannt gemacht werden können. In der Stille und doch mit dem großen Geschehen der Gegenwart leidenschaftlich verbunden, formt der Künstler seinen Stil. Die Kraft seiner Monumentalität tritt immer souveräner hervor. Sie wird zum Zeugnis für die geschichtliche Größe der Zeit.“¹⁰⁴⁸

Breker, und mit ihm andere vom Kriegsdienst freigestellte Bildhauer, waren also bereits Ende 1939 mit dem Paradox konfrontiert, Bauplastik für eine nicht oder nur im Modell vorhandene Architektur zu schaffen. Dieser Sachverhalt schloss eine mit der Architektur verbundene, ´tektonisch-architektonische` Bauplastik, wie sie noch am Olympiastadion präsentiert worden war, aus. Die Bildhauerei hatte nun, wengleich in ´Stellvertreterfunktion`, die propagandistische Rolle der Architektur als „Sinnbild des Staatslebens“ zu übernehmen. Mit der von der repräsentativen Staatsarchitektur nunmehr unabhängigen propagandistischen Funktion der Skulptur zeichnete sich

¹⁰⁴⁶ Vgl. auch Breker, Im Strahlungsfeld, S.99: „In der Durchfahrt standen über dem säulenbestückten Eingang je eine Gewandfigur in Bronze von 12 Metern Höhe. Die Bekrönung übernahm auf der Vorder- wie auf der Rückfront je eine Pferdegruppe, ebenfalls in Bronze; ihre Höhe betrug 18 Meter.“

¹⁰⁴⁷ Breker, Im Strahlungsfeld, S.90. Breker hatte bereits 1937 Aufträge von der Wehrmacht für einen ´Ikarus` für die Dresdner Luftkriegsschule und von Goebbels 1937/38 für einen ´Prometheus` angenommen.

¹⁰⁴⁸ Speer, Albert. In: Ausst.-Kat. „Arno Breker“, Potsdam 1944, Vorwort, o.S.

der stilistische Wandel und die Anlehnung an Stil, Material und Formensprache der Skulptur des klassischen Altertums ab, einhergehend mit der in der NS-Kunstpublizistik zögerlich einsetzenden und von Kontroversen (vgl. Kap. III.3) und Missverständnissen begleiteten Rezeption des 'Klassischen', genauer der männlich klassischen Aktskulptur als Symbol des 'Klassischen' schlechthin.

Mit der Adaption des 'Klassischen' im männlichen Bronzeakt griff man in der Folgezeit in der NS-Kunstpublizistik Inhalte des 'Klassischen' auf, die im Umkreis des 'Dritten Humanismus' und der archäologischen Strukturforschung sowie in der Körperkulturbewegung geprägt worden waren. Mit der Stiladaption, visualisiert im geformten Normbild des männlichen Körpers ließ sich das Modell des nach architektonischen Prinzipien gebauten Staatskörpers beziehungsweise der höheren kosmischen Ordnung vermitteln: der männliche Körper als Bild der Ordnung; der geformte, sich selbst formende Körper als Metapher und Spiegel des Staatsapparates. (vgl. Kap. III.5, III.6). Auf Grund der angenommenen Kongruenz des klassischen, geformten Menschenbildes mit dem Staatskörper, ob der Analogie des Körpers zum Konstruktionscharakter der Architektur, konnte auf die Architektur als „Sinnbild des Staates“ verzichtet werden und der 'klassische' Stil selbst als menschenformendes Element fungieren. Vor allem hierin liegt das propagandistische Potential des antikisierenden Bronzeaktes; denkt man beispielsweise an die enorme Popularität der Veröffentlichungen des Körperkulturreformers Hans Surén mit fotografischen Abbildungen, die vorwiegend männliche, (öl-) glänzende, im Dienst an Staat und 'Rasse' sich selbsttätig trainierende und disziplinierende lebende männliche Akte in der angespannten Pose des Kämpfers zeigen, die nichts mehr von 'klassischer' Ruhe und Gelassenheit haben, sondern sich in einer, im Bodybuilding¹⁰⁴⁹ so genannten Haltung des 'classical posing' in angespannter Ruhe präsentieren (Abb.55).

Bei Brekers männlichen Körperbildern wird das Konstruierte und Gebaute der Körper nicht verleugnet, sondern eigens markiert. Einzelne Körperteile bis zur Binnengliederung des Körpers sind in einzelne Muskelstränge und -pakete unterteilt und mit einer Akribie herausgetrieben, die an anatomische Modelle erinnern, die seit der Renaissance als Studienvorbilder in Gebrauch waren (Abb.56). Jedoch scheinen die einzelnen Teile im Gegensatz zu einer natürlichen, organischen Gliederung des Körpers bei Brekers Skulpturen, entsprechend dem Arbeitsverfahren, in dem die

¹⁰⁴⁹ In der Bodybuilding-Literatur wird für das 'posing' häufig die Metapher der Statue verwendet. Vgl. Gebauer, Gunter/Hortleder Gerd: Die Epoche des Showports. In: Dies. (Hg.): Sport Eros Tod, Frankfurt a.M. 1986, S.60-87, S.77.

Skulpturen produziert wurden, eher nach dem Baukastenprinzip technisch, industriell montiert. Das von ‚Materialästheten‘ angeprangerte Vergrößerungsverfahren und die Herstellung von Gipsmodellen für den Guss wurde in Veröffentlichungen zu Breker noch betont und durch Fotografien der unvollendeten Werke medial in Szene gesetzt. Der Arbeits- und Herstellungscharakter wurde eigens herausgestellt. Häufig veröffentlicht wurden Aufnahmen der einzelnen Gipsfertigteile, die zu einem Ganzen zusammengefügt wurden, wobei die ‚Nähte‘ nicht kaschiert oder geglättet sind, so dass - ähnlich wie bei der ‚tektonischen‘ Schichtung von Steinskulpturen - der Eindruck des ‚Gebauten‘ der Körper, der ‚architektonischen‘ Gliederung suggeriert wird (Abb.57).

Die als ‚klassisch‘ rezipierten männlichen Skulpturen Brekers konnten auf Grund der durch die Stiladaption mitgeführten Bedeutungen eine Art Stellvertreterfunktion für die Architektur übernehmen. Damit trat zugleich auch die propagandistische Aufbereitung der Werke in den Medien Film und Fotografie auf den Plan. Medial inszeniert wurden nicht nur die Werke, sondern auch der Arbeitsprozess. Breker arbeitete nicht mehr in erster Linie in Hinblick auf eine zukünftige Aufstellung im architektonischen Ensemble, sondern, wie im Folgenden darzulegen ist, mit Blick auf die medialen Reproduktionsmöglichkeiten seiner Skulpturen. Insofern lässt sich das von Bernd Nicolai 1996 konstatierte Ergebnis seiner Analyse Breker ‚scher Plastik, wonach diese ihre „spezifische Bedeutung“ ausschließlich „vor dem architektonischen oder propagandistischen Rahmen“¹⁰⁵⁰ entwickeln konnten, nicht bestätigen.

Viele der Skulpturen Brekers waren der Öffentlichkeit nicht oder nur auf Ausstellungen zugänglich, also von vornherein nicht für ein ‚Originalerlebnis‘ vorgesehen, wie etwa die „Partei“ und die „Wehrmacht“, aufgestellt am Portal des Innenhofs der „Neuen Reichskanzlei“ in Berlin (Abb.58), ebenso wenig die für den „Runden Raum“ in der ‚Neuen Reichskanzlei‘ vorgesehenen fünf Skulpturen und die Ausstattung des Raumes mit zwei Reliefs. Einen Eindruck der Werke, die an für die Öffentlichkeit unzugänglichen Gebäuden Aufstellung finden sollten, wurde über die Medien Film und Fotografie vermittelt.

Ähnlich verhält es sich mit der skulpturalen Ausstattung an öffentlichen und zugänglichen Bauwerken. Beispielsweise war das geplante Reliefband am Triumphbogen für die Gesamtkomposition des

¹⁰⁵⁰ Nicolai, Tektonische Plastik, S.336f. In diesen „propagandistischen Rahmen“ bezieht Nicolai die Inszenierung der Skulpturen im Medium nicht mit ein. Er bezeichnet damit die NS-Textpropaganda die die Plastiken inhaltsschwer“ aufgeladen und zu „Ideologieträgern“ gemacht habe. Nicolai nimmt im Übrigen nur die männlichen Akte Brekers wahr (ernst ?).

Bogens relativ belanglos. Bei einer geplanten Höhe des gigantischen Triumphbogens von 120 Metern und einer Anbringung der Reliefs in einer Höhe von „zehn oder fünfzehn Meter(n)“¹⁰⁵¹ wären die Bildmotive, trotz der projektierten Höhe der Reliefs von 4,40 Metern¹⁰⁵², eher unauffällig und kaum detailliert sichtbar gewesen.¹⁰⁵³ Man hätte das Reliefband, wie bereits Schuster anmerkte, „durch ein Mäandermotiv ersetzen können oder die Sockelzone auch in bossierten Mauerwerksquadern ausführen können“¹⁰⁵⁴ (Abb.48).

Auch der männliche Bronzeakt „Bereitschaft“, eines der im ‚Dritten Reich‘ meistveröffentlichten Werke, wäre trotz der geplanten Größe von 11 Metern, an der sehr hochgelegenen Stelle des 45 Meter hohen Mussolini Denkmals auf dem „Adolf-Hitler-Platz“ - dem jetzigen Theodor-Heuss-Platz - wo die Skulptur aufgestellt werden sollte, so detailliert wie in der Fotografie und im Film kaum wahrnehmbar gewesen. (Abb.59). Das Modell der „Bereitschaft“ wurde zudem für das Modellfoto des Ensembles in ihre Hauptansicht gedreht. Wäre sie realiter so aufgestellt worden, hätte man die Skulptur von der Hauptachsenstraße aus nur in ihrer Seitenansicht wahrgenommen.¹⁰⁵⁵ Es handelt sich hier um eine synthetische und die realen Gegebenheiten außer acht lassende Präsentation der Skulptur für die mediale Inszenierung.

Die Beispiele zeigen, dass die Skulpturen Brekers zunächst auf ihre Wirkung und Wahrnehmung in den Medien hin konzipiert waren. Erst in der Fotografie beziehungsweise im Film war die freie Betrachtung der Skulpturen, ungeachtet ihrer vorgesehenen architektonischen Einbindung möglich. Damit lässt sich die Gestaltung der Skulpturen als Rundplastiken in ihrer Allansichtigkeit und ihrer Emanzipierung vom bauplastischen Kontext auch als Antwort auf das reproduzierende Medium und auf propagandistische Erfordernisse lesen. Die Werke - einschließlich der Reliefs in ihrer nahezu vollplastischen Gestaltung - kommen ihrer medialen Inszenierung in größerem Maß entgegen, als im Verbund mit der Architektur stehende Bauplastik.

Das kunstinteressierte Publikum konnte sich einige der Werke auf Ausstellungen im Original ansehen oder auf Reproduktionen in Form von massenhaft verbreiteten Kunstpostkarten, Ausstellungskatalogen oder Zeitschriften zurückgreifen beziehungsweise sich in den Kulturfilmen, die

¹⁰⁵¹ Tank, S.115.

¹⁰⁵² Vgl. die Angaben in der Rechnungsaufstellung für Brekers Honorarforderungen. BA R 120/3460a, fol.1, Bl.4.

¹⁰⁵³ Zum Vergleich: Der Arc de triomphe in Paris, das Konkurrenzobjekt des geplanten Berliner Bogens, hat eine Höhe von 42 Metern. Das Reliefdekor, z.B. François Rudes „Aufbruch der Freiwilligen 1792“ (1833-1836) ist 12,70 Meter hoch und 8 Meter breit. Zur Veranschaulichung der megalomanen Ausmaße des Bauwerks. Vgl. Breker, Strahlungsfeld, S.99: „Die Durchfahrt hatte eine Höhe von 60 Metern. Der Arc de Triomphe in Paris, 42 Meter hoch, hätte bequem im Torbogen Platz gefunden“.

¹⁰⁵⁴ Schuster, Kunst Macht Architektur, S.51.

seit dem 17. Juli 1934 als Vorprogramm für Spielfilme verpflichtend¹⁰⁵⁶ waren, über die zeitgenössische Kunstproduktion informieren. Im Jahr 1934 schätzte man die Besucherzahl für jeden Film auf 5 Millionen Menschen. Hierin erkannte man die „außerordentliche Bedeutung, die in Deutschland dem „Beiprogramm“ zukam sowie den Grund für die „Aufmerksamkeit, die ihm die zuständigen Regierungsstellen“¹⁰⁵⁷ zollten. Dass mit Hilfe der reproduzierenden Medien, in ihrer Eigenschaft „dem Aufnehmenden entgegenkommen“¹⁰⁵⁸, das Interesse an der ‚neuen deutschen‘ Kunst in weiten Kreisen der Bevölkerung deutlich angestiegen war, wurde in den geheimen Lageberichten des SS-Sicherheitsdienstes erwähnt. Die Werke, so der Tenor, würden primär in ihrer fotografischen und filmischen Aufbereitung rezipiert. So sei beispielsweise in der Bevölkerung beklagt worden, dass von der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1941/1942 in München kein Bildbericht in der Wochenschau gesendet worden sei. Über das Rezeptionsverhalten heißt es an derselben Stelle:

„Weit über München hinaus war (...) der Ausstellungskatalog besonders von Volksgenossen begehrt, die selbst nicht die Ausstellung besuchen konnten. In vielen Berichten heißt es, dass der Ausstellungskatalog von Hand zu Hand gehe und dass die Ausstellung häufig nach dem Katalog beurteilt werde.“¹⁰⁵⁹

Aufschlussreich ist ferner die in den SS-Lageberichten nicht revidierte Bemerkung über ein in der Öffentlichkeit kursierendes Gerücht, nach dem die Ausstellung der Werke in München davon abhinge, „ob der Künstler sein Werk zur Vervielfältigung freigebe“¹⁰⁶⁰.

Insbesondere das Beispiel der Skulpturen an und in der „Neuen Reichskanzlei“ legt die Vermutung nahe, dass die nach Kriegsbeginn in Auftrag gegebenen Werke in erster Linie zum Zweck ihrer Reproduktion und deren massenhaften Verbreitung im Volk geschaffen wurden, war doch die „Neue Reichskanzlei“ letztendlich selbst nichts anderes als ein für die Propaganda in den Medien

¹⁰⁵⁵ Diese Beobachtung bei Förster, Staatsaufträge an Bildhauer, S.164.

¹⁰⁵⁶ Vgl. den Hinweis bei Hermann Grieving, Aufgaben des deutschen Kulturfilmschaffens. In: Jahrbuch der Reichsfilmkammer, Berlin 2.Jg., Berlin 1938, S.130-137, hier S.131.

¹⁰⁵⁷ Die Lage des Kultur- und Lehrfilmwesens in Deutschland. In: Der Kinematograph, Berlin, 9. Oktober 1934, Nr.195, S.1f.

¹⁰⁵⁸ Benjamin, Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S.13.

¹⁰⁵⁹ Boberach, Heinz (Hg.): Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938-1945, Bd.9, Herrsching 1984, S.3397.

¹⁰⁶⁰ Boberach, Bd.9, S.3398.

geschaffenes Schaustück, das auf längere Sicht nicht für Hitlers Regierungsgeschäfte vorgesehen war.¹⁰⁶¹

3. Fotografie und Film als Vorlage und Arbeitsmittel

Brekers bildhauerisches Schaffen in der Zeit des Nationalsozialismus war von den Erfordernissen der fotografischen und filmischen Reproduzierbarkeit der Werke geprägt. Die Fotografie diente Breker aber zugleich auch als Vorlage, der Film als Arbeitsmittel. Der Blick der Kamera prägte die künstlerische Ausarbeitung seiner Skulpturen mit.

Brekers bildhauerische Arbeit unter Zuhilfenahme fotografischer Abbildungen des menschlichen Körpers in der Zeit seines Schaffens für die Machthaber im 'Dritten Reich' kann - im Gegensatz zu seinen späteren Werken, die zum Teil nach rekonstruierbaren fotografischen Vorlagen entstanden sind - für die meisten seiner Werke nur mittelbar erschlossen werden. So erinnert beispielsweise Brekers 1941 entworfenes Relief „Vergeltung“ frappierend an den Schattenriss einer Skulptur aus dem 1939 produzierten Spielfilm „Befreite Hände“¹⁰⁶² (Abb.60, 61).

Breker besaß eine besondere Vorliebe für männliche Sportlerkörper, für große Gesten und Siegerposen, für Pathosformeln. Einem breiten Publikum sicherlich bekannte Fotografien von Sportlern dienten ihm als Vorlage für die künstlerische Umsetzung in Gips und Bronze. Für seine zwischen 1937 und 1940 entstandene Skulptur „Der Verwundete“ ließ er sich nach eigenen Angaben von einer Momentaufnahme des 1930 auf der Tour de France gestürzten Radrennfahrers André Leducq inspirieren (Abb.63, 64). Breker nahm die nach dem Sturz aufgenommene Fotografie, „die Geburtsstunde einer meiner wichtigsten Arbeiten“, folgendermaßen wahr:

„In einsamer Gegend am Chausseerand (...) saß der Athlet mit blutenden Knien, zerschürften Händen und schmerzverzerrtem Gesicht auf einem Steinblock in einer Haltung, die das schreckliche

¹⁰⁶¹ Bereits 1934 war beschlossen worden, dass Hitler nach dem Durchbruch der Nord-Süd-Achse am Königsplatz residieren sollte. Die vorläufige „Neue Reichskanzlei“ sollte 1950 von Rudolf Heß bezogen werden, vgl. hierzu Angela Schönberger, Die Neue Reichskanzlei von Albert Speer. Zum Zusammenhang von nationalsozialistischer Ideologie und Architektur, Berlin 1981.

¹⁰⁶² „Befreite Hände“, Deutschland 1939, nach einem Roman von Erich Ebermayer, Regie: Hans Schweikert. Zur Rolle der Bildhauerin in diesem Film vgl. den Aufsatz von Barbara Schrödl: Pygmalions Geschöpf und Gefährtin. Die Repräsentation von Künstlerpaaren im Spielfilm des NS. In: Hoffmann-Cutius, Kathrin/Wenk, Silke (Hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg 1997, S.249-258.

Verhängnis geprägt hatte: Symbol der Hoffnungslosigkeit, der Verzweiflung, des Entsagens. Man konnte glauben, eine neuentdeckte Monumentalstatue Michelangelos vor sich zu haben.“¹⁰⁶³

Während Brekers Wirken für den NS-Staat wurde ihm als Modell für seine bildhauerische Arbeit der Zehnkämpfer Gustav Stührk, der, so Breker, „zu der Zeit bestaussehende(r) Sportler - eine Einheit körperlicher Kraft von Kopf bis Fuß“¹⁰⁶⁴, zur Verfügung gestellt. Noch in den 70er und 80er Jahren arbeitete Breker, der nach eigenen Angaben „von Muskeln nicht genug kriegen“¹⁰⁶⁵ konnte, nach Sportlermodellen, die er eine fotografische Pose nachstellen ließ. So verewigte er beispielsweise den Zehnkämpfer Jürgen Hingsen in einer überlebensgroßen Bronzeskulptur. Er ließ Hingsen zu diesem Zweck die Haltung eines im „Stern“ veröffentlichten Fotos nachstellen, das diesen nach seinem Zehnkampf-Weltrekord 1982 in Siegerpose, kniend mit erhobenen Armen zeigt.¹⁰⁶⁶

Aus dem Sportler machte Breker einen „griechischen Apoll“¹⁰⁶⁷: „Mit meiner Arbeit kommt zum erstenmal ein sakrales Moment in die Sportplastik“¹⁰⁶⁸, kommentierte Breker sein Werk.

Dass Breker auch während seiner Schaffensperiode in der Zeit des Nationalsozialismus nach und mit Hilfe von Fotografien arbeitete ist wahrscheinlich. Dafür sprechen verschiedene, für sein Werk spezifische Eigenheiten. Die Bewegungen, vornehmlich seiner männliche Akte, erscheinen wie in einer schnellen sportlichen Bewegungsphase erstarrt. So etwa bei dem 1938 entstandenen „Rosseführer“, der die Haltung eines Speerwerfers im Augenblick einer, in der Fotografie arretierten Bewegung kurz vor dem Abwurf einnimmt. (Abb.65, 66, 67, 68).

Deutlicher noch als bei den Skulpturen wird das Motiv der arretierten Bewegung bei den Reliefs. Diese Figuren sind alle in einer Handlung begriffen. Dennoch wirken sie nicht bewegt, sondern eigentümlich erstarrt. Sie scheinen immer in dem Augenblick kurz vor einer entscheidenden Handlung begriffen oder in ihrer Bewegung innezuhalten. So ist beispielsweise der „Rächer“ gerade im Begriff, der Schlange mit einem letzten entscheidenden Schlag den Garaus zu machen (Abb.49). Die Figur „Vergeltung“ hält über dem Kopf einen gigantischen Felsbrocken, der im nächsten Moment auf ein nicht dargestelltes Ziel geworfen werden wird.

¹⁰⁶³ Breker, Strahlungsfeld, S.358f.

¹⁰⁶⁴ Breker, Strahlungsfeld, S.97.

¹⁰⁶⁵ Witter, „Ich kann von Muskeln nicht genug kriegen“, S.54.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Waller, Klick!, S.74.

¹⁰⁶⁷ Brekers Kommentar zu dem Foto lautete: „Der sieht aus wie ein Apoll oder wie eine Gestalt aus der frühchristlichen Mythologie beim Empfang der höheren Sendung.“ Zit. bei Waller, S.74.

¹⁰⁶⁸ Zit. bei Waller, S.74. Neben Hingsen wurden von Breker noch weitere SportlerInnen modelliert. So der Zehnkämpfer Kurt Bendlin, die Hochspringerin Ulrike Meyfahrd und mit besonderer Vorliebe der Schwimmer Walter Kusch. Vgl. Hecht, Neue Muskeln, alte Masche; Peter Sager: Die Kunst mit Sport zu spielen, S.18ff.

Breker gestaltete die Figuren im Augenblick eines Sekundenbruchteils einer Bewegungsphase, die für das menschliche Auge so nicht wahrnehmbar wäre. Deutlich wird dies beim Vergleich von Brekers „Vergeltung“ mit Josef Thoraks „Prometheus“ (Abb.61, 62). Beide Figuren stehen im Begriff einen Felsen zu werfen. Thoraks „Prometheus“ ist jedoch in einer stabilen, hockenden Haltung dargestellt. Der Betrachter gewinnt den Eindruck, als ob die Figur noch sein Ziel anpeile und den Felsen ohne allzu großen Kraftaufwand halte. Dagegen ist Brekers „Vergeltung“ in einer Bewegung begriffen, die aus physiologischen Gründen nur für eine sehr kurze Zeitspanne eingenommen werden kann. Daher rührt der Eindruck einer erstarrten Dynamik oder, wie von Kritikern der Breker´schen Skulpturen häufig formuliert wurde, der `leblosen Starre`¹⁰⁶⁹. Diese Wirkung erzielte Breker durch die Gestaltung von einander entgegengesetzten Bewegungsrichtungen, indem er sich eines fotografischen Realismus bediente, wie sie für die (Studio)-Sportfotografie charakteristisch war. (Abb.68). Zur Verdeutlichung seien zwei Beispiele angeführt:

Bei dem Relief „Der Rufer“ (Abb.69) bewegt sich die dargestellte Figur nach Körperhaltung, Schreitmotiv und der Bewegung des Umhangs nach links. Die Arm- und Kopfhaltung sowie die Blickrichtung sind jedoch auf ein imaginäres Gegenüber nach rechts gerichtet. Entsprechend der Körperbewegung nach links müsste nun das Feuer der Fackel nach rechts, anstatt, wie dargestellt, nach links weisen. Auf diese Weise wird der mit dem bloßen `unbewaffneten` Auge nicht, jedoch mit der Kamera wahrnehmbare Bruchteil des Moments dargestellt, in dem der „Rufer“ seine Bewegungsrichtung ändert. Auf ähnliche Weise verfuhr Breker bei der Figur „Vergeltung“ (Abb.61), bei der die Richtung, in die die Haare wehen, im Gegensatz zur Bewegungsrichtung der Beine und des Umhangs steht. Die Gestaltung der Figuren kurz vor der eigentlichen Handlung stellt es einem Betrachter anheim, die intendierte Bewegung zu vollenden, „in einem unbewussten Ergänzungsprozess die Starre zu lösen“¹⁰⁷⁰.

Solche in bestimmten Augenblicken und Umschlagsituationen angehaltenen Bewegungsphasen wirken wie Bilder der Schnappschussfotografie. Wallende, in der Bewegung erstarrte Umhänge unterstreichen diesen Eindruck. Breker machte sich den Blick des Kameraauges zunutze. Die Ambivalenz von Starre und Bewegung ist ein Effekt der Phasenbilder schneller Bewegungsabläufe,

¹⁰⁶⁹ Vgl. z.B. Wolbert, Die Nackten und die Toten, v.a. das Kapitel „Sportplastik und NS-Körperideal - Das Prinzip der Starre, S. 188-192. Vgl. auch Max Imdahl, Pose und Menschenbild. Anmerkungen zu Plastiken von Arno Breker. In: Die Zeit, 11.12.1987. Kritisch zu dem von Imdahl herangezogenen Vergleich von Brekers „Bereitschaft“ (tot) mit Michelangelos „David“ (lebendig) äußerte sich Sigrid Schade in ihrem Aufsatz: Ist der Nationalsozialismus darstellbar? Ein Streifzug durch die Kritiken an der Ausstellung „Inszenierung der Macht“. In: Erbeutete Sinne, Berlin 1988, S.49-58.

¹⁰⁷⁰ Scharf, Aaron, zit. nach Stelzer, Otto: Kunst und Photographie, München 1966, S.106.

wie sie Eadweard Muybridge in seinen „human figure in motion“¹⁰⁷¹ (1901) zerlegt und aufgezeichnet hatte. Die einzelne fotografierte Figur wirkt nicht bewegt, sondern in einer ‚gefrorenen‘ Bewegungsphase erstarrt (Abb.70).

Breker gestaltete auch die Bewegungszerlegung in einem Bild, die an die Chronofotografien von Étienne-Jules Marey und an die stroboskopartigen Aufnahmen von Thomas Eakins erinnern.¹⁰⁷² Auffallend ist dies beispielsweise bei der Darstellung der Pferde des Reliefs „Auszug zum Kampf“ (Abb.71, 72). Die erste Sequenz zeigt das Pferd in ruhigem Trab, während der Reiter sich nach hinten wendet. In diesem Augenblick bäumt sich das zweite Pferd auf, das mit dem im Vordergrund befindlichen Pferd ansonsten völlig identisch ist. Dadurch, dass das zweite Pferd im Hintergrund leicht versetzt nach rechts sichtbar wird, entsteht der Eindruck eines Zeitkontinuums und der Bewegung eines Pferdes.

Brekers Skulpturen und Reliefs zeigen in ihrer eigentümlichen Erstarrung keine ‚lebendige‘ Bewegtheit auf, dennoch wird ein hoher Grad an Aktivität und Dynamik suggeriert, die neben den bereits ausgeführten Gestaltungsmitteln auch in der einseitig gerichteten diagonalen Linienführung, häufig betont durch die Grätschstellung der Beine, begründet liegt. Diese ‚Schwellensituation‘ des festgehaltenen Übergangs bei Brekers Skulpturen wurde auch von einem zeitgenössischen Kommentator beobachtet und ins Innere der Skulptur und des Bildhauers gewendet. Die Gestaltung von Brekers „Berufung“ beschrieb Carl Linfert folgendermaßen:

„Ein Mann sitzt da, fast lässig, jedenfalls unentschlossen, nur den Kopf wirft er herum. Er ruht, aber die zusammengeraffte Miene läßt erkennen, wie sehr noch Zweifel und Glaube miteinander streiten. Der nächste Augenblick muß entscheiden. In der gespannten Ruhe zeichnet sich schon äußerste Erregung ab (...). Es ist genau die Schwelle zwischen Überlegung und Aktivität, die wir sehen sollen. Man könnte sagen: die Skulptur selbst ist auf dem Sprung, der das Wesen des Bildhauers kennzeichnet.“¹⁰⁷³

Breker benutzte Fotografien nicht nur als Vorlagen, auch die Ausarbeitung seiner Skulpturen erfolgte unter Zuhilfenahme von fotografischen und auch filmischen Aufnahmen. Dies wurde allerdings in zeitgenössischen Kunstberichten meist verschwiegen, obwohl man sichtlich Wert darauf legte,

¹⁰⁷¹ Muybridge, Eadweard: The human figure in motion (1901), New York 1955.

¹⁰⁷² Über den Einfluss der Phasenfotografie auf Malerei und Plastik, vgl. Aaron Scharf: Art and Photography, London 1969, S.167-178 und 199-212.

¹⁰⁷³ Linfert, Carl, zit. nach Tank, S.110.

Brekers „vorbildliche Meisterung der technischen und handwerklichen Schwierigkeiten“ sowie das „Herstellungsverfahren“ „von der Skizze zur Monumentalplastik“¹⁰⁷⁴ in dem „mit allen neuzeitlichen Einrichtungen versehene(n) Staatsatelier“, in Wort und Bild (Abb.73) darzulegen. Die Ausführung der Skulpturen nach und mit Hilfe von Fotografien hätte dem Dogma des vom ‚Weltgeist‘ inspirierten, die ‚Idee‘ gestaltenden Künstlers widersprochen. Er hatte, so der NS-Jargon, den „innere(n) Auftrag der Zeit“, den „weltanschaulichen Inhalt“ in der Verwirklichung eines „Idealbild(es) plastischer Körperlichkeit als Sinnbild“¹⁰⁷⁵ der Zeit zu gestalten. In nur einer der Veröffentlichungen zu Breker findet sich ein Hinweis auf das von Breker in Anspruch genommene Arbeitsmittel. Nach den Angaben Werner Rittichs¹⁰⁷⁶ fertigte Breker zunächst eine „zwanzig Zentimeter hohe Skizze“ an, die „nur das Motivische, die Haltung und die Geste festhalten“ solle. Von diesem Tonmodell wurde eine Aufnahme gemacht, um mittels des „vergrößerten Lichtbildes“ den „Eindruck des Fertigen“ zu erzielen. Breker fertigte für seine Skulpturen keine Vorzeichnungen an, sondern arbeitete, wie immer wieder betont wurde, „gleich mit dem Ton“¹⁰⁷⁷. Mit Hilfe zahlreicher Arbeitsaufnahmen des unvollendeten Werks erfolgte die Ausarbeitung seiner Skulpturen. Die intendierte Wirkung der Skulpturen sollte in der Fotografie der Modellskizzen, die zu diesem Zweck teilweise bronzefarben getönt wurden¹⁰⁷⁸, vorweggenommen werden.

Neben der Fotografie hatte der Film, nach Brekers eigenen Angaben, noch entscheidendere Funktion für die Ausführung der Skulpturen. Seit April 1939 wurde der Propagandafilm „Das Wort aus Stein“¹⁰⁷⁹, in dem acht Bauprojekte in München, Augsburg, am Chiemsee und in Berlin vorgestellt wurden, in den Kinos gespielt. Mit Ausnahme der „Neuen Reichskanzlei“ in Berlin war zu diesem Zeitpunkt noch keines dieser Bauwerke fertiggestellt. Mittels Tricktechnik wurden die Modelle der nationalsozialistischen Großbauvorhaben als vorweggenommene Realität simuliert. Auch Arno Brekers für den „Runden Platz“ an der „Nord-Süd-Achse“ gestaltete Brunnenskulpturen - Apollo auf dem Sonnenwagen, begleitet von tanzenden Mänaden¹⁰⁸⁰ - waren lediglich in Modellen fertiggestellt. Diese wurden jedoch nach Angaben Brekers so inszeniert, „als wäre das Projekt eine

¹⁰⁷⁴ Sprachregelungen im Deutschen Wochendienst (8.5.42, 6738) zu A. Breker. Zit. nach Thomae, S.372 und 374.

¹⁰⁷⁵ Scholz, Robert. In: Aust.-Kat. Meisterwerke der Plastik, Künstlerhaus Berlin 1940, Berlin S.4.

¹⁰⁷⁶ Rittich, Symbole der Zeit, S.112.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Bodenstein, Joe F. (Hg.): Arno Breker. Skulpturen - Aquarelle - Zeichnungen, Bonn 1974, S.8.

¹⁰⁷⁸ Zur Bronzetönung der Modelle „Partei“ und „Wehrmacht“, vgl. Breker, Strahlungsfeld, S.95.

¹⁰⁷⁹ Regie: Kurt Ruppli, Kamera: Reimar Kunze, Ufa 1939.

¹⁰⁸⁰ Geplant war ein 8 Meter hoher Apoll mit Adler, vier 8 Meter hohe Pferde für den Wagen und sechs 4 Meter hohe Figuren am Brunnenrand. Vgl. BA R 120/3460a fol.1, Bl.6.

bereits fertige, abgeschlossene Angelegenheit“¹⁰⁸¹ (Abb.74, 75). Diese Filmaufnahmen nutzte Breker nun für die endgültige Fassung seiner Skulpturengruppe:

„In diesem Maßstab (1:20) konnte man nicht nur den architektonischen Teil verbindlich festlegen, sondern auch die endgültige Höhe der Figuren sowie ihre Bewegungen, die von allen Seiten betrachtet ein harmonisches Ganzes zu bilden hatten. Auch die Lichtführung für nächtliche oder festliche Anlässe wurde geprüft und erwies sich bei der Vorführung des Films als vollkommen gelungen.“¹⁰⁸²

Der Film bot Breker die Möglichkeit, den Standort der Skulpturen in der Topographie der projektierten städtebaulichen Gegebenheiten zu fixieren und sie darauf abzustimmen. Die Filmaufnahmen betonen die Konturen und den Materialeffekt der Bronzeskulpturen in verschiedenen, sich ständig verändernden Lichtverhältnissen. Durch die Kamerafahrt konnte die Nahaussicht der Skulpturen sowie deren Wahrnehmung auf Distanz erprobt werden. Der Film wurde, neben fotografischen Arbeitsaufnahmen, zum wichtigsten Korrektiv der intendierten Wirkung.¹⁰⁸³ Dabei stellt sich nun die Frage, ob bei diesen Simulationen die Wirkung einer Originalbegegnung mit den Kunstwerken getestet werden sollte, oder ob vielmehr die Aufnahmen der Modelle der Skulpturen zum propagandistischen Selbstzweck wurden und somit die Arbeitsfotografien nicht nur als Korrektiv einer unmittelbaren Wahrnehmung vor Ort dienten, sondern als ein Testen der Begegnung des Betrachters mit dem reproduzierten Werk.

¹⁰⁸¹ Breker, Im Strahlungsfeld, S.99.

¹⁰⁸² Breker, Im Strahlungsfeld, S.99.

¹⁰⁸³ Auf ganz ähnliche Weise, mit Techniken der Filmindustrie, arbeitete der Architekt Albert Speer. Seine Methode mit Attrappen, leeren Kulissen, zu arbeiten, ist mit der Arbeitsweise Brekers vergleichbar. Speer fertigte zunächst Fassadenkulissen sowie Innenraumteile im Maßstab 1:10 an, von denen er Gipsmodelle im Maßstab 1:1 herstellen ließ. Durch solche „naturgroßen Modelle“ ließ sich auch nach Kriegsbeginn in Veröffentlichungen zumindest der ‚Bauwillen‘ des Dritten Reiches demonstrieren. Vgl. Rudolf Wolters: Deutsche Künstler unserer Zeit. Albert Speer, Berlin 1943. Vgl. hierzu Angela Schönberger: Architekturmodelle zwischen Illusion und Simulation. In: Dies./Internationales Design Zentrum Berlin (Hg.): Simulation und Wirklichkeit. Design · Architektur · Film · Naturwissenschaften · Ökologie · Ökonomie · Psychologie, Köln 1988, S.41-54.

4. Fotografie als interpretierendes Reproduktionsmedium

Das ‚Kunsterlebnis‘ breiter Bevölkerungsschichten im ‚Dritten Reich‘ und die damit in engster Wechselbeziehung stehende Koppelung mit körperlich-‚rassischen‘ Kriterien war, wie am Beispiel der Stratz ‚schen Veröffentlichungen dargelegt wurde, stark von den Medien Fotografie und auch Film¹⁰⁸⁴ bestimmt. Kunstwerke, in einen rassischen Bedeutungskontext gestellt, dienten als „Photoersatz für die Vergangenheit“¹⁰⁸⁵ und besaßen somit Beweisfunktion für als essentialistisch präsentierte historisch-‚rassische‘ Kontinuitäten. So äußerte beispielsweise Paul Schultze-Naumburg, dass Werke der bildenden Kunst, die vor der „Erfindung der Lichtbildkunst“ entstanden seien, der „Anschauung der nordischen Rasse“ dienten:

„Die Kunst gleicht gewissermaßen einem Fernrohr, das wir weit in die Vergangenheit richten können, während uns das unbewaffnete Auge nur die nächste Umgebung, hier die Gegenwart, erkennen läßt.“¹⁰⁸⁶

Die mediale Präsentation von Kunstwerken erreichte im ‚Dritten Reich‘ einen Stellenwert, der über lediglich textillustrierende Funktionen weit hinausreichte. Die fotografisch-technische Inszenierung der Skulpturen- und Architekturmodelle verweist auf die Funktion der Fotografien und der Filmbilder als interpretierende Bedeutungsträger. Die Faszination, der sich auch heutige Betrachter dieser Aufnahmen aus der Zeit des Nationalsozialismus kaum entziehen können, ist letztlich dadurch bedingt, dass es sich um suggestiv wirkende, ansprechende Fotografien handelt.¹⁰⁸⁷ Hinzu kommt, dass man - und dies wird vor allem bei den Architekturmodellenaufnahmen deutlich - die Bauprojekte wie etwa der Berliner „Triumphbogen“ und die „Große Halle“ aus solchen Perspektiven, wie sie in ihrer fotografisch-synthetischen Präsentation gewählt wurden, im Original nicht hätte wahrnehmen können, allenfalls vom Flugzeug aus (Abb.76).

¹⁰⁸⁴ Vgl. den 1925 uraufgeführten Film „Wege zu Kraft und Schönheit“, Drehbuch und wissenschaftliche Bearbeitung: Nicholas Kaufmann, Regie: Wilhelm Prager.

¹⁰⁸⁵ Bandmann, Günter: Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte. In: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, hrsg. v. Heinrich Lützeler, Bd. 7, 1962, S.146-166, hier S.156. Fotobände boten den Betrachtern eine Art ‚Zeitreise‘ zu den ‚nordisch-rassischen‘ Ursprüngen beziehungsweise ‚Urbildern‘ der Vergangenheit. Weitreichendere Möglichkeiten bot in dieser Hinsicht der Film, wie die zahlreichen ‚historischen‘ Filmproduktionen, die im ‚Dritten Reich‘ hergestellt wurden, zeigen.

¹⁰⁸⁶ Schultze-Naumburg, Nordische Schönheit, S. 21f. Vgl. auch den Band von Fischer, Menschenschönheit.

¹⁰⁸⁷ Vgl. die Beobachtung Schönbergers zu Architekturmodellen Speers: „Speers Große Halle beeindruckt nicht etwa, *obwohl* wir nur Fotos des Modells kennen, sondern *weil* wir nur diese Aufnahmen haben.“ Schönberger, Architekturmodelle zwischen Illusion und Simulation, S.49.

Auch Brekers Skulpturen – vorausgesetzt, man kennt die Skulpturen durch Reproduktionen aus der NS-Zeit - gehen m.E. bei der Betrachtung vor dem Original ihrer allein durch die Aufnahmetechnik und -dramaturgie hervorgerufenen Suggestionskraft verlustig. Die im 'Dritten Reich' fotografierte Skulptur wird als 'schöner' empfunden, die Skulptur bei einer Realbegegnung oder in einer neueren Aufnahme eher als Ernüchterung erlebt. (Abb.77, 163).

Auch eine vergleichende Betrachtung von im 'Dritten Reich' aufgenommenen Fotografien Breker'scher Werke mit Aufnahmen derselben Skulpturen, etwa von Herbert List im zerbombten Berlin, zeigt darüber hinaus, dass nicht allein dem Sujet, der Skulptur selbst, eine bestimmte, eindeutig lesbare Wirkung zukommt, sondern die Fotografie entscheidenden Anteil an der Interpretation der Werke hat und Manipulationen, was beispielsweise die Größe der Werke anbelangt, in der Fotografie Tür und Tor geöffnet sind (Abb.78, 79, 80). Eine 'monumentale' Skulptur wird in Büchern und Postkarten auf ein handliches Maß verkleinert, umgekehrt kann ein nur zehn Zentimeter großes Modell in einer großformatigen Abbildung 'monumental' wirken.

Der Tatsache, dass die Skulpturen damals wie heute nahezu ausschließlich als fotografierte Abbilder rezipiert wurden beziehungsweise nur auf diesem Weg rezipierbar waren, ist bei der Interpretation der Skulpturen Rechnung zu tragen, denn, so Hélène Pinet:

„Nun fasziniert uns das Bild der Skulptur, nicht mehr die Skulptur selbst. Diese Verdoppelung des Werkes zwingt uns zu zwei Sprachen, einer bildhauerischen und einer fotografischen. Manchmal ist es (...) schwierig, Werk und Reproduktion zu trennen: beide beeinflussen sich gegenseitig so sehr, dass wir sie als Einheit wahrnehmen.“¹⁰⁸⁸

In neueren Untersuchungen über die „Wirkmuster“ der NS-Skulpturen wird der Stellenwert fotografischer Aufnahmetechnik häufig völlig ignoriert oder mit einem Hinweis auf die massenhafte Verbreitung der Aufnahmen der Skulpturen und den Popularitätsgewinn in breiten Kreisen der Bevölkerung abgehandelt.¹⁰⁸⁹

Man muss sich bei der Analyse der Werke bewusst darüber sein, dass es sich um 'Bilder' von Skulpturen handelt, was besonders hinsichtlich der in der Forschung häufig geäußerten 'Identifikations- oder Unterordnungsthesen' relevant wird. So akzentuierten zum Beispiel die Autorinnen Magdalena Bushart und Ulrike Müller-Hofstede in ihrem Aufsatz über die NS-

¹⁰⁸⁸ Pinet, Hélène: >Das Wichtigste ist, zu zeigen<. Rodin und die Fotografie. In: Ausst.-Kat. Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe. Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, Bern 1997, S.71-79, hier S.72.

¹⁰⁸⁹ Vgl. z.B. Wagner, Frank/Linke, Gudrun: Mächtige Körper. Staatsskulptur und Herrschaftsarchitektur. In: Ausst.-Kat. Inszenierung der Macht, S.63-79, hier S.63 und 72.

Aktplastik sowie Antje Fleischmann in ihrer Arbeit über die weibliche Aktskulptur die These vom Identifikationspotential der Skulpturen für einen Betrachter.¹⁰⁹⁰ Dem gegenüber steht in der Forschung häufiger noch die Distanzierungshypothese. Bussmann kam 1974 in seiner Analyse zu der Schlussfolgerung, dass es dem „einzelnen Betrachter (...) aufgrund der weit über sein Maß hinausgehenden Abmessungen der Figuren unmöglich“ gewesen sei, „diese durch Identifizieren, durch ‚Hineinversetzen‘ nachzuvollziehen“, so dass „persönlich individuelles ‚Einfühlen‘ (...) abgewiesen worden sei.“¹⁰⁹¹ Mittig hob 1979 die einschüchternde „angsterregende Machtdemonstration“¹⁰⁹² der Skulpturen hervor, was m.E. allenfalls noch auf die männlichen Skulpturen zutreffen könnte, die weiblichen enthalten nichts Angsterregendes¹⁰⁹³. Wolbert folgte dieser Argumentation indem er auf die „olympische Distanz“¹⁰⁹⁴ der Skulpturen zum Volk verwies. Dem gegenüber steht die Forschung von Silke Wenk, die der Funktion fotografischer Reproduktion und Inszenierung bei der Analyse der weiblichen Skulpturen im ‚Dritten Reich‘ Rechnung trug. Wenk verwies auf den Stellenwert der Fotografie in ihrer Tendenz der „Intimisierung des Öffentlichen“ sowie umgekehrt der „Veröffentlichung des ‚Intimen‘“:

„In den zum Teil monumentalen Aktskulpturen, die der Repräsentation des NS-Staates dienten, sind nicht nur Aufforderungen zur Unterstellung enthalten, sondern zugleich Angebote imaginärer Überwindung eigener Mangelhaftigkeit und Endlichkeit. Solche Angebote werden über das Medium der Fotografie nicht nur dem Betrachter ganz nahegebracht, sondern auch auf eine signifikante Weise verstärkt.“¹⁰⁹⁵

¹⁰⁹⁰ Fleischmann, Antje: Das Bild der Frau in der Plastik des Nationalsozialismus, S.46. Bushart, Magdalena/Müller-Hofstede, Ulrike: Aktplastik. In: Ausst.-Kat. Skulptur und Macht, S.13-23, hier S.13.

¹⁰⁹¹ Bussmann, Georg: Plastik. In: Aust.-Kat. Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a.M. 1974, S.110-120, hier S.120.

¹⁰⁹² Mittig, Hans, E.: Die Reklame als Wegbereiterin der nationalsozialistischen Kunst. In: Hinz, Berthold u.a. (Hg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979, S.31-52, hier S.41.

¹⁰⁹³ Haug kritisiert zurecht, dass es nicht viel mehr „als hilflose Kraftwörter“ seien, wenn man von >stumpfbrutalen Muskelmännern des Meisters< spräche: „Wären Brekers faschistische Bildwerke damit gefaßt, wäre es unverständlich, wie (...) bei der großen Breker-Ausstellung in Paris 1942 >die Crème der Pariser Kunst-, Theater- und Filmwelt (...) offenbar beeindruckt war.<“ Haug, Ästhetik der Normalität, S.97. Haug zitiert hier eine Äußerung von G. Liehr: Ärger um den Marmor-Arier. In: Vorwärts, 23. April 1983, S.29.

¹⁰⁹⁴ Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.109: „Der deutsche Faschismus wollte auch in seiner künstlerischen Symbolik nicht auf die propagandistische Erzeugung von Loyalität setzten. Die Übermacht hatte den Gehorsam des Volkes zu erzwingen.“

¹⁰⁹⁵ Wenk, Volkskörper und Medienspiel, S.229. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang auch ein Aufsatz von Wolfgang Hesse, der am Beispiel von Fotografien der Evangelistensymbole an der Tübinger Stiftskirche - 1933 gestaltet von Fritz von Graevenitz - die Fotografie in ihrem bedeutungstiftenden und auch propagandistischen Stellenwert analysiert. Hesse, Wolfgang: Arbeitsmittel und Bedeutungsträger. Funktionen von Fotografie in einem Werk des Bildhauers Fritz von Graevenitz. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg.3,H.8, 1983, S.53-62.

Bei der Frage nach Distanzierung oder Identifikation spielt die Präsentation der Skulpturen in der Fotografie eine entscheidende Rolle. Beide Hypothesen stützen sich im Wesentlichen auf in der NS-Publizistik wiederholt betonte Aussagen über die dezidierte Vorbildfunktion der Skulpturen für einen Betrachter beziehungsweise deren übergeordnete Dignität. Wenig ausgesagt ist dabei über die Art und Weise der Vermittlung und über den Modus einer bei einem/r BetrachterIn in Gang gesetzten Identifikation. Der Versuch einer Analyse der Wirkungsstrukturen der Skulpturen kann nicht unabhängig von ihrer apparativen Präsentation erfolgen, die Fotografie ist daher nicht allein als ein technisches Hilfsmittel zu werten, sondern in ihrer interpretativen Funktion in die Analyse miteinzubeziehen.

Nicht nur das in der Fotografie abgebildete Sujet, sondern die Art und Weise der Präsentation und die Nutzung der spezifischen bildnerischen Möglichkeiten der technischen Apparatur macht die Fotografie für die Interpretation von Skulpturen bedeutsam. Der nackte Körper, Skulptur oder lebender Akt war im 'Dritten Reich' das bevorzugte Ausstellungsobjekt, das in allen Medien gegenwärtig war, und es musste ein Konsens darüber bestehen, wie die Akte in der Fotografie einem großen Publikum zu präsentieren waren.¹⁰⁹⁶

Über die Problematik der 'richtigen', 'plastischen' Darstellung von Skulpturen im reproduzierenden zweidimensionalen Medium reflektierte Bade:

„Jede Plastik und jedes Bauwerk entziehen sich naturnotwendig der Darstellung durch eine andere Kunstform, der räumliches Wesen ermangelt (...). Jede zweidimensionale Abbildung, mag sie nur durch eine Zeichnung, ein Gemälde oder ein Lichtbild vorgenommen werden, beraubt die Skulptur oder das Bauwerk gerade dessen, was ihr eigentliches Wesen ausmacht. (...) Nur der erlebt und begreift Plastik, der sie mit den Augen abzutasten vermag, dem es möglich ist, ihre Formen, indem er sie umschreitet, und ihre räumliche Funktionen erfassend, im Raume zu sehen.“¹⁰⁹⁷

¹⁰⁹⁶ Für das 'richtige' Fotografieren von 'lebenden' Akten gab es im 'Dritten Reich' für den Amateurfotografen zahlreiche Anleitungsbücher. Vgl. z.B. Othmar Helwich: Der Freilicht - Akt. Neue Wege der Lichtbildkunst, Wien 1940 sowie R. Ottwil Maurer: Skulpturen aus Fleisch und Blut. Ein Buch über Aktfotografie. Fotofreund-Schriftenreihe, Bd.3, Berlin/ Wien/Leipzig 1940.

¹⁰⁹⁷ Bade, S.14.

Bade rühmte die in dem Werk enthaltenen 150 Stereoskopbilder, „Raumbilder“ genannt, als neue technische Errungenschaft, die es im Unterschied zu früheren fotografischen Abbildungen erstmals ermögliche, Skulpturen dreidimensional wiederzugeben¹⁰⁹⁸:

„Es ist erst in unserer Zeit möglich geworden, auf fotografischem Wege das Raumbild im Buche so zu nützen, daß sich dem Beschauer tatsächlich im Abbild ein dreidimensionaler Eindruck dreidimensionaler Erscheinungen mitteilt. Erst diese technische Möglichkeit hat die Voraussetzung geschaffen, Plastik an jedem beliebigen Orte und von jedem beliebigen Menschen plastisch erleben zu lassen. Jetzt können die großen Werke der Vergangenheit wie der Gegenwart, gleichgültig wo sie sich befinden, so wiedergegeben werden, wie sie wirklich sind. Mit dem Raumbild verfügen wir über diese Möglichkeit.“¹⁰⁹⁹

Abgesehen von der Hervorkehrung der nur scheinbar neuen technischen Möglichkeiten im ‚Dritten Reich‘, deutete Bade an dieser Stelle nichts anderes an, als die 1936 von Walter Benjamin konstatierten Veränderungen, die durch die technische Reproduktion und Reproduzierbarkeit von Kunstwerken in Gang gesetzt wurden. Zum einen die Entwertung des „Hier und Jetzt“ des durch die Fotografie transportabel gewordenen Kunstwerks und die damit in Zusammenhang stehende Verdrängung des Kultwertes des Kunstwerks zugunsten des Ausstellungswerts. Zum anderen die Tatsache, dass die Reproduktionstechnik „der Reproduktion erlaubt, dem Aufzunehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen“¹¹⁰⁰. Gerade in der Isolierung des Kunstwerks aus seinem gegebenen Kontext sowie in der dadurch bedingten Rezipierbarkeit von Kunst durch die große Masse, deren ‚Überführung ins Leben‘, spricht sich auch bei Bade die Hoffnung aus, Kunst zu einem Bestandteil der Massenkultur zu machen. Die nicht nur von Nationalsozialisten beklagte Zerrissenheit von Kunst und Leben sollte mit Hilfe der neuen Medien gekittet werden.

Noch weitaus größere Möglichkeiten für die massenhafte Verbreitung von Kunstwerken erkannte man in der filmischen Aufbereitung. Hervorzuheben sind an dieser Stelle die Kulturfilme und die diese begleitenden Veröffentlichungen und theoretischen Äußerungen des Kulturfilmpioniers Hans

¹⁰⁹⁸ Das Stereoskop bzw. die Stereofotografie war keineswegs eine neue Erfindung. Die erste Stereokamera wurde 1856 von J.B. Dancer zum Patent angemeldet. Die Stereoskopie war besonders in der zweiten Hälfte der 19. Jahrhunderts äußerst populär.

¹⁰⁹⁹ Bade, S.14f.

¹¹⁰⁰ Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S.13 und 21. Benjamins Kunstverkaufsatz wurde 1936 in französischer Übersetzung in der ‚Zeitschrift für Sozialforschung‘ (5.Jg., 1936) und erstmals 1955 in Benjamins ‚Schriften‘ (Frankfurt a.M. 1955) in der deutschen Fassung veröffentlicht.

Cürlis¹¹⁰¹. Dieser verstand sich in seiner Eigenschaft als Regisseur als ‚Entdecker‘ des Kunstwerks mit den Mitteln filmischer Dramaturgie. Jedoch wies er den Vorwurf zurück, mit seinen Inszenierungen subjektive Deutungen zu liefern:

„Der Film soll zeigen, wie unbegreiflich gut ein Kunstwerk ist. Dieser Absicht gegenüber hat alles andere zurückzutreten. Nichts liegt mir ferner als die Deutung „ich und das Kunstwerk“. (...) Mir lag von Anfang an in erster Linie daran mit Hilfe des Films die ewige Welt der bildenden Kunst an die Masse heranzubringen. Bis zu einem gewissen Grade sollte also der Film bewußt als Mittel angewandt werden, um es noch etwas härter auszudrücken: als reproduzierendes Mittel.“¹¹⁰²

Cürlis nutzte mit missionarischem Eifer den Film als Instanz der Vermittlung. Sein erklärtes Anliegen war es, ein breites Publikum an Kunst heranzuführen, indem er den Versuch unternahm, ein, auch mit Musikuntermalung, unterhaltsam aufbereitetes Kunsterlebnis zu bieten.¹¹⁰³

Im ‚Dritten Reich‘ - von Bade als die „neue Epoche in der Wiedergabe skulptureller Kunst“¹¹⁰⁴ gefeiert - setzte man auf die neuen Medien mit ihren Möglichkeiten die breite Bevölkerung zu erreichen ebenso wie in ihren bedeutungstiftenden Eigenschaften. Der Hauptakzent lag de facto nicht mehr auf der kollektiven Sinnstiftung durch das Zusammenwirken von öffentlicher Skulptur und Architektur, sondern auf der Mittlerfunktion der Aufnahme für die Kommunikation zwischen Kunstwerk und Betrachter. Denn anders als in der Situation einer Betrachtung von Kunstwerken im Original zeigt eine fotografierte oder ‚verfilmte‘ Skulptur zunächst immer an, dass sie mit dem Betrachter rechnet, dass sie für einen Betrachter da ist. Sie ist allein schon durch ihren Status als fotografierte Skulptur, als Bild, auf Rezeption und Kommunikation hin angelegt.

¹¹⁰¹ Der Regisseur und Leiter des Berliner „Instituts für Kulturforschung e.V.“, Hans Cürlis, der „Altmeister des deutschen Kulturfilms“, hatte bereits in den zehner Jahren begonnen, Kulturfilme herzustellen. Als sein bekanntestes Projekt gilt der Filmzyklus „Schaffende Hände: Maler bei der Arbeit“ (1924) und „Schaffende Hände, die Bildhauer“ (1927). Zum umfangreichen Kulturfilmschaffen von Cürlis bis in die sechziger Jahre vgl. Rolf Burgmer: Katalog der deutschen Filme zu bildender Kunst, Kunststätten und Museen 1916 - 1966. In: Film im Museum, hrsg. v. d. Deutschen UNESCO-Kommission, Köln 1967, S.127-203.

¹¹⁰² Cürlis, Hans: Kunstwerk vom Film entdeckt. In: Der deutsche Film. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft, Berlin, 4.Jg., H.6, Berlin 1939, S.118-120, hier S.119.

¹¹⁰³ 1955 äußerte Cürlis über die verschenkte Möglichkeit durch den Kulturfilm eine große Masse zu erreichen in einem Rechenbeispiel: „Nehmen wir nun einmal ein Beispiel aus dem Gebiet des zahlenmäßig größten optischen Umsatzes, aus dem Verbrauch des Kulturfilmes im Lichtspielhaus als Bestandteil des Programms. Wenn, wie es in Deutschland bis 1945 Vorschrift war, ein Kulturfilm als Bestandteil des Programms mitgespielt werden müßte, so könnte heute in der Bundesrepublik einschließlich Westberlins mit etwa 600 Millionen Viertelstunden gerechnet werden, die einem, allgemein gesagt, kulturellen Thema gewidmet wären und die 600 Millionen Zuschauer bedingungslos mitnehmen müßten.“ Cürlis, Hans: Das Problem der Wiedergabe von Kunstwerken durch den Film. In: Rohde, Georg u.a. (Hg.): Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe, Berlin 1955, S.172-187, hier S.174.

¹¹⁰⁴ Bade, S.14.

Die ‚wesensgerechte‘ Abbildung von Skulpturen in Film und Fotografie, die Umsetzung der dreidimensionalen Skulptur in den zweidimensionalen Bildträger machte Vorentscheidungen fotografisch-technischer Regie hinsichtlich der Perspektive, der Ansicht, der Lichtführung, der Hintergrundgestaltung und des Abstands notwendig.

Dass in dieser Hinsicht Überlegungen angestellt wurden, zeigt der Vergleich zwischen im ‚Dritten Reich‘ veröffentlichten mit unveröffentlichten Aufnahmen derselben Sujets¹¹⁰⁵. Den Fotografen und Bildtechnikern gab man vor der Publikation auf der Rückseite der Fotografien Anweisungen zur Verbesserung oder Überarbeitung der Abbildungen. Der zu veröffentlichende Ausschnitt einer Aufnahme wurde an den Rändern der Fotografie markiert. Bei der unteren Begrenzung war häufig der Sockel anzuschneiden. Für die Veröffentlichung sollte, so der Grundtenor, der Hintergrund ‚einheitlich‘ gehalten werden, so dass bei Atelier- und Freilichtaufnahmen oder bei auf Ausstellungen aufgenommenen Skulpturen auch Positivretuschen an den Abzügen vorgenommen wurden. Diese Aufnahmen machen deutlich, dass mit den technischen Möglichkeiten des Apparates experimentiert wurde, dass man unterschiedliche Helligkeitsstufen, Aufnahmestandpunkte und Ansichten der Skulpturen erprobte.

Dass hierbei nur die Illusion eines Originalerlebnisses vermittelt wurde, zeigt sich in der Tendenz, die Skulpturen in der Aufnahme aus ihrem lokalen architektonischen oder städtebaulichen Kontext zu lösen. Denn trotz einer bereits erfolgten Aufstellung der Skulpturen wurden diese häufig vor einem einheitlichen, nicht architektonischen Hintergrund aufgenommen, sodass sie in ihrer fotografischen Inszenierung ortlos wirken. (Abb.81, 82).

Die in den Fotografien vorgenommene Isolierung der Skulpturen aus dem sie umgebenden Raum hat Konsequenzen für die Wahrnehmung der Skulpturen. In ihrer Isolierung vom Realraum der Architektur erscheint die Skulptur nun im komponierten, künstlichen Raum der Bildanlage von realen Zusammenhängen unabhängig. Sie wirkt weitgehend autonom, indem sie selbst nun die Bedingungen für den Raumzusammenhang setzt.

Für die Aufnahmen von Brekers Skulpturen war die Fotografin Charlotte Rohrbach zuständig, die seit spätestens 1934 mit Breker zusammenarbeitete.¹¹⁰⁶ Inwieweit durch ihre Fotografien das

¹¹⁰⁵ Vgl. unveröffentlichte Aufnahmen im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München.

¹¹⁰⁶ Vgl. Breker über die „großartigen Aufnahmen“ der Totenmaske Max Liebermanns von Charlotte Rohrbach, in: Strahlungsfeld, S.22. Dass den Fotografien der Skulpturen im ‚Dritten Reich‘ ein selbstständiger künstlerischer Wert zukam, zeigt die Erwähnung der Fotografin im Titel der Bildermappe „Arno Breker. Lichtbilder von Charlotte Rohrbach“, hrsg. v. Verlag der Deutschen Arbeitsfront in Paris, Paris (o.J.).

Erlebnis der Skulpturen Brekers beeinflusst wird, diese erst mittels des Mediums ihre spezifische Bedeutung erfahren, ist im folgenden am Beispiel der Rezeptionsvorgaben, die einem Betrachter durch die Fotografie mitgeteilt werden, darzulegen. Hierzu gehören die Hintergrundgestaltung, die Lichtführung, das Höhenniveau, die Perspektive sowie die Behandlung des Sockels. Auf diesem Weg lässt sich - etwa durch die in der Fotografie gewählte Perspektive, die immer auch die geforderte Haltung eines Betrachters festlegt - das Verhältnis des Betrachters zum aufgenommenen Kunstwerk, die vom Werk geforderte Haltung charakterisieren. Die Ansicht, die Perspektive oder die Ausschnittwahl ist in der Fotografie festgelegt, wohingegen die Betrachtung im Original die Bewegung des Betrachters voraussetzt, „dessen Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung sich im Raum bildet“¹¹⁰⁷.

Bei der Wahl des Höhenniveaus im Bildraum ist der Sockel von Bedeutung. Er dient zunächst als „optisches Ausrufungszeichen“ und betont als Träger der Skulptur ihre „herausgehobene Bedeutung“¹¹⁰⁸. In der Fotografie suggeriert er wahrnehmungspsychologisch die Dreidimensionalität der Rundplastik, indem er ihr Raum erschließt. Als Kompositionselement spielt er eine wesentliche Rolle bei der Begegnung des Betrachters mit dem Werk, der Situierung des Betrachters zum Werk. Der Sockel oder die Standfläche der Skulpturen ist in den Fotografien, mit Ausnahme von Detailaufnahmen, immer mit abgebildet. Die Fotografien der Skulpturen Brekers zeichnen sich durch leichte bis, vor allem bei den männlichen Werken, extreme Untersichten aus. Häufig wurde der Sockel am unteren Bildrand horizontal abgeschnitten, so dass nicht die gesamte Sockelzone sichtbar wird (Abb.83, 84). Die Eindringlichkeit der Begegnung eines Betrachters mit der Skulptur wird auf diese Weise gesteigert und durch die Nahsichtigkeit der Aufnahme, wie bei der Fotografie der „Schreitenden“, noch verstärkt. Die Figur scheint geradezu nach ‚vorn‘, in Richtung des Betrachters zu kippen. Gegenüber dem Betrachter ist die Skulptur in der Fotografie erhöht, der Blick wird nach oben gelenkt. Zugleich wird auch bei kleinen Modellaufnahmen Größe suggeriert. In der intendierten Begegnung des Betrachters mit der Skulptur wird diesem eine hierarchisch unterlegene Position gegenüber der Skulptur zugewiesen. Die Vereinzelung aus der realen Umgebung, zusammen mit der Perspektive extremer Untersicht spiegelt die inszenierte Unterwerfung des Fotografen gegenüber dem abzubildenden Objekt wider. Diese Abbildungskonvention wurde auf ähnliche Weise von dem

¹¹⁰⁷ Billeter, Erika: Der Dialog zwischen Fotografie und Skulptur. In: Dies. (Hg.): Aust.-Kat Skulptur im Licht der Fotografie, S.15-36.

¹¹⁰⁸ Springer, Peter: Rhetorik der Standhaftigkeit. Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 48/49, Köln 1987/88, S. 374. Zit. nach Silke Wenk: Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne, Köln/Weimar/Wien 1996, S.83.

im ‚Dritten Reich‘ als „Meister der Lichtbildkunst“¹¹⁰⁹ hoch geschätzten Fotografen und Kulturfilmer Walter Hege praktiziert. Hege verstand seine Tätigkeit als „ehrfürchtige Einfühlung im Dienst des Kunstwerks“:

„Das Erhabene der steinernen Gestalten betonte er einerseits mit der Lichtführung, andererseits indem er sie aus der Perspektive des ebenerdigen, zu ihnen aufblickenden Betrachters wiedergab.“¹¹¹⁰

Inwieweit allein durch die Wahl der Perspektive eine Skulptur in der Fotografie ihre Interpretation erfährt, zeigt eine Kritik Bernhard von Tieschowitz an der Fotografie des olympischen Apollons, von Walter Hege frontal und in nur leichter Untersicht aufgenommen.¹¹¹¹ Der Apollon müsse, so Tieschowitz „von unten fotografiert werden“. Denn:

„betrachtet man den Kopf des olympischen Apoll aus seiner eigenen Augenhöhe, dann erscheint ein schmal zulaufendes, relativ vergeistigtes Jünglingsgesicht, sieht man ihn aber ‚richtig‘ von schräg unten, dann verwandelt sich der Eindruck in den monumentalen eines heroischen Gottes, wie er für diese erste Stufe hellenischer Klassik bezeichnend ist“.¹¹¹²

Die Bilder der Skulpturen Brekers veranschaulichen die Unterordnung unter das Objekt. Die Fotografien, häufig abgebildet in großformatigen Zeitschriften wie in der „Kunst im Dritten/Deutschen Reich“, zwingen den Betrachter, die Skulptur mit den Augen des Fotografen zu sehen und eine ähnlich devote Haltung gegenüber dem Werk einzunehmen. Die Skulptur in ihrer Stellvertreterfunktion für die Architektur, dem „Gesamtbild (...) einer politischen Ordnung“¹¹¹³, spiegelt in ihrer medialen Aufbereitung das Unterwerfungsmodell, wie es, laut Propaganda, im Zusammenwirken von Skulptur und Architektur veranschaulicht werden sollte. Das intendierte Verhaltensschema, das im Zusammenwirken von Skulptur und Architektur symbolisch verbildlicht¹¹¹⁴ werden sollte, wird nun vom Medium übernommen und durch fotografische Aufnahmetechnik verwirklicht.

¹¹⁰⁹ Schöppe, Wilhelm: Meister der Kamera erzählen, Halle 1937, S.5.

¹¹¹⁰ Villinger, Verena: Der Fotograf zwischen Kunstwerk und Kunstgeschichte. Aufnahmen von Skulpturen des Mittelalters und der frühen Neuzeit. In: Ausst-Kat. Skulptur im Licht der Fotografie, S.59-69, hier S.65.

¹¹¹¹ Es handelt sich um das Titelfoto für den Bildband zur XI. Olympiade in Berlin. Rodenwald/Hege, Olympia, Berlin 1936.

¹¹¹² Tieschowitz, Bernhard von: Die Photographie im Dienste der kunstgeschichtlichen Forschung. In: Festschrift. Richard Hamann zum 60. Geburtstag. 29. Mai 1939, Burg bei Magdeburg 1939, S.151-163. Zit. nach Friedrich Kestel: Walter Hege (1893-1955). „Rassekunstphotograph“ und /oder „Meister der Lichtbildkunst“? In: Fotogeschichte, 8.Jg., H.29, 1988, S.65-73, hier S.72.

¹¹¹³ Rittich, Architektur und Bauplastik, S.168.

Für eine derartige Wirkungsweise der Brekerschen Skulpturen in ihrer fotografischen Inszenierung sind sowohl die Hintergrundgestaltung als auch die Lichtregie von zentraler Bedeutung. Die häufig einheitlich schwarze oder in Grautönen abgestufte Hintergrundzone erschließt den Skulpturen einen nur durch das Bildformat begrenzten, unendlichen Raum. (Abb.86). Die Skulptur scheint sich aus der Dunkelheit des sie umgebenden, 'auratischen' Raumes wie eine Erscheinung als Zentrum herauszulösen. Die dunkle Hintergrundzone kontrastiert mit dem Material des Gipses, wodurch die Konturen der Skulpturen betont werden.

Durch die Ausleuchtung der Gipsplastiken in schrägem Gegenlicht vor meist dunklem Hintergrund wirken diese selbst als Lichtquelle. Das Licht konzentriert sich auf die geglätteten Gipskörper, es scheint den Skulpturen inhärent zu sein und als innerer Bestandteil ihrer Form von diesen auszustrahlen. Unterstützt durch die Vortäuschung des leeren, dunklen Raums erhält der Träger des Lichts, die Skulptur, die wie von einem Spotlight erstrahlt scheint, quasi als hehre 'Lichtgestalt' aus dem Nichts erscheinend, eine mystische, surreale Aura. Durch die Lichtregie und 'Ortlosigkeit' tritt die abgebildete Figur dem Betrachter als eine übersinnliche, kosmische Erscheinung gegenüber. Der negative Raum und die durch diesen in ihrer Dreidimensionalität betonte Skulptur vereinigen sich im komponierten Bildträger der Fotografie zu einer Wirkungseinheit. Die Art und Weise, wie die Skulpturen ins Bild gesetzt sind, nimmt Bezug auf das Verhältnis, das ein Betrachter dem Kunstwerk gegenüber einnimmt. Die durch die Untersicht festgelegte untergeordnete Situierung des Betrachters zur abgebildeten Skulptur wird durch die Autonomie der Skulptur, die aus einem Realraum gelöst in einen undefinierbaren, irrealen Raum gestellt ist, verstärkt.

Andererseits aber wird durch solche Inszenierungen und durch die Herauslösung der Skulpturen aus einem definierbaren Raum der Anschein erweckt, als ob die Skulpturen auf einer Bühne aufträten. Es werden Effekte des Theatralischen, oft Pathetischen in Szene gesetzt oder verstärkt. Auf diese Weise wird auch mitgeteilt, dass die Skulpturen 'für' ein Publikum agieren. Es wird immer markiert, dass einem Betrachter offensichtlich etwas 'gezeigt' werden soll.

Das 'Wirken-Wollen' der abgebildeten Figuren, der Dialog mit einem Betrachter einerseits sowie die geforderte Unterordnung andererseits war bereits 1916/17 von Richard Hamann zum Kennzeichen monumentaler Kunst - im Gegensatz zum rein ästhetischen Gebilde, in dem sich die Person nicht an einen Betrachter wende - erklärt worden:

¹¹¹⁴ Vgl. Bushart, Bauplastik, S.106: „Das Zusammenwirken von Architektur und Skulptur wird als politisches Gleichnis interpretiert, das Führerprinzip auf die Künste übertragen. Die Bildhauerei unterwirft sich den Anforderungen der Baukunst“.

„Im Monumentalbild (...) sehen uns die Personen an, sprechen auch zu uns in bedeutender Geste, sie wollen von uns gesehen werden und respektiert werden, sie sind für uns da, sind mehr oder anders als wir, und rechnen darauf, dass dieses Gegenüber zweier Personen sich in bestimmten Gefühlsbeziehungen kundgibt, hier im Bilde der *Repräsentation*, dort beim Beschauer der *Devotion*.“

„Die Monumentalkunst will auf uns wirken (...), sie ist von vorn herein auf die Wirkung hin gestaltet.“

„Für die Monumentalkunst ist die Plastik die gewiesene Kunst, nicht nur, weil sie die Personen als solche stärker isoliert, sondern auch, weil sie diese Körper (...) leibhafter darstellt, als die Malerei, als Ding in unserem Raum (...), Platz in unserer Daseinsphäre beanspruchend.“¹¹¹⁵

Erklärmaßen sollte, so der Konsens in der NS-Publizistik und in der neueren Forschung, die nationalsozialistische Aktskulptur das Idealbild des ´arisch-rassereinen` Körpers darstellen und dem Betrachter in Haltung, körperlicher Beschaffenheit und Verhalten als Vorbild dienen. Dies setzt jedoch voraus, dass bei einem Betrachter ein Prozess der Identifikation in Gang gesetzt werden beziehungsweise in diesem der Wunsch zur Imitierung geweckt werden sollte. Der Umstand, dass eine ´tote` Gips- oder Bronzeskulptur für Menschen Vorbildfunktion übernehmen kann, wird in der neueren Kunstgeschichtsschreibung häufig von der NS-Publizistik als selbstverständliche Tatsache übernommen¹¹¹⁶. Damit wird den Skulpturen eine spezifische Wirkungsmacht unterstellt, ohne dass deutlich gemacht wird, welche Mechanismen bei einem Betrachter in Gang gesetzt werden sollten oder welches Vorwissen aktiviert wurde, damit er die steinernen Körperbilder als Leitbilder annehmen konnte. Anders Silke Wenk, die in ihrem Aufsatz „Volkskörper und Medienspiel“ das Medium Fotografie in ihre Analyse mit einbezieht:

„Die medialen Bilder scheinen unterschiedliche Angebote zur Überwindung dieser Kluft (zwischen Ideal und Wirklichkeit, B.B.) zu machen. So stellt sich die Frage, ob und wie die Fotografie zwischen Bildern der Skulptur und gegenwärtiger Erfahrung der Individuen in ihrer realen Mangelhaftigkeit vermitteln konnte.“¹¹¹⁷

¹¹¹⁵ Hamann, S.143, S. 146.

¹¹¹⁶ Vgl. die Kritik W. F. Haugs, Ästhetik und Normalität, S. 81: „Hier wird Vorwissen ausgebreitet ohne direkten Bezug zu den Plastiken, von denen die Rede ist, jedenfalls ohne spezifische, an der Sache diskutierbare Kriterien.“ Und S.82f: „Die meisten Kommentatoren teilen ihre Assoziationen ohne weitere Analyse mit, falls sie sich nicht ganz aus der Interpretation heraushalten, und allzu oft bewegen sich diese im Rahmen der Rezeptionsvorgaben aus dem >Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda< (...), wenn sie sich nicht damit begnügen, sie wörtlich zu wiederholen.“

¹¹¹⁷ Wenk, Volkskörper und Medienspiel, S.228.

Die fotografierte Skulptur lässt neben der in der Abbildung inszenierten ´ehrfurchtgebietenden` Distanz auch eine gewisse Vergleichsmöglichkeit des Betrachters mit der Skulptur zu. Ein Betrachter unterstellt bei der Begegnung mit einer ´maßstabslosen` fotografierten Skulptur, publiziert in Büchern oder Zeitschriften, in etwa Lebensgröße der Figur. Ob sie nun im Original zwanzig Zentimeter oder zwanzig Meter hoch ist, wird nicht reflektiert, sofern in der Bildunterschrift keine Angaben zur tatsächlichen Originalgröße gemacht werden, wie es im Dritten Reich Konvention war. Die hierarchische Distanz zwischen Skulptur und Betrachter, die allein schon durch die projizierte Höhe der Skulpturen erzielt worden wäre, wird auf diese Weise relativiert. Bei Aufnahmen, die den Künstler bei der Arbeit zeigen und die Skulpturen durch Vergleichsobjekte in ihrer ganzen Monumentalität erscheinen, steht nie die direkte Konfrontation des Betrachters mit der Skulptur im Vordergrund, sondern die Größe der zu bewältigenden Aufgabe des Künstlers sowie die Faszination über die fast unvorstellbaren Ausmaße, die die Skulpturen erhalten sollten (Abb.87).

Vergleichbarkeit zwischen Betrachter und Skulptur wird auch durch zeitgebundene, modische Elemente der Körper erzielt. So sind Brekers Skulpturen durch ihre im Gegensatz zu der naturalistischen Körpermodellierung, stark stilisierten Haare als ´Zeitgenossen“ ausgewiesen. Besonders die weiblichen Figuren scheinen nach der aktuellen Mode ´frisirt`, was durch die starke Stilisierung eigens markiert wird (Abb.88).

Der Naturalisierungseffekt in der fotografischen Inszenierung der Skulpturen wird durch die Art der Lichtregie, die Ausleuchtung der Skulpturen vor einem dunklen Hintergrund erzielt. Das Licht nimmt Bezug auf das Material der Skulptur. Die Marmorsimulation des geglätteten Gipses weist in vielen Aufnahmen keinerlei Bearbeitungsspuren oder Unebenheiten auf. Das Material erscheint in der Schwarz-Weiß-Bindung der Fotografie nicht monochrom weiß oder bronzefarben, sondern in zarten Graustufen wie menschliche Haut, oder präziser, wie die Haut eines fotografierten Aktes. Die ´Entrücktheit` der Skulpturen wird durch solche weichzeichnerischen fotografischen Effekte relativiert. Von ´lebenden` Aktmodellen lassen sie sich häufig lediglich durch den mit abgebildeten Sockel und bei Ausschnittaufnahmen durch stark stilisierte Details, wie Augen und Haare, von Fotografien ´lebender` Aktmodelle unterscheiden.

Ein ähnlicher Effekt wird auch bei den männlichen Skulpturen, die bereits in Bronze gegossen oder bronzefarben getönt waren, erzielt. Im Unterschied zu den Gipsmodellen sind sie vor einem helleren Hintergrund aufgenommen. Der Materialeffekt tritt hier stärker in den Vordergrund. Die Oberfläche der polierten Bronze scheint aufgrund der durch die Lichtregie erzeugten Glanzlichter zu leuchten, wodurch härtere Licht-Schatteneffekte erzeugt werden. Dadurch entsteht der Eindruck einer

undurchlässigen, panzerartigen Struktur der Körper. Diese Aufnahmetechnik entspricht der zeitgenössischen Aufnahmekonventionen von antiken männlichen Skulpturen. (Abb.89, 90). Das Metallische der männlichen Körper wird jedoch durch die Schwarz-Weiß-Bindung leicht abgemildert. Unterstützt wird diese Wirkung häufig durch die Grobkörnigkeit der Aufnahme oder durch die Punktrasterung bei Abbildungen in Tageszeitungen, in der harte Kontraste in einer zarten Hell-Dunkelschattierung zerfließen (Abb.92).¹¹¹⁸

Brekers Werke erinnern in ihrer fotografischen Inszenierung evident an die zeitgenössische Aktfotografie, deren Ziel es war skulpturale Effekte des nackten Körpers zu erzielen. Der 'als' „Lebende Bronze“¹¹¹⁹ gestaltete menschliche Körper diente auch noch in den dreißiger Jahren der Legitimierung des Aktbildes, indem er als künstlerisch veredelter ins Bild gesetzt wurde.

Sieht man von starken Stilisierungen und dem Sockel ab, lassen sich Brekers männliche Skulpturen durchaus mit zeitgenössischen Aktfotografien männlicher, gebräunter und eingöhlter Körper vergleichen, wie sie etwa in den Publikationen von Hans Surén abgebildet waren (Abb.91).¹¹²⁰

Eine Voraussetzung für solche erst durch das Medium ermöglichte Assoziationen sind durch die Fotografie vorgeprägte Wahrnehmungsweisen. Der Schwarz-Weiß-Technik kommt hier ein entscheidender Stellenwert zu. Im Vorwort zu Tanks Buch „Deutsche Plastik unserer Zeit“ reflektierte Wilfrid Bade über die zu nutzenden technischen Reproduktionstechniken:

„Was die Farbfotografie und der moderne Farbdruck für die Wiedergabe von Gemälden bedeutet, Tonfilm und die Schallplatte für die Reproduktion musikalischer Werke, das bedeutet das Raumbild für die wesensgerechte Darstellung der Raumkunstwerke.“¹¹²¹

Wenngleich hier mit „Raumbild“ primär die dreidimensionale stereoskopische Abbildung gemeint ist, wird doch deutlich, dass man sich im Gegensatz zur Farbproduktion bei Gemälden für die

¹¹¹⁸ Vgl. die Abbildungen „Der Verwundete“ und der „Bereitschaft“ in: Brüsseler Zeitung 10. Februar 1942 und 16. Februar 1944.

¹¹¹⁹ Vgl. Hellwich, Der Freilicht-Akt, S.28.

¹¹²⁰ Brekers Beziehung zur Kunst des Altertums war von einem ständigen Assoziieren geprägt. So zog er immer wieder Vergleiche zwischen den, seiner Ansicht nach, vollkommenen Körperbildern der Menschen seiner Umgebung sowie seinen Modellen und Kunstwerken der Antike oder mythologischen Themen. Beispielsweise erinnerte ein Zigeuner, dessen Porträt er modellierte an Amenophis (vgl. Amenophis IV, um 1350 v. Chr., Ägyptisches Museum, Berlin). Als Modell seiner „Siegerin“ war „Deutschlands Speerwerferin ausersehen, deren durchtrainierter Körper den Vergleich mit der griechischen Plastik heraufbeschwor“. Beim voyeuristischen Beobachten einer Schlafzimmerszene mit einem Fernglas erinnerte ihn die nackte Frau an eine „vollendete Plastik“, „ein Modell das selbst einen Phidias begeistert hätte (...). Breker, Strahlungsfeld, S.71, 86, 54, 40. Eine Fotografie, die den Zehnkämpfer Jürgen Hingsen in Siegerpose zeigt, wurde von Breker folgendermaßen kommentiert: „Der sieht aus wie Apoll oder wie eine Gestalt aus der frühchristlichen Mythologie beim Empfang der höheren Sendung.“ Zit. in: Waller, Klaus: Klick! Fotografie zwischen Aufklärung und Manipulation, Weinheim/Basel 1984, S.74.

¹¹²¹ Bade, S.15.

‘wesensgerechte’ Ablichtung der Skulptur der Schwarzweißfotografie zu bedienen habe, was auch einem heutigen Betrachter durchaus als Selbstverständlichkeit erscheint und weitgehend der noch immer gängigen Aufnahmekonvention entspricht. In der Tat finden sich beispielsweise in der gesamten Ausgabe der Zeitschrift „Die Kunst im Dritten/Deutschen Reich“ kaum Farbaufnahmen von Skulpturen, wohingegen zahlreiche Gemälde farbig abgebildet wurden. Lediglich in einer Ausgabe dieser Zeitschrift wurden Farbabbildungen von Bronzeplastiken Brekers reproduziert¹¹²². Der Vergleich von Farbfotografie und Schwarzweißfotografie verdeutlicht zum einen die völlig unterschiedliche Wirkung derselben Skulpturen und zum anderen, gerade weil die Farbaufnahme näher am Original bleibt, dass sich hier die vergleichende Assoziation zwischen künstlichem und lebendem Akt nicht mehr einstellt.

Die Schwarzweißfotografie wird zum bedeutungstiftenden Medium. Erst die fotografische Inszenierung vermittelt eine Art ‘Leben’ der Skulpturen, insofern diese auf fotografierte lebende Akte verweisen können. Die Skulpturen gleichen nicht realen Körpern, sondern fotografierten Körpern in ihrer Schwarzweiß-Bindung. Dass Breker diesen Verweisaspekt durchaus einkalkuliert hatte, zeigt sich etwa in der Verwendung von Motiven, bei denen das Spiel zwischen lebendem Körper und Skulptur zum Thema gemacht und die Ununterscheidbarkeit in der Fotografie perfektioniert wurde. So verweist beispielsweise die weibliche Skulptur „Schreitende“ in Haltung und Gebärde auf ein tableau vivant, das Olga Desmond, eine bekannte Nacktdarstellerin vor dem ersten Weltkrieg, in einer ihrer Posen als ‘lebendige’ Statue zeigt. (Abb.84; 85).

Die Schwarzweiß-Technik blendet die Farbe der Skulpturen aus. Gips erscheint wie menschliche Haut, Bronze lässt den gebräunten, eingeöln Körper assoziieren. Das Fehlen der Farbe wird auf Grund von Wahrnehmungsgewohnheiten nicht vermisst. Rudolf Arnheim beleuchtete dieses Phänomen 1932 in seinem Aufsatz über den „Film als Kunst“:

„Es ist außerordentlich bemerkenswert, daß der Wegfall der bunten Farben, diese beträchtliche, man sollte meinen: grundlegende Abweichung von der Wirklichkeit so gar nicht empfunden wird, ehe man am Farbfilm zu arbeiten begann. Denn die Reduzierung aller Farbwerte auf Schwarz-Weiß, die nicht einmal die Helligkeitswerte der Wirklichkeit unversehrt läßt (...) ändert das Bild der Welt sehr stark. Dennoch akzeptiert jeder Filmbesucher die Welt der Leinwand als eine naturgetreue; das hängt mit der Erscheinung der >partiellen Illusion< zusammen. Er revoltiert nicht gegen die Welt, in der der Himmel dieselbe Farbe hat wie ein Menschengesicht (...). nicht nur ist die bunte Welt in eine

¹¹²² Vgl. DKiDR, 6.Jg., Fol.7, 1942.

schwarzweiße transponiert, sondern es sind auch dadurch alle Tonwerte untereinander verschoben, indem Gleichheiten auftauchen, von denen in der bunten Welt keine Rede ist; indem Dinge gleichfarbig sind, die in der Wirklichkeit keine oder eine ganz andre farbliche Beziehung zueinander haben.“¹¹²³

Breker und mit ihm viele für den NS-Staat arbeitende Bildhauer folgten in ihrer Auseinandersetzung mit der griechischen Skulptur nicht der Richtung eines polychromen Klassizismus, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingesetzt hatte¹¹²⁴, nachdem um die Jahrhundertmitte archäologische Erkenntnisse über die ursprüngliche Bemalung antiker Skulpturen „dem Dogma des reinen Weiß der antiken Skulptur die Argumentationsbasis“¹¹²⁵ entzogen hatten. Die marmorne Blässe galt noch Maillol als Symbol der Zeitlosigkeit und stand im Widerspruch zur der von ihm abgelehnten Farbe, die einer Skulptur zwar Lebendigkeit, damit aber zugleich den Charakter der Vergänglichkeit, den Verlust der Unsterblichkeit verleihe.¹¹²⁶

Der blasse Marmor wurde von Breker weitgehend durch Gips ersetzt, was in der medialen Aufbereitung kaum einen Unterschied machte.¹¹²⁷ Durch die Tönung von Gipsmodellen – im Übrigen eine Konvention des 19. Jahrhunderts, um Gipsabgüsse antiker Skulpturen ihren Originalen in ihrem Materialeffekt anzugleichen – konnte der Eindruck von Bronze beziehungsweise gebräunter Körper vorgetäuscht werden. Anhand der Bilder lässt sich häufig nicht mehr überprüfen, ob es sich um die Fotografien ´echter` Bronze- oder Marmorskulpturen handelt oder um die Aufnahmen von eigens für die Fotografie präparierten Modellen. Brekers Klassizismus kann als ein die neuen Medien einkalkulierender charakterisiert werden. Es ist nicht die Malerei, die der Skulptur den Lebensatem einhaucht, wie in Gérômes Gemälde „Sculpturae Vitam Insufflat Pictura“, sondern die

¹¹²³ Arnheim, Rudolf: Film als Kunst (1932). In: Ders.: Film als Kunst, München 1974. Wiederabgedruckt in: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films, Stuttgart 1990, S.179-203, hier S.185f.

¹¹²⁴ In Deutschland vertreten durch Arthur Volkmann, Hermann Hahn und Max Klinger. Vgl. hierzu Karina Türri: Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts, Mainz 1994. Zur neuen „Sicht der Antike“ vgl. auch Annegret Friedrich, Das Urteil des Paris, S.95ff.

¹¹²⁵ Blühm, Andreas: Die Ikonographie des Pygmalionmythos 1500-1900, Bern/Frankfurt/New York 1988, S.149.

¹¹²⁶ Vgl. Türri, Farbe und Naturalismus, S.170ff. Maillol folgt damit der Richtung Hildebrands, der die Bemalung „isolierter Skulptur“ ablehnte: „Insofern die Natur stets eine farbige Umgebung ausmacht, darf die Figur, um harmonisch zu wirken, nicht eine Lücke bilden. Da andererseits die Natur als ein Naturprodukt farbig ist, nicht künstlich gefärbt, so muss auch die Figur als Naturprodukt farbig wirken, nicht als ein farbig Dargestelltes, wobei die Farbe als Ausdruck des Dargestellten benutzt wird. (...) So stellt sich als das im allgemeinen Richtige heraus, dem Stein wenn nötig eine Tönung, der Bronze eine Patina zu geben. Alle Bemalung vom Gesichtspunkte der direkten Naturwahrheit aus ist eine Rohheit.“ Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, S.62f.

¹¹²⁷ Von Breker in Marmor ausgeführt waren die Reliefs „Der Genius“ und „Der Kämpfer“ im „Runden Saal“ der „Neuen Reichskanzlei“.

Schwarzweißfotografie in ihrer Eigenschaft der Nivellierung unterschiedlicher Objekte von tot und lebendig, beziehungsweise des Oszillierens zwischen diesen Zuständen.

Die Leistung der Verlebendigung der Artefakte wurde in der NS-Kunstgeschichtsschreibung dem Bildhauer zugeschrieben. Er verleihe, so Tank:

„(...) diesen Menschen, die keine Lungen und Herzen haben, diesen kalten Gebilden aus Stein ein solches Leben, daß sie zu atmen scheinen und uns näher sind als unser Nachbar.“¹¹²⁸

Nicht der Bildhauer, wie Tank meint, sondern die Fotografie verleiht den Skulpturen ein virtuelles Leben. Dabei zehrt die fotografierte Skulptur von der Bedeutung fotografierter, skulpturaler Akte.¹¹²⁹

Es scheint, 'als ob' sie lebendig wären. Erst die fotografische Inszenierung, die eine solche Assoziations- und Verweisungsstruktur einkalkuliert, ermöglicht die Suggestion der, so im NS-Jargon, „Glaubhaftigkeit des Wirklichen und der Echtheit des Idealen“¹¹³⁰.

Vergleichbarkeit des Betrachters mit der Skulptur stellt sich auf Ebene des Mediums, nicht auf der der Realität oder der Begegnung mit dem Original, ein. In einem von Martin Warnke in einem Band über den Bildhauer Fritz Klimsch gefundenen Brief schrieb ein Mann seiner „Geliebten“:

„(...) darf ich mit diesem kleinen Klimsch zu Dir kommen und (...) wünschen, Dich auch so zu besitzen, wie manche Plastiken von dem Künstler gebildet sind (...) ich glaube, daß Dein Körper auch so schön *wäre im Bild* (Hervorheb. B.B.).“¹¹³¹

Der Blick auf die Realität erscheint hier als vom Medium überlagert, die Wahrnehmung durch die Fotografie gebrochen. Sie schiebt sich als Korrektiv und als Maßstab der Kontrolle vor die Realitätswahrnehmung. Im Konjunktiv „wäre“ drückt sich die Möglichkeit aus, den realen Körper als Ideal im Bild zu inszenieren; durch ihn vermittelt der Autor zugleich die Vorstellung realer Mangelhaftigkeit angesichts des fotografierten Vorbilds. Die Selbstwahrnehmung oder die Wahrnehmung anderer erscheint vor dem Hintergrund des medial inszenierten skulpturalen Aktes defizitär und geht, wie bei diesem Briefschreiber, mit dem Wunsch einher, die körperliche Mangelhaftigkeit im Medium, „im Bild“, zu überwinden. Die Anerkennung des Skulpturenkörpers als

¹¹²⁸ Tank, S.23.

¹¹²⁹ Umgekehrt, so Wenk, kann „eine Aktfotografie nach dem Muster einer Statue von deren Bedeutung zehren. Skulpturen sollen nicht nur aus Marmor und Bronze, sondern auch „aus Fleisch und Blut“ gemacht werden, d.h., auch der lebendige Körper kann - über fotografische Manipulation - die „Überlebensfähigkeit“ der Marmorskulptur erreichen; Sterbliches als leblos Unsterbliches im Foto fixiert“. Wenk, *Volkskörper und Medienspiel*, S.234f.

¹¹³⁰ Tank, S.24.

¹¹³¹ Vgl. Martin Warnke: Ein unveröffentlichtes Dokument zur Antikenrezeption im deutschen Faschismus. In: *Hephaistos. Kritische Zeitschrift zu Theorie und Praxis der Archäologie, Kunstwissenschaft und angrenzende Gebiete*, 2/1987, S.67. Zit. nach Wenk: *Volkskörper und Medienspiel*, S.226.

Vorbild war nur durch das mediale „Spiel“¹¹³² zwischen in der Fotografie mortifiziertem fotografiertem Akt und fotografierter lebendig erscheinender Skulptur zu erreichen.

Ideal und Wirklichkeit werden auf der Ebene des reproduzierenden Mediums vergleichbar, sofern ein Betrachter sich oder andere als fotografierten, künstlerisch ‚veredelten‘ Körper, als Skulptur aus „Fleisch und Blut“¹¹³³ imaginiert und zugleich das skulpturale Körperbild als verlebendigt wahrnimmt. Die Fotografie vermittelt zwischen Skulptur und Betrachter, indem durch sie reale Körper und ideale Skulpturenkörper vergleichbar werden.

Das Verhältnis des Betrachters zur reproduzierten Skulptur ist somit nicht eindeutig festzulegen. Den fotografierten Körperbildern ist eine gewisse Ambivalenz inhärent. Einerseits wird dem Betrachter durch die Vergleichbarkeit der Skulpturen mit der Aktfotografie die Möglichkeit einer identifizierenden Einfühlung in das Dargestellte geboten und damit ein Angebot zur medialen Imitierung gemacht. Zum anderen wird ihm immer auch, angesichts der medial inszenierten Entrücktheit der Skulpturen, die Haltung des untertänigen Bewunderers zugewiesen.

¹¹³² Vgl. Wenk, Volkskörper und Medienspiel, S.235.

¹¹³³ Vgl. Maurer, Skulpturen aus Fleisch und Blut.

5. Inszenierung der Bewegung

Die Art der fototechnischen Suggestion, die durch das wechselseitige Zitieren der Materialität die Vergleichbarkeit von lebendem Körper und Skulptur auf der medialen Ebene inszeniert, erinnert an Praktiken der Kunstbetrachtung, durch die der „Unterschied zwischen Lebendigem und Totem“¹¹³⁴ eliminiert werden sollte, etwa durch Versuche, Skulpturen oder Abgüsse im Antikensaal durch nächtliche Fackelbeleuchtung, mittels der Effekte des flackernden Lichts wie lebendig erscheinen zu lassen.

Mit Hilfe der Abbildungstechnik gelang es den Skulpturen Brekers einem solchen ‚pygmalionsitischen‘ Betrachterbedürfnis¹¹³⁵ nach ‚Verlebendigung‘ durch die Suggestion von ‚Bewegung‘ nachzukommen, wie im Folgenden ausgeführt werden soll:

Bei einigen der Aufnahmen Breker´scher Skulpturen ist der Sockel beziehungsweise die Standfläche nicht bis an den unteren Bildrand geführt (Abb.93, 94). Durch den so entstehenden leeren Raum zwischen Sockel und unterer Bildkante entsteht der surreale Eindruck des Schwebens oder Heruntergleitens der Skulptur.

Auch bei den Aufnahmen der Reliefs versuchten die Fotografen die Bewegtheit der Figuren zu steigern. In den Abbildungen sind gerade die unvollendeten Gipsversionen der Reliefs kaum von vollplastisch ausgeführten Skulpturen zu unterscheiden. Die Wand wirkt hier nicht als flächige Begrenzung, der die Figuren untergeordnet sind. Dieser Eindruck wird durch das Fehlen eines die unvollendeten Relieffiguren begrenzenden Rahmens verstärkt (Abb.95-98). In den 1936 für das Gebäude der Nordsternversicherung von Breker gestalteten Reliefs sind die Figuren als Vollplastiken ausgeführt, aber sie passen sich in den sie begrenzenden Raum ein und erscheinen in ihrer Bewegungsfreiheit von diesem determiniert und deutlich eingeschränkt (Abb.99, 100). Im Vergleich

¹¹³⁴ Bättschmann, Oskar: Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Kemp, Wolfgang (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, S.237-278, hier S.253.

¹¹³⁵ Dies wird in der Forschungsliteratur häufig nicht gesehen und die Erfüllung oder Nichterfüllung des Wunsches der Illusion von Lebendigkeit erscheint zudem als Wertkriterium, um den Nachweis der ‚Minderwertigkeit‘ der Werke Brekers zu erbringen. So etwa bei Max Imdahl, der über Brekers „Bereitschaft“ urteilte: „Fragen nach organischer Plausibilität bleiben ohne Antwort, sie sollen verdrängt sein im Anblick einer detailgenauen Bodybuilding-Idealität. Aber ist überhaupt noch vorstellbar, daß die Figur von sich aus den Kopf bewegen könnte oder daß sie noch fähig wäre, zu atmen? Wie sollte man bei alledem die Figur noch als lebendiges Wesen oder gar noch als Person denken?“ Imdahl, Max: Pose und Indoktrination – Zu den Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich. In: Staech, Klaus (Hg.): Nazi-Kunst ins Museum?, Göttingen 1988, S.87-99, hier S.89.

zu diesen sind die Reliefs für den projektierten Berliner Triumphbogen zwar flächiger, aber, da kein Rahmen mitabgebildet ist, vielmehr überhaupt kein durch architektonische Gegebenheiten festgelegter Rahmen existierte, erscheinen sie in der Abbildung eher als Rundplastiken in einem nicht determinierten Aktionsraum.

Bei einigen Reliefdarstellungen wurden Teile der Skulptur aus dem Zusammenhang der Fläche gelöst, um so ein Heraustreten der Figur aus dem Bild zu suggerieren. Eine Aufnahme des Reliefs „Aufbruch der Kämpfer“ zeigt einen stehenden, nackten Krieger. In der rechten Hand hält er mit ausgestrecktem Arm sein Schwert in die Höhe, während die linke Hand des nach unten gestreckten Armes zur Faust geballt ist (Abb.101). Der graue Hintergrund kontrastiert an der oberen und rechten Bildkante mit dem hellen Passepartout. Das Schwert und die Faust, sowie der wallende Umhang, der die Figur umspielt, sind bis in die helle Fläche hinausgeführt. Die Figur scheint aus der sie begrenzenden Fläche herauszutreten, so als ob sie ihren begrenzten Wirkungsraum verlasse, um in die Wirklichkeit des Betrachters einzutreten.

Besonders bemerkenswert ist auch, dass in Publikationen oft ein und dieselbe Skulptur, in einer Bildfolge mehrerer Ansichten, teilweise in Kombination mit Detailaufnahmen präsentiert wurde, so dass der Eindruck hervorgerufen wird, die Figur würde sich in dieser Bewegung für einen Betrachter drehen beziehungsweise sich direkt an diesen wenden. Eine Aufnahme des „Künders“ in der Wehrmachtsschrift „Bereitschaft“ zeigt die Skulptur in schräger Untersicht. Der Sockel ist nur am linken Eckpunkt der Vorderkante leicht angeschnitten. Dadurch wird nicht nur eine Art Schwebezustand suggeriert, sondern auch ein Herantreten auf den Betrachter zu. Blättert man die Seite um, ist man mit einer weiteren Aufnahme konfrontiert, in der die Skulptur in der Seitenansicht präsentiert wird, so dass man den Eindruck gewinnt, dass sich die Skulptur nach verschiedenen Seiten hin wende (Abb.102, 103). Im Unterschied zur der beliebten Konvention antike Skulpturen von unterschiedlichen Ansichten auf einer Seite abzulichten (Abb. 89), wird hier durch das Umblättern der Seite das Erlebnis eines filmischen Einstellungswechsels geboten, so dass sich die Figur, ähnlich wie bei einem ‚Daumenkino‘, zu bewegen scheint.¹¹³⁶ Es hat den Anschein, dass man sich in der fotografischen Präsentation den spezifischen Mitteln des Films bediente.

Denn gerade der Film bot neben der Fotografie weitreichende Möglichkeiten einer ‚verlebendigen‘ Kunstbetrachtung, die in dem 1944 von Hans Cürlis gedrehten Film „Arno Breker“ voll ausgeschöpft wurden.

Die Bewegung, die ein Betrachter vor dem Original durch Herangehen oder Umgehen ausführt, wird in der filmischen Präsentation von der Skulptur oder durch die Kamerafahrt geleistet. Rückblickend äußerte Cürlis über die spezifischen zu nutzenden Möglichkeiten des Films, dass die Aufnahme stehender Bilder „den nur dem Film eigenen Möglichkeiten, nämlich der Bewegung des Gezeigten und der *bewegten Kamera*“¹¹³⁷ grundsätzlich widerspreche. Über die Verwandlung des beobachtenden, reflektierenden Betrachters vor dem Original in einen genießenden, passiven Zuschauer während der „simultane(n) Kollektivrezeption“¹¹³⁸ im Kino schrieb Cürlis:

„Er (der Betrachter; B.B.) ist nämlich *Zuschauer* und wird zum Objekt dessen oder derer, die den Film herstellen, in unvergleichlich viel höherem Maße als bei aller anderen Wiedergabe, kombiniert mit der Funktion der Projektion. (...) Die Projektion schaltet eigene Willensregungen optischen Abweichens aus. Die Dunkelheit isoliert den Zuschauer. (...) Und nun übernehmen die projizierten Vorgänge die Führung, optisch und inhaltlich. Was er sehen soll, ist dem Betrachter unabänderlich vorgeschrieben (...). Nicht mehr er bestimmt, sondern die Projektion. Er ist dem optischen Vorgang >ausgeliefert<.“¹¹³⁹

Die auch für Kulturfilmer überraschende Wirkung verfilmter Kunstwerke schien eine außerordentliche Faszination zu besitzen, wie zahlreiche zeitgenössische Äußerungen belegen. Zur ‚Verlebendigung‘ der Werke kam nun die ‚Bewegung‘ als die dem Film eigentliche Fähigkeit hinzu. In dieser Hinsicht äußerte Cürlis:

„Die Möglichkeit, durch Lichtführung das Plastische zu unterstreichen, mußte verlocken. Zudem lassen sich Bildwerke drehen, die Kamera kann um sie herumfahren, auf sie zufahren, kurz ein übertragbares Leben ins Bild bringen. Besondere Aufmerksamkeit haben wir stets den Köpfen gewidmet. Und da ergeben sich allerdings ganz überraschende Resultate. Die Gesichter wurden geradezu lebendig. Und das war in der Tat eine völlig neue Erscheinung. Die Großaufnahmen vieler Köpfe, die sich vor dem Beschauer langsam drehen, nehmen gern etwas Unwirkliches an, etwas, das man mit dem Auge am Original kaum wahrnehmen kann. (...) Das Antlitz einer Madonna, die für den durchschnittlichen Museumsbesucher, wenn nicht unbeachtet, so doch als eine von vielen Figuren dasteht, erfährt im Film eine Wandlung ins unmittelbar Lebendige.“¹¹⁴⁰

¹¹³⁶ Vgl. auch die Abbildungen von Fritz Klimschs „Anadyomene“ in Bodenstedts Aufsatz zum ‚Pygmalion-Mythos‘. Vgl. Kap. IV.3.

¹¹³⁷ Cürlis, Das Problem der Wiedergabe von Kunstwerken durch den Film, S.175.

¹¹³⁸ Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter, S.33.

¹¹³⁹ Cürlis, Das Problem der Wiedergabe von Kunstwerken durch den Film, S.174.

¹¹⁴⁰ Cürlis, Kunstwerk - vom Film entdeckt, S.120.

Die mit Mitteln des Films verlebendigende Präsentation von Plastiken wurden in manchen Produktionen wie in dem Film „Lebendiger Stein“ durch lebende Darstellerinnen ergänzt. In dem Ufafilm „Die Pritzelpuppe“, in dem die Puppen Lotte Pritzels vorgestellt wurden, verstärkte man das Spiel der Verwandlung zwischen tot und lebendig durch eine als „Pritzelpuppe verkleidete Tänzerin“.¹¹⁴¹ Noch 1954 wurde der Film des Regisseurs Curt Oertel „Michelangelo. Das Leben eines Titanen“ aus dem Jahr 1940 von einem Rezensent auf Grund der Fähigkeit Oertels, „den Stein lebendig zu machen“¹¹⁴², als besonders verdienstvoll hervorgehoben. Oertel selbst äußerte über seinen Film, in dem die Persönlichkeit Michelangelos ohne Schauspieler und nur durch dessen „Gedanken und Werke“ charakterisiert werde:

„(...) die bewegte Kamera und das künstlerisch geführte Linsenauge verschaffen die Möglichkeit, auch dem primitivsten Zuschauer diese Werke im Lichtspielhause zum Erlebnis werden zu lassen. (...) Dem Kenner aber vermittelt dieser Film neue Ansichten und Standpunkte, die ihm so oft (...) Abgebildetes (...) in völlig neuem Licht und überraschender Lebendigkeit erscheinen lassen.“¹¹⁴³

Über die Wirkung, die mittels der Drehung von Skulpturen sowie durch die „Umwandlungen der Kamera“ entsteht, schrieb ein Rezensent anlässlich des Films über Thorak, mit dem Titel „Josef Thorak, Werkstatt und Werk“¹¹⁴⁴:

„Mit diesen Umwandlungen tritt der gestaltete Block aus der Flächigkeit des Lichtbildes heraus, erwacht er, gleichsam erlöst durch das Wechselspiel von Licht und Schatten, zu seinem eigensten Leben und entfaltet nun erst den ganzen Harmonieklang seiner Mehrseitigkeit.“¹¹⁴⁵

Beeindruckt von der „überraschende(n)“ Wirkung der ‚Verlebendigung‘ von im Film, insbesondere im „Farbenfilm“, reproduzierten Gemälden, zeigte sich auch Siegfried Kracauer in seinem 1938 erschienen Aufsatz „Film und Malerei“¹¹⁴⁶. Solche völlig neuartigen Effekte hervorzurufen sei, so Kracauer, auch „die beste Photographie nicht fähig“. Das „ungeahnte Leben“, das Kunstwerke im Film erlangten, führte Kracauer auf die filmische Technik - wie Lichtregie und Kameraführung -

¹¹⁴¹ Vgl. Cürlis, Hans: Bildende Kunst im Film. In: Das Kulturfilmbuch, Berlin 1924, S.210-216, S.214f.

¹¹⁴² Höpger, Wolfgang: Lebendig gewordener Stein. In: Zeit-Wende. die neue furche, 25.Jg., Hamburg 1954, S.789f., hier S.790.

¹¹⁴³ Oertel, Curt: Die verfilmte Biographie Michelangelos. In: Der Film, Nr. 39, 2. Beilage, Berlin 1938.

¹¹⁴⁴ Josef Thorak. Werkstatt und Werk, Produzent: Kulturfilm-Institut GmbH, Regie: Hans Cürlis und Arnold Fanck, Kamera: Otto Cürlis

¹¹⁴⁵ Kames, Alfred W.: Filmarbeit auf neuen Wegen. Bildende Kunst im bewegten Bild. In: Film-Kurier, 26.Jg., Nr.33, 25. April, Berlin 1944, S.1f., hier S.2. Übrigens arbeitet Thorak in diesem Film nicht am Steinblock, sondern, wie Breker am Ton- und Gipsmodell. Die Terminologie von Kames verrät jedoch das Verhaftetsein in Erfordernissen einer nach materialästhetischen Prämissen gestalteten Bauplastik.

¹¹⁴⁶ Kracauer, Siegfried: Film und Malerei. In: Neue Züricher Zeitung, 15.5.1938. Wiederabgedruckt in: Witte, Karsten (Hg.): Siegfried Kracauer. Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film, Frankfurt a.M. 1974, S.53-57.

zurück, ebenso wie auf Wahrnehmungsgewohnheiten des Zuschauers, der vom „Film die Widerspiegelung der dreidimensionalen und aktuellen Realität“ erwarte und daher „diese Realität unwillkürlich auch dort“¹¹⁴⁷ unterschiebe, wo diese nicht gegeben sei.

Fasziniert von den technischen und interpretatorischen Möglichkeiten von im Film gezeigten Kunstwerken konstatierte Kracauer, ähnlich wie Benjamin in seinem Kunstwerkaufsatz, dass mit solchen Filmen „zum erstmal Reproduktionen“ entstehen, „die das reproduzierte Gemälde zu neuen Aussagen zwingen“¹¹⁴⁸. Auch Kracauer beschrieb in seinem Aufsatz das „Phänomen“, dass die Filmbilder „ein Leben ausstrahlen, das man nicht immer gleich im Original entdecken kann“¹¹⁴⁹. Aber im Gegensatz zu Benjamin, der einen Verlust der Aura des reproduzierten Kunstwerks beschrieb, erkannte Kracauer in der filmischen Reproduktion eine Art von Auragewinn, der durch die ‚verlebendigende‘ Präsentation des Werks hervorgerufen werde¹¹⁵⁰. Über einen russischen Film schrieb Kracauer:

„Der russische Filmstreifen enthält einen französischen Frauenkopf, der dem 18. Jahrhundert entstammen mag: die junge Frau verfügt auf der Leinwand über eine solche Daseinskraft, daß der Beschauer nicht die Reproduktion des Gemäldes, sondern die seines Urbildes vor sich zu haben glaubt. Des Urbildes? Es ist vielmehr, als habe das Frauenportrait selber körperliche Existenz angenommen und sich dann filmen lassen. Und wer hundertmal weiß, daß dem Filmbild ein gemaltes Original zugrunde liegt, kann angesichts dieser Augen und dieses Lächelns nicht die Vorstellung los werden, das Original sei dem Gemälde entstiegen und erfülle einen imaginären Raum.“¹¹⁵¹

Das Filmbild verweist nicht mehr auf das Original, sondern evoziert den Eindruck des Lebens der abgebildeten Figur, die vom Zuschauer eher als selbst agierende lebendige Schauspielerin wahrgenommen wird. Damit erfährt die im Gemälde abgebildete Person, so der Eindruck Kracaueers, eine Aktualisierung. Das zeitlich Ferne würde im Film in einer Unmittelbarkeit erlebt, dass beim Zuschauer die Illusion erzeugt würde, der abgebildeten Person „gestern über den Weg gelaufen zu sein“¹¹⁵². Geschichte und Gegenwart scheinen im Film zusammengeführt. Über diese täuschende

¹¹⁴⁷ Kracauer, Film und Malerei, S.56.

¹¹⁴⁸ Kracauer, Film und Malerei, S.53.

¹¹⁴⁹ Kracauer, Film und Malerei, S.54.

¹¹⁵⁰ Seine Aussagen relativierte Kracauer allerdings am Ende des Aufsatzes, indem er die Ansicht vertrat, dass das „Mehr an Lebensfülle und Gegenwartsnähe, das die filmische Reproduktion nicht selten vor ihrem Original vorauszuhaben scheint“ im wesentlichen die „Frucht der Bekenntnisse“ sei, „die das Original selber im Film ablegt“. Insbesondere der Farbfilm würde „keine Gegebenheiten“ veranschaulichen, die nicht bereits vom Kunstwerk vorgegeben seien. Kracauer, Film und Malerei, S.57.

¹¹⁵¹ Kracauer, Film und Malerei, S.54.

¹¹⁵² Kracauer, Film und Malerei, S.54.

Überwältigung der Wahrnehmung beim Betrachter äußerte Kracauer, bezüglich der filmischen Wiedergabe von Werken der Malerei, dass die „Reproduktionen“ (...) mit einer erstaunlichen Kraft ins Heute¹¹⁵³ einbrächen. Kracauer hob den erzieherisch-pädagogischen Wert einer solchen Kunstvermittlung hervor. Kunst werde so „dem Publikum auf eine sehr zeitgemäße, sehr eindringliche Weise nahegebracht“.¹¹⁵⁴

Die Suggestion von Bewegung und Lebendigkeit von Kunstwerken im Film schien in den dreißiger und vierziger Jahren zu einem der Hauptkriterien des propagandistisch eingesetzten Kulturfilms geworden zu sein. Besonders prädestiniert für eine derartige Inszenierung war, ob ihrer Dreidimensionalität, die Skulptur, und im besonderen Maße die Rundplastik, die von der Kamera umschritten werden konnte und die Möglichkeit der Drehung bot. Die ersten Kulturfilm von Hans Cürlis aus dem Jahr 1919 beschränkten sich aus wirkungsästhetischen, wie auch aus technisch-pragmatischen Gründen zunächst auf die ‚Verfilmung‘ von Skulpturen:

„Jede dieser Plastiken stand auf einem Drehsockel und wurde einmal langsam um ihre Achse gedreht.“¹¹⁵⁵

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch eine von Breker 1980 in einem Interview beiläufig geäußerte Bemerkung:

„Und nun sehen Sie die Plastiken und Reliefs, die mir von über achthundert geblieben sind, es mögen dreißig sein. Sie müßten alle einen drehbaren Sockel haben.“¹¹⁵⁶

Es erscheint nicht schlüssig, weshalb Skulpturen und insbesondere Reliefs, die für eine feste Aufstellung im architektonischen Kontext vorgesehen waren, beweglich sein sollten. Die Aussage

¹¹⁵³ Kracauer, Film und Malerei, S.55.

¹¹⁵⁴ Kracauer, Film und Malerei, S.57. Im Übrigen sah Kracauer, anders als Benjamin, der durch die technische Reproduzierbarkeit eine tiefgreifende „Funktionsveränderung von Kunst“ (Benjamin, Kunstwerk, S.22) konstatierte, lediglich eine Funktionsveränderung der Institution des Museums voraus. Kracauer betonte in erster Linie den Vermittlungsaspekt der filmischen Aufbereitung von Kunstwerken. So heißt es am Ende seines Aufsatzes: „Schon jetzt steht fest, daß sich die großen Museen über kurz oder lang diesem Zustand der Dinge anpassen müssen. Sie werden zur Anlage von Farbenfilm-Archiven und vielleicht zur Errichtung von Vorführräumen genötigt sein; ihre ganze Funktion wird sich durchgreifend ändern. Eine Epoche hebt an, in deren Verlauf sie sich aus sogenannten Kunsttempeln zusehends in Forschungsstätten und Laboratorien verwandeln werden.“ Kracauer, Film und Malerei, S.57.

¹¹⁵⁵ Cürlis, Das Problem der Wiedergabe, S.175. Es handelt sich dabei um zehn Filme, die Cürlis unter der Mitarbeit von Carl Koch gedreht hatte, darunter die Filme „Köpfe“, „Negerplastik“, „Bronze“, „Plastische Bildwerke“, „Kleinplastik“. Vgl. Burgmer, Katalog der deutschen Filme, S.131ff. Cürlis berichtete rückblickend von Kontroversen über die Legitimität der Darstellung von bewegten Skulpturen im Film. Seine Filme seien, so Cürlis, in Fachkreisen zu Beginn der zwanziger Jahre noch durchweg auf Ablehnung gestoßen: „Eine Plastik habe zu stehen und sich nicht zu bewegen. Ein Grund für die Ablehnung galt wohl dem Film an sich. In >gebildeten< Kreisen war die Beschäftigung mit dem Film noch anrühlich“. Cürlis, Das Problem der Wiedergabe, S.175.

¹¹⁵⁶ Witter, „Ich kann von Muskeln nicht genug kriegen“, S.54.

Brekers legt den Verdacht nahe, dass die technischen Erfordernisse fotografischer und filmischer Dramaturgie die künstlerische Konzeption der Skulpturen entscheidend mitbestimmte. Damit ließe sich die Orientierung an der Freiplastik, ob ihrer Allansichtigkeit, Drehbarkeit und Beweglichkeit, auch als Reaktion auf und als Zugeständnis an die neuen Medien interpretieren. Eine mit der Architektur im Verbund stehende Bauplastik hätte nicht dieselben Möglichkeiten der dramaturgischen Inszenierung geboten.

Mit den Mitteln des Films, der bewegten Kameraführung, der Bewegung der Skulpturen selbst, dem gesprochenen Wort und der Untermalung mit Musik, konnte der Eindruck des `Lebens` der Skulpturen in hohem Maß realisiert werden, wie der Film „Arno Breker“ in eindrucklicher Weise zeigt. Hans Cürlis hatte den `Kulturfilm` in Zusammenarbeit mit Arnold Fanck, der sich als Spielfilmregisseur zahlreicher heroischer Bergfilme einen Namen gemacht hatte¹¹⁵⁷ hergestellt. Produziert wurde er von der Riefenstahl-Film-GmbH und der Kulturfilminstitut GmbH¹¹⁵⁸.

Der Filmaufbau lässt sich grob in vier Teile gliedern: Nach einer einleitenden Bildfolge folgt im ersten Teil die Präsentation von Porträts und Kleinplastiken, die Breker vor seiner Kollaboration mit den NS-Machthabern geschaffen hatte, im zweiten Teil die Kontrastierung derselben mit Brekers im `Dritten Reich` hergestellten Plastiken, Breker im Atelier und im vierten Teil die Aufzeichnung der Entstehung des Reliefs „Kameradschaft“. In den `Film-Nachrichten` lautete der Kommentar, der Film zeige den „Entwicklungsgang des Künstlers von der Eigenwilligkeit seiner kleinplastischen Frühwerke bis zur klassischen Ausgeglichenheit seiner überdimensionalen Meisterschöpfungen“¹¹⁵⁹.

In der einleitenden, nur von Musik begleiteten Filmszene wird der Ehrenhof der „Neuen Reichkanzlei“ in nächtlicher Beleuchtung mit den Skulpturen „Partei“ und „Wehrmacht“ eingeblendet (vgl. Abb.58). Zunächst gibt der Film für einen sehr kurzen Moment den Blick auf den Hof frei, während sich die Kamera gleichzeitig vom Hof entfernt. Der Zuschauer gewinnt den Eindruck als ob ein Tor geöffnet würde, um sofort wieder geschlossen zu werden. Die folgende Einblendung eines schwarzen Filmbilds in der nächsten Sequenz scheint wie bei einer Theatervorstellung den `Vorhang` wieder zu schließen. Nach diesem `spannungssteigernden` Effekt wird der Blick auf den Ehrenhof freigegeben. Das Licht in dem dunklen Hof scheint von dem Adler über dem Eingangsportal

¹¹⁵⁷ Zu den Filmen Arnold Fancks vgl. Ausst.-Kat. Berge, Licht und Traum: Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm, Münchner Stadtmuseum/Filmmuseum 21. November 1997 bis 11. Februar 1998, hrsg. von Jan-Christopher Horak, München 1997.

¹¹⁵⁸ Musik: Rudolf Perak, Kamera: Walter Riml, Sprecher: Hans Cürlis, Länge: 13 Minuten. Ausgezeichnet mit dem Prädikat kulturell wertvoll und volksbildend. Diese Anerkennung sollte bis zum 31. Oktober 1946 Gültigkeit besitzen.

¹¹⁵⁹ Film-Nachrichten vom 12.12.1944.

auszustrahlen. Durch diese Art der Lichtregie wird der Konturbezug der zunächst nur als schwarze Silhouetten erkennbaren Skulpturen betont sowie deren Schlagschatten sichtbar. Nach dieser sehr kurzen Totalaufnahme gleitet die Kamera in Nahaufnahme von der Standarte zur „Wehrmacht“. Zunächst wird die Skulptur ganz gezeigt, danach übergangslos in einer schnellen Schnittfolge nur der Oberkörper mit dem Schwert in der Hand, um sofort wieder zur Ansicht der ganzen Skulptur zurückzukehren. Mit einem sehr schnellen Kameraschwenk wird daraufhin ohne Schnitt zur „Partei“ mit der Fackel hinübergewechselt. Diese Einstellung wird rasch und nahezu unmerklich von Brekers „Prometheus“ mit Fackel überblendet. In drei aufeinanderfolgenden Schnitten wird die Skulptur in die Nahaufnahme herangeholt, um daraufhin von einem weiteren Fackelträger, der „Partei II“, überblendet zu werden (vgl. Abb.83) Das Verhalten der Kamera ist keineswegs dem natürlichen Verhalten eines Betrachters, der auf eine Skulptur zugeht, verweilt und seine Blicke schweifen lässt, angepasst. Die Skulpturen werden dem Zuschauer nur bruchstückweise, interpretationschronologisch in der Reihenfolge ‚Adler-Standarte-Schwert-Fackel‘ von der Kamera freigegeben.¹¹⁶⁰ Die Geschwindigkeit, in der die Filmbilder in schneller Abfolge gezeigt werden, lässt dem Zuschauer keine Zeit zu verweilen. Er wird von den Bildern überwältigt. Bei dem schnellen Wechsel der Einstellungen kann nicht registriert werden, dass drei unterschiedliche Skulpturen, alle mit demselben Attribut der Fackel, eingeblendet werden. Vielmehr wird die Illusion erzeugt, als ob immer dieselbe Figur in unterschiedlichen Bewegungssituationen gezeigt werde.

Hans Cürliß versuchte den Skulpturen im Film eine starke Eigendynamik zu verleihen. Er perfektionierte die Bewegungssuggestion im zweiten Teil des Films durch die Montage nicht identischer Skulpturen in unterschiedlichen Bewegungsstadien. In einer in Brekers Atelier gedrehten Szene nähert sich die Kamera aus der Totalen der Skulptur „Der Verwundete“ (vgl. Abb.64). Das anfängliche Kreisen der Kamera um die Figur herum geht fast unmerklich in eine langsame Drehbewegung der Skulptur selbst über. Ein plötzlicher Einstellungswechsel zeigt daraufhin die Skulptur „Berufung“. In der darauffolgenden Sequenz wird noch einmal der „Verwundete“ eingeblendet. Die Skulptur wird nun von der Kamera detailreich in Nahaufnahmen abgetastet. Die

¹¹⁶⁰ Ganz ähnlich erfolgte die dramaturgische Inszenierung in dem Propagandafilm „Das Wort aus Stein“ aus dem Jahr 1939. Auch hier wurde die Innenhofsituation gefilmt. Die nächtliche Szenerie wird auch hier zunächst von der Lichtquelle, die von dem Adler auszugehen scheint, illuminiert. Nach einer kurzen Totalaufnahme, in der die Skulpturen als Silhouetten gezeigt werden, nähert sich die Kamera in starker Untersicht der „Partei“. Die Kamera gleitet, eine Welle beschreibend, von der rechts gehaltenen Fackel zu Hand, Arm, Schulter, Brust, Kopf, weiter zur linken Hand, um dann zur Faust der „Wehrmacht“ zu wechseln. Von hier aus beschreibt die Kamera in umgekehrter Reihenfolge den Weg bis zur Fackel. Das Wort aus Stein, 1939, Universum-Film-AG, BA Koblenz.

Kamera gleitet von der Hand zum Körper zum Kopf um wieder, wie dem Zuschauer Glauben gemacht wird, zur Hand zurückzukehren. Diese gehört jedoch zur „Berufung“, die nun zum zweitenmal als ganze Figur gezeigt wird. Beide Skulpturen sind sitzende Akte desselben Typus. Der „Verwundete“ beugt seinen Kopf nach vorn, während die „Berufung“ aufgerichtet auf einem Stein sitzend dargestellt ist. Durch das filmische Mittel des Hinter- und Übereinanderblendens der beiden Skulpturen wird dem Zuschauer auf verblüffende Weise der Eindruck vermittelt, als ob der „Verwundete“ sich vor seinen Augen aufgerichtet habe.

Eine ganz ähnliche Tricktechnik zur filmischen Animation von Skulpturen wurde bereits von Sergej M. Eisenstein in seinem 1925 produzierten Film „Panzerkreuzer Potemkin“ angewandt, in dem durch die Montage von drei Löwen-Skulpturen in unterschiedlichen Bewegungssituationen der Eindruck entsteht, als ob ein Löwe aus der anfänglichen liegenden Position aufspränge (Abb.104). Eisenstein hatte das Phänomen der Wahrnehmung von Bewegung beim Zuschauer in einem 1929 verfassten Vortragsmanuskript folgendermaßen erklärt:

„Wir wissen, daß das Bewegungs-Phänomen des Films darin liegt, daß zwei unbewegliche Bilder eines bewegten Körpers in aufeinanderfolgender Position bei schnellem Nacheinander in Bewegung verschmelzen. (...)“

Der Bewegungs-Begriff (Empfindung) entsteht im Prozeß der Superposition des behaltene Eindrucks der ersten Position des Objekts und der (als zweite) sichtbar werdenden Position des Objekts.“¹¹⁶¹

Im weiteren Verlauf des zweiten Teils des Films setzen sich im Hintergrund des ‚Geschehens‘ zwei weitere, wahrscheinlich auf Rollen geschobene Skulpturen in Bewegung. Die „Schreitende“ gleitet zusammen mit der „Partei II“ an der „Berufung“ wie in einer Art Schwebezustand vorüber. Während dieser Szenerie tritt der Sprecher zurück und überlässt den Betrachter ganz den Filmbildern bewegter Skulpturen und der den Bewegungen angepassten Musik.

Die folgende Szene ist die eindrucklichste des Films. Die Skulptur „Bereitschaft“ scheint, so die Illusion, tatsächlich als lebendiger Schauspieler zu agieren. Gezeigt wird nur der Bronzekopf der

¹¹⁶¹ Eisenstein, Sergej M.: Dramaturgie der Film-Form. Der dialektische Zugang zur Film-Form, 9. April 1929. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films, S.278-307, hier S.283f. In diesem Text beschrieb Eisenstein auch die Löwenszene (S. 293f.): „Aus drei unbeweglichen Marmorlöwen des Alupka Schlosses (Krim) zusammengeschnitten. Eines schlafenden. Eines erwachenden. Eines sich erhebenden. Der Effekt wurde erzielt, da die Länge des mittleren Stückes richtig berechnet war. Superposition mit dem ersten Stück ergab den ersten Ruck. Zeit zur Einprägung der zweiten Position. Superposition durch die dritte - zweiter Ruck. Endgültig erhoben.“ Der Vortragstext wurde von Eisenstein in deutsch verfasst und erschien in amerikanischer Übersetzungen in „Close Up“, 31.9.1929 und 1932-34 in „Experimental Cinema“.

Skulptur vor dunklem Hintergrund (Abb.105). Dieser wird in der ersten Einstellung um die eigene Achse gedreht. Die zunächst gleichmäßige und relativ langsame Bewegung des Kopfes geht in der Folge in eine abrupte, zackige Bewegtheit über, so dass dieser in schnellem Wechsel wiederholt frontal und im Profil sichtbar wird, während er sich gleichzeitig dem Zuschauer bis zur Großaufnahme rasch nähert. Diese Filmszene ist von sehr eindringlich gesprochenen Worten des Sprechers begleitet. In der letzten Sequenz, in der der Kopf der „Bereitschaft“ in Großaufnahme¹¹⁶² auf der Leinwand erscheint, gehen die Worte des Sprechers zur direkten Rede über, so dass jetzt nicht mehr der Filmsprecher, sondern die „Bereitschaft“ selbst zu sprechen scheint:

„Dieser Kopf erzählt nicht die Geschichte eines Einzelmenschen. Er spricht. >ich bin die geballte Manneskraft, ich bin der Grimm gegen das Feige, ich hasse den Feind meines Volkes, du müsstest sein wie ich<.“

Diese ‚Schlüsselszene‘ des Films, in der der Zuschauer regelrecht erschreckt, ja eingeschüchtert wird, dem zugleich aber auch das Angebot sich zu identifizieren, sich anzuschließen gemacht wird, gleicht einer NS-Propagandarede. Der Zuschauer wird sowohl aus der filmischen Illusion als auch aus seiner genießenden Haltung der Zerstreuung gerissen. In der vermeintlich sicheren Anonymität des dunklen Kinosaaes wird er – so scheint es - von den alles durchdringenden Augen der „Bereitschaft“ gesehen, erkannt, direkt angesprochen. Wie zur Bestätigung des Appells an die Zuschauer, um zu zeigen in welchem Auftrag die Skulptur ‚Bereitschaft‘ spricht und agiert, wird in der darauffolgenden Sequenz der Kopf Hitlers, als Kunstwerk – und an dieser Stelle vermischen sich nun vollends Realität und Illusion - in Großaufnahme eingeblendet¹¹⁶³.

Der Eindruck eines schauspielerischen Agierens der Skulpturen ließ sich im Film mit Hilfe dramaturgischer Mittel perfektionieren. In der Inszenierung, dem Zusammenwirken der Bilder mit der Musik, der Kameraführung und der Bewegung der Skulpturen erhalten diese Szenen spielfilmartige

¹¹⁶² Die Frage, ob die Großaufnahme ein Kunstwerk verändern könne, war in Fachkreisen im Jahr 1938 von Filmschaffenden auf einem Filmseminar diskutiert worden. Einer der Vortragenden, Niels von Holst, hatte die Meinung vertreten, dass Kunst für die Kamera nicht „vogelfrei“ sein dürfe, dass das Kunstwerk durch die Großaufnahme verfälscht werde. Die Gegenseite betonte die „eigenkünstlerische Bedeutung des Films“, der den Werken eine neue Deutung verleihen könne, während ja der Bestand des Werks unangetastet bliebe. Einig war man sich über die große volksbildende Bedeutung des Films. Vgl. den Artikel: Kann die Grossaufnahme ein Kunstwerk fälschen? Dr. Niels v. Holst sprach in der Lessing-Hochschule über „Bildende Kunst im Film“. In: Der Film, 23.Jg., Berlin 1938, 1. Beilage zu Nr.45. Über die maßstabsverfälschenden Effekte durch das Filmbild, vgl. auch Rudolf Arnheim, Film als Kunst, S.189.

¹¹⁶³ Die Sequenz ist mit folgenden Worten unterlegt: „So hat sich das Bildnis gewandelt. Aus dem Gesicht des Augenblicks erwuchs das Monument. Die Zeit ist hart und das Schwert entscheidet die Lebensfragen der Völker. Das Werk des Künstlers wird zum politischen Bekenntnis.“

Elemente. Mittels der Dynamisierung des Vorgeführten durch Musik¹¹⁶⁴, durch die Lichtregie und die häufig sehr raschen Einstellungswechsel, wird der Zuschauer emotional stark in das ‚Geschehen‘ eingebunden, was zweifellos noch durch äußere Faktoren wie dem Projektionsverfahren auf der Leinwand und der Rezeption in der Dunkelheit des Vorführraums begünstigt wird.

Die gezeigten Werke erfahren im Film eine eigene, spezifische Interpretation und eine gänzlich neue filmkünstlerische Gestaltung, die bemüht ist, die neuen technischen Mittel für unerwartete und verblüffende Effekte voll auszuschöpfen. Der erklärte Anspruch des Kulturfilmers Cürlis, „ein Diener der Kunst“ zu sein, der auf „Originale hinweisen“¹¹⁶⁵ muss, ist hier mitnichten eingehalten. So erfährt der Zuschauer beispielsweise überhaupt nichts über einen projektierten Aufstellungsort der Skulpturen, ebenso wenig über Entstehungszeit, Titel oder Material der Werke und nur mittelbar über den Auftraggeber. Abgesehen von dem Relief „Kameradschaft“, dessen Entstehungsprozess gezeigt wird, wird kein Werk Brekers näher besprochen. Der Hauptakzent liegt auf der Herauskehrung der bewegten Bilder und Skulpturen.

Breker war von den Möglichkeiten der filmischen Inszenierung seiner Skulpturen im Film ähnlich begeistert wie viele seiner Zeitgenossen, so dass man sich fragen könnte, ob dieser die mediale Wirkung in die Gestaltung der Skulpturen bewusst einkalkuliert hatte, dass er seine Skulpturen für solche Bildfolgen, die in der Zuschauerwahrnehmung einen Bewegungseindruck entstehen lassen, konzipiert hatte. Die Ähnlichkeit der Körper und der Attribute, die bis auf die Bewegungssituation der Arme und Beine nahezu identisch sind, sprechen für diese These. Breker schuf zwei Versionen der Skulptur „Prometheus“, die, ohne den Titel, auf Grund des Attributs der Fackel ebenso gut als Personifikation „Partei“ interpretierbar wäre (Abb.107, 108). Würden die beiden Skulpturen im Film in rascher Folge hintereingebildet werden, ließe sich die Bewegung des Ausholens zum Wurf der Fackel darstellen.

¹¹⁶⁴ Zum Stellenwert der Musik im Kulturfilm vgl. Cürlis, Das Problem der Wiedergabe, S.186: „Da sie dem Kulturfilm anhängt, beeinflusst sie den Gesamteindruck. Es gibt Filme, die nach der Musik (...) geschnitten sind. Da ist das Kunstwerk nicht mehr optisch allein, es wirkt im Rhythmus der Musik. Da es einmal sein muß, pflege ich den Musiker zu veranlassen, seine Komposition meinem Bildschnitt anzupassen.“ Und Kracauer schrieb über die ‚verlebendigende‘ Wirkung der Filmmusik: „Es unterliegt keinem Zweifel, daß musikalische Begleitung den stummen Bildern Leben einhaucht (...). Musik wird beigefügt, um den Zuschauer ins Zentrum der stummen Bilder hineinzuziehen und ihr fotografisches Leben erfahren zu lassen. Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt a.M. 1964, S.188.

¹¹⁶⁵ Cürlis, Das Problem der Wiedergabe, S.187.

Brekers Skulpturen wurde in ihrer fotografischen und filmischen Inszenierung durch technische Regie und Dramaturgie der Anschein von ‚Lebendigkeit‘ verliehen. Einem Betrachter wird jedoch nie die vollständige Illusion vermittelt, es könne sich tatsächlich um lebende Akte oder Skulpturen angeglichene Akte handeln. Die Werke suggerieren in ihrer medialen Aufbereitung vielmehr den Eindruck ‚als ob‘ sie lebten. Der Unterschied lässt sich auf der Ebene des Mediums durch einen Vergleich mit hyperrealistischen¹¹⁶⁶ Skulpturen, beispielsweise von John de Andrea (Abb.109) verdeutlichen. Zumindest in der Fotografie lässt sich bei dessen Werken nicht mehr feststellen, ob es sich um fotografierte Personen oder um Skulpturen handelt. Anders bei Breker, dessen Werke in der Fotografie zwar realistisch scheinen, ein vollständiger fotorealistischer *trompe l'oeil* Effekt jedoch verhindert wird.

Die „Unterschiede zwischen den Medien“, so Silke Wenk, „bleiben präsent, werden bisweilen sogar markiert“¹¹⁶⁷. Diese Strategie der Markierung der Differenz wird bei den Überblendungen von Skulptur und Mensch in Leni Riefenstahls Prolog des Olympiafilms deutlich (Abb.110). Der Grund dafür lag nicht, wie angenommen werden könnte, an den noch unausgereiften filmtechnischen Möglichkeiten der dreißiger Jahre. Die, so Hilmar Hoffmann, „reziproke Mimesis“¹¹⁶⁸ war bereits in dem Film „Wege zu Kraft und Schönheit“ (1925) perfektioniert worden. In einer Sequenz dieses Films wird dem Zuschauer in einem Überraschungseffekt tatsächlich die Illusion der Verwandlung, der Verlebendigung einer Skulptur in eine „fleischliche Nackte“¹¹⁶⁹ vorgeführt. Demgegenüber bleibt der Status der Breker´schen Skulpturen als Artefakte, als künstliche menschliche Körper in der medialen Darbietung immer präsent:

„Skulptur und Körper werden im Medium (...) vergleichbar gemacht. Aber sie werden nicht gleich, es bleibt ein Unterschied erkennbar.“¹¹⁷⁰

Auch die Bewegungsinszenierung im Film geht nie so weit, dass dem Zuschauer Glauben gemacht wird, die Skulpturen verwandelten sich tatsächlich in lebendige, autonom handelnde menschliche Wesen. Es wird immer deutlich, dass die ‚Bewegungen‘ der Skulpturen nicht aus eigenem Antrieb erfolgen, sondern dass sie bewegt werden. Sie wirken wie von unsichtbarer Hand gelenkte Marionetten. Martin Damus hatte 1981 Brekers Skulpturen als Akte charakterisiert, die „in

¹¹⁶⁶ Vgl. Umberto Eco, Die Realismus-Illusion. In: Ders.: Über Spiegel und andere Phänomene, München/Wien 1974, S.86f.

¹¹⁶⁷ Wenk, Volkskörper und Medienspiel, S.227.

¹¹⁶⁸ Hoffmann, Hilmar: Mythos Olympia, S.59.

¹¹⁶⁹ Hoffmann, Hilmar, Mythos Olympia, S.59.

¹¹⁷⁰ Wenk, Volkskörper und Medienspiel, S.223.

gekünsteltem Ausdrucksverlangen wie Laienschauspieler, die sich selbst spielen sollen“¹¹⁷¹ erstarren. Damus' abwertend gemeinte Kritik an Brekers Werken wurde von Haug verifiziert, der auf das Absichtsvolle dieser Darstellungsform verwies. Damus verkenne, so Haug, „dass es sich hier um das routinierteste Ballett“ handle, „das gewollt manieristisch ist, alles Gewünschte zeigt, und auch noch zeigt, dass es das zeigt“:

„Er (Breker; B.B.) macht Imaginäres als solches. Es ist alles gespielt. Es ist der totale Histrionismus.“¹¹⁷²

Auch Wolbert bezeichnete die Skulpturenproduktion Brekers, ohne näher auf den Gehalt seiner eigenen Charakterisierung einzugehen, als „Choreographie olympisch nackter Gestalten“¹¹⁷³.

Auf Grund der offensichtlich schauspielhaften Momente bei der Präsentation der Körper bleibt einem Betrachter immer bewusst, dass er einer Inszenierung beiwohnt, dass eine Art von Schauspiel eigens für ein Publikum inszeniert wird, dass etwas *gezeigt* werden soll. Der Betrachter wird durch das Herauskehren des `In-Szene-Setzens` zum Zuschauer. Auch Wenk betonte in ihren Arbeiten zur weiblichen Aktskulptur des Nationalsozialismus das Absichtsvolle des Zeigegestus, in dem sie einen Signifikanten der nationalsozialistischen, weiblichen Aktskulptur erkannte:

„Die Aktskulpturen und weiblichen Allegorien stellen sich offensiv zur Schau; sie zeigen, dass sie sich zeigen. Es gibt kein Verhüllen, keine schamvolle Geste. Die Figuren posieren, und der Zuschauer ist damit stets im Spiel.“¹¹⁷⁴

¹¹⁷¹ Damus, Martin: Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus, Frankfurt a.M. 1981, S.54.

¹¹⁷² Haug, Ästhetik der Normalität, S.103.

¹¹⁷³ Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.63.

¹¹⁷⁴ Wenk, Volkskörper und Medienspiel, S.229. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Schade, Ist der Nationalsozialismus darstellbar. In: Erbeutete Sinne, S.49-58.

6. Vergleichende Betrachtung der weiblichen und männlichen Skulpturen Brekers

Brekers Skulpturen zeichnen sich durch Charakteristika aus, die gerade deswegen ins Auge fallen, weil sie im Gegensatz zu der in der Fotografie sehr naturalistisch erscheinenden geglätteten Oberflächenmodellierung der Körper durch starke Stilisierungen als Bruch wahrgenommen werden. Wolbert sah in der Diskrepanz zwischen „Naturnähe“ einerseits und „Stilisierung“ auf der anderen Seite lediglich einen „expliziten Widerspruch“ und zugleich den für die NS-Plastik charakteristischen „Dilettantismus“¹¹⁷⁵. In der Tat bildet die realistische Körpermodellierung zu den stilisierten Details einen auffälligen Kontrast. Sie werden auf diese Weise markiert und damit als Signifikanten wiederum ´gezeigt`. Hervorzuheben sind hierbei besonders die Behandlung der Augen, die Ausarbeitung der Gesichtszüge, der Geschlechtsteile, der Haare und - in enger Beziehung zu dem, so Wenk, „kunsthistorischen Stein des Anstoßes“, der „Ausstellung der Pose“¹¹⁷⁶ - auch die Gestaltung des Sockels.

Breker bediente mit der Markierung von Details sowie dem ´schauspielhaften Posieren` der Akte durchaus programmatische Direktiven der NS-Kunstdoktrin. Seine Werke machen immer deutlich, dass sie eigens für den Blick eines Betrachters gemacht sind. Damit erfüllen sie eine wesentliche Forderung einer auf Interaktion mit dem Betrachter angelegten Kunst, die, so die NS-Diktion „kein Eigenleben führen“¹¹⁷⁷ dürfe. Bei Wolfgang Willrich heißt es, dass es die Aufgabe des Künstlers sei, „Vorbilder des deutschen Wesens in Gestalt, Haltung und Ausdruck“¹¹⁷⁸ zu gestalten. Auf seinen Gehalt befragt bedeutet diese Aussage, dass es nicht mit der Darstellung körperlicher Vollkommenheit des ´rassisch-höherwertigen` Menschen getan war, sondern, dass es immer auch um die Art und Weise der Präsentation der Körper, den körpersprachlichen Ausdruck und damit auch des Blicks ging. Diese Kriterien waren, und dies schien von Breker erkannt worden zu sein - als Rezeptionsvorgaben für einen Betrachter zu markieren.

Inwieweit nun in Brekers ästhetischer Produktion ´rassische` Direktiven beziehungsweise ´rassisch-klassische` Kodierungen in die Gestaltung integriert wurden, die einem Betrachter Orientierungen

¹¹⁷⁵ Wolbert, Klaus, Nackten und die Toten, S.73 und 74.

¹¹⁷⁶ Wenk, Volkskörper und Medienspiel, S.229.

¹¹⁷⁷ Weiss, Wilhelm: Kunstbetrachtung, eine politische Aufgabe. In: Der deutsche Schriftsteller 1, 1938, S.2-4, hier S.4.

¹¹⁷⁸ Willrich, S.280.

bieten sollten, wie die Werke zu lesen sind, lässt sich über die geschlechtsspezifischen Unterschiede der Körpersignifikanten seiner Skulpturen analysieren.

Denn nicht nur durch den Zeigegestus in der Körperhaltung der Skulpturen Brekers, sondern auch durch die genannten Markierungen, die bei den männlichen und weiblichen Skulpturen je unterschiedlich gestaltet sind, wird dem Betrachter etwas gezeigt, wird über Markierungen auf geschlechtsspezifische Unterschiede hingewiesen. Das 'Zeigen' wird, unterstützt durch die mediale Präsentation, zu einer wesentlichen Funktion der Werke.

Strategie der Imitation:

Während Brekers männliche Skulpturen einen hohen Grad an Aktivität und Bewegtheit aufweisen, wirken die weiblichen Akte eher verhalten, in ihren Bewegungen ruhig. Die Posen, in denen sie sich präsentieren - etwa in der Haltung mit maniert vom Körper weggehaltenen oder erhobenen Armen oder in der Pose, die eine Enthüllung durch das vom Körper weggehaltene Tuch andeutet - lenken die Aufmerksamkeit eines Betrachters auf die Körper, deren Nacktheit und anatomische Beschaffenheit.

Im Gegensatz zu den weiblichen Figuren weisen die männlichen Akte über ihre muskelgestählten Körper hinaus. Sie agieren und sind mit ihren oft expressiven Gesten auf ein imaginäres, für den Betrachter meist nicht sichtbares Gegenüber gerichtet oder scheinen wie beispielsweise die Figur „Prometheus“ vor einem Publikum innezuhalten, um etwas mitzuteilen. Die weiblichen Akte referieren auf nichts außerhalb ihrer Körper Liegendes. Sie vermitteln den Eindruck, als ob sie sich, wie Silke Wenk beobachtet hat, eigens für das Fotografiertwerden in Szene setzten:

„Die Pose in der Aktskulptur des NS erscheint als Reaktion auf das neue Medium, insofern sie durch die Fotografie gestützte und verbreitete Haltungen aufnimmt.“¹¹⁷⁹

Aber es handelt es sich um Skulpturen, nicht um lebende Menschen. Damit kommt eine weitere Dimension ins Spiel. Die naturalisierende, verlebendigende Aufnahme, in der Gips wie menschliche Haut aussieht, lässt sie einem Betrachter als Lebewesen erscheinen. Dieser Eindruck, der dem Wunsch nach der Lebendigkeit der Skulpturen entgegenkommt, kollidiert jedoch ständig mit dem

¹¹⁷⁹ Wenk, Volkskörper und Medienspiel, S.231.

Wissen darum, dass es sich um tote Gipskulpturen handelt, was eigens durch die Detailstilisierungen, besonders der Haare, betont wird.

In der Wahrnehmung des Betrachters findet eine Überlagerung statt zwischen lebendigem Modell und toter Skulptur. Das Oszillieren zwischen diesen Zuständen in der Betrachter-Wahrnehmung erscheint als Reaktion auf das Schauspiel der Verwandlung, das die Skulpturen, die in der Fotografie lebenden Akten angeglichen sind, zeigen. Das Gespielte, das ´Als-Ob` der Darstellung bleibt immer präsent und war auch den NS-Kunstautoren nicht entgangen. Die „kalten Gebilde aus Stein“, so Tank, besäßen „ein solches Leben, dass sie zu atmen scheinen und uns näher sind als unser Nachbar“¹¹⁸⁰.

Die mediale Inszenierung der Skulpturen erinnert in ihrer Wirkung an das seit dem 18. Jahrhundert beliebte Gesellschaftsspiel der Attitüden und der Lebenden Marmorbilder, in dem Schauspielerinnen Kunstwerke nachstellten und sich in diesen Posen einem Kunstideal annäherten:

„Die beständigen Übergänge von einem Bild ins andere setzen zwei Identitäten ein, die verschiedenen Ordnungen angehören: zum einen die dargestellte Figur (...), zum anderen die darstellende Figur, die Schauspielerin.“¹¹⁸¹

Die weiblichen Akte Brekers führen dem Betrachter das ´Spiel` der Imitation vor. Sie zeigen einem Betrachter den Vorgang des Nachstellens von Skulpturen des klassischen Altertums beziehungsweise die Anverwandlung an ein vermeintlich klassisches Skulpturenideal. In der Fotografie werden die unterschiedlichen Ordnungen nicht gleich, aber kompatibel.

Diese schauspielerische Strategie lässt sich an Brekers Skulptur „Eos“ aufzeigen. Die weibliche Figur - mit ihrer modisch-dauergewellten, halblangen Frisur gibt sie sich als Zeitgenossin zu erkennen - posiert im Orantengestus. Die Skulptur lässt sich als Zitat des „Betenden Knaben“ (Abb.111, 112) lesen. Das Motiv besaß einen hohen Popularitätsgrad und hatte im 20. Jahrhundert in den unterschiedlichsten Kontexten Verwendung gefunden. Brekers „Eos“ demonstriert dem Betrachter das Schauspiel der Nachahmung, in der Art wie beispielsweise Anhänger der Freikörperkultur sich für die Fotografie in eine solche Pose setzten. (Abb.113). Die Figur erscheint in der Fotografie als ein der Skulptur angeglichenes ´lebendes Bild`, zugleich aber auch als lebendige Skulptur.

¹¹⁸⁰ Tank, S.23.

¹¹⁸¹ Hoff, Dagmar v./Meise, Helga: Tableaux vivants – Die Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder. In: Berger, Renate/Stephan, Inge (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur, Köln/Wien 1987, S.69-86, hier S.71.

Was bei solchen Abbildungen gezeigt wird, sind nicht allein perfekte Körperideale. Das Thema, das in dieser Darstellungsform immer impliziert ist, ist der Vorgang der Imitation selbst. Die Pose soll als Pose von dem Betrachter durchschaut werden. Der Vorgang der Angleichung an das Kunst-Ideal wird durch das fotografierte Werk selbst demonstriert. Daher rührt auch der Eindruck des Gestellten, Einstudierten und `Eingefrorenen` und, wie Damus angemerkt hatte, des Schauspielerischen. Vor diesem Hintergrund erscheint es auch vorschnell, in der Pose der Skulpturen Brekers „den körpersprachlichen Sichtbarkeitsausdruck für die Vernichtung von Freiheit und Individualität“ zu erkennen, wie Max Imdahl in seinem Bemühen „die Gewaltsamkeit als eine Struktur des Werks selbst bewußt zu machen“¹¹⁸².

Die Skulpturen gleichen in der Art und Weise ihrer Körperpräsentation Personen, die sich eigens für das Fotografiertwerden in Szene setzen. Sie scheinen in dem Moment festgehalten zu sein, bevor „das Klicken des Auslösers“ das „Leichtentuch der Pose zerreißt“¹¹⁸³. Die Pose, so Schade, „als zentrales Moment des fotografischen Settings macht jedes Foto zur theatralischen Aufführung“¹¹⁸⁴.

Die mimetische Nachahmung von Kunstwerken, bevorzugt von Skulpturen des klassischen Altertums, stellte nicht nur ein Spiel, eine Kunstform oder eine künstlerisch-technische Herausforderung für Fotografen dar. Das Nachstellen von Werken der bildenden Kunst war ein zentraler Bestandteil der NS-Bildideologie und -propaganda¹¹⁸⁵ und durch Werke wie die von Stratz, Schultze-Naumburg, Surén und anderen Körperkultur-Reformern in einen rassistisch-ethnologischen und medizinischen Diskurs mit bevölkerungspolitischer Bedeutung eingebunden worden. Stratz hatte von den Modellen gefordert, sich entsprechend der Richtlinien ethnologisch-rassistischer Fotopraxis ablichten zu lassen, die er in den Stellungen `idealer` Skulpturen bestätigt glaubte (vgl.Kap.IV.). Die fotografierten Frauen posierten - im Falle der außereuropäischen Frauen sicher häufig dazu gezwungen - *als* „Aphroditen“, *als* „Grazien“ etc., in der Art und Weise, wie Brekers „Eos“ sich *als* „Betender Knabe“ präsentiert und damit zu Erkennen gibt, dass sie ein Schauspiel vorführt. Und erst dadurch, dass sich die Skulpturen *als* `klassische` in Szene setzen, erscheint auch ihre Nacktheit für einen zeitgenössischen, mit rassistischen Bildideologien vertrauten Betrachter nicht unmotiviert, sondern durchaus folgerichtig. Die weiblichen Akte benötigen - und an diesem Punkt scheinen sie für den heutigen Blick auf ein Tabu zu treffen - keine anekdotische

¹¹⁸² Imdahl, Pose und Indoktrination, S.88 u. 90.

¹¹⁸³ Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie (1980), Frankfurt a.M. 1985, S.24.

¹¹⁸⁴ Schade, Posen der Ähnlichkeit, S.74.

¹¹⁸⁵ Vgl. Hinz, Berthold: Bild und Lichtbild im Medienverbund. In: Ders. u.a. (Hg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979, S.137-149.

Motivierung zur Legitimierung ihrer Nacktheit und der auf sie treffenden Blicke, beispielsweise durch eine Schamesgeste oder erklärende Attribute. Der Hinweis auf das ‚Klassische‘ beziehungsweise auf das klassisch Rezipierte in Ausdruck und Körperhaltung oder auch durch die Titelgebung schien ausreichend. Ihre Körperposen bekräftigen, dass sie angeblickt werden dürfen und sollen. Sie legen eine/n zeitgenössische/n BetrachterIn auf eine wissenschaftlich verbrämte Schaulust fest.

In einem 1942 von der Wehrmacht herausgegebenen Tornisterheftchen ‚Bereitschaft‘, betitelt nach der gleichnamigen Breker´schen Skulptur, findet sich ein Gedicht zur Skulptur ‚Siegerin‘, das sowohl das Spiel des Oszillierens zwischen zwei Identitäten als auch das immer mitbedachte Publikum thematisiert:

„Da du zum Wettkampf gerufen,/verstummt der Menge Getön,/stiegst du hinab die Stufen/wie eine Göttin so schön. (...) Standest noch eine Sekunde,/vom schimmernden Licht wie geblendet,/ein wirbelnder Kreis, aus der Runde/flog die Scheibe zum Siege entsendet. Nun zum Lorbeer gerufen,/jauchzt dir der Menge Getön,/steigst du hinan die Stufen/wie eine Göttin so schön.“¹¹⁸⁶

Die auf der gegenüberliegenden Seite abgebildete Skulptur ‚Siegerin‘ erfährt durch den Text-Bild-Bezug sowie durch die aktiven Verbformen im Gedicht für den/die LeserIn/BetrachterIn eine Art Verlebendigung (Abb.114). Der Dichter beschreibt eine ‚lebende‘ Sportlerin, die im Wettkampf den Sieg davonträgt und ob ihrer körperlichen Schönheit zugleich als Göttin erscheint. Der wiederholte Vers ‚wie eine Göttin so schön‘ lässt eine antike Skulptur assoziieren. Das Kunstwerk erfährt eine Naturalisierung, während der im Gedicht geschilderte natürliche Körper durch den Vergleich mit der Skulptur als Artefakt vorstellbar wird. Die Skulptur ‚Siegerin‘ scheint die Rolle der Skulptur zu spielen. Die Zustände von lebendem Körper und toter Skulptur überlagern sich in der medialen Präsentation, sie verschwimmen in der Wahrnehmung des Betrachters, ohne je zur vollständigen Deckung zu gelangen. Es sind Vexierbilder, die einen Betrachter in ihrer Uneindeutigkeit verwirren und durch die Überschreitung von gewohnten Wahrnehmungsgrenzen zugleich auch faszinieren. Die eigentümliche Ambivalenz zwischen lebendiger Starre und erstarrtem Leben in einem Bild, wurde auch von NS-Publizisten wahrgenommen und folgendermaßen beschrieben:

„Die plastische Gestalt atmet mit uns dieselbe Luft, sie steht in dem gleichen Licht (...), wir leben räumlich neben und mit ihr, die in gewaltigerer Erstarrung lebt und in gewaltigerem Leben erstarrt ist, als wir es je vermochten.“¹¹⁸⁷

¹¹⁸⁶ Bereitschaft. Sonderschrift des Oberkommandos der Wehrmacht Abt. Inland. Gedichte von Helmut Dietlof Reiche, Berlin, o.J. (1942), S.40.

¹¹⁸⁷ Binding, zit. Bei Tank, S.23.

Die Pose:

Brekers „Siegerin“ wurde auf einem hohen Sockel aufgestellt und in sehr starker Untersicht fotografiert. Der Betrachter, das Publikum oder, wie es im Gedicht heißt, die „Menge“, schaut von unten auf die erhöhte Gestalt des weiblichen Akts. Den Siegerzweig präsentierend, deutet sie durch ihre Haltung an, dass sie den Blicken eines Publikums ausgesetzt ist. Der Text des Gedichts legt nahe, dass es sich bei dem Sockel um ein olympisches Siegerpodest handelt. Es ist das Ritual der Siegerehrung, das unter den Augen einer Menge stattfindet, ein *für* das Publikum inszeniertes Schauspiel, in dem Pose und Gesehen-Werden nicht unabhängig voneinander denkbar sind. Deutlicher noch werden die Anklänge an die olympische Siegerehrung in einer auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1937 aufgenommenen Fotografie (Abb.115). Das Arrangement zeigt die „Siegerin“ auf einem Podest stehend, flankiert von zwei kleineren weiblichen Akten. Der Bedeutungsmaßstab verweist auf deren, im Vergleich zur „Siegerin“, untergeordnete Stellung. Diese Aufnahme lässt zugleich auch das Thema des „Parisurteils“ assoziieren: Brekers Skulptur erscheint hier als Siegerin einer vorangegangenen Schönheitskonkurrenz und der durch eine Jury getroffenen ‚Auslese‘.

Was hier gezeigt wird, gleicht einer Show nach feststehenden Regeln und Regieanweisungen. Im Spiel ist - imaginiert man, wie im Gedicht nahegelegt wird, eine lebende Person - immer ein kontrollierender Blick des Publikums und des Fotografen.

Auch das Gegenüber der „Siegerin“ vor dem „Haus des deutschen Sports“, der „Zehnkämpfer“, posiert für ein Publikum (Abb.2). Allein durch die Titelgebung ist er als Sportlerplastik identifizierbar. Das Handtuch, der einzige Hinweis auf den sportlichen Kontext, wurde bereits bei der Präsentation der Skulptur auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München 1937 weggelassen. Die Körperhaltung des „Zehnkämpfers“ lässt auf keine bestimmte Sportart schließen. Präsentiert wird, wie bei der „Siegerin“, der sportgestählte, nackte Körper, nicht jedoch der Bewegungsablauf während der sportlichen Betätigung oder die Anstrengung im Kampf gegen die eigenen physiologischen Grenzen. Brekers Sportler stellt wie ein Bodybuilder das Resultat seiner körperlichen Betätigung zur Schau. Die Funktion des Sports scheint, so wird einem Betrachter suggeriert, ausschließlich in der Erlangung eines perfekt gestylten Körpers und seiner Ausstellbarkeit zu liegen. Mit dieser auf dem Reichssportfeld gezeigten Auffassung von Sportplastik war ein

deutlicher Bruch vollzogen worden, denn noch in der ersten Ausstellungsphase des Sportforums 1928 waren Sportlerdarstellungen gewählt worden, die den Kampf oder das Spiel als Bewegungsablauf zeigten¹¹⁸⁸. Was Gebauer und Hortleder über die Austauschprozesse von Mode und Sport am Beispiel von Sportlerfotografien seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts aufzeigen konnten, scheint sich in der Skulptur des Nationalsozialismus nach der Kontroverse um die nationalsozialistische Sportplastik bereits angekündigt zu haben:

„Die >Freiheit<, die durch sportliche Merkmale symbolisiert wird, hat den Sport selbst ergriffen: vorbei ist die Zeit, wo der Sportler seine Trainingsarbeit und seine Tugenden in Miene, Kleidung, auf der Hautoberfläche und mit schweißnassen Haarsträhnen zum Ausdruck brachte (...). Auf Athleten-Portraits sieht man heute smarte Gesichter in Ruhestellung mit Hairstyling-Frisuren und dem Ausdruck von Anlageberatern.

Wie im Bereich der Mode teilt sich der Sport in eine öffentliche, in den Medien präsentierte Seite der Selbstdarstellung und eine andere versteckte, nur Insidern zugängliche Seite der Arbeit und Anstrengung, die oft genug Züge von Selbstverachtung aufweist. In öffentlichen Bildern *ist* der Athlet sein Körper – eine glänzende, sensuelle Persönlichkeit, die Animalisches und Genialisches ausagiert. Im Innern (...) auf den (...) harten Trainingsstrecken *hat* der Athlet seinen Körper, als Objekt, als Gegner der überwunden und geformt werden muß. (...) der Sport ordnet seine Tätigkeiten nach den Prinzipien der Mode in einen öffentlichen Vorzeige- und einen nicht-öffentlichen Vorbereitungsbereich an.“¹¹⁸⁹

Auch der „Zehnkämpfer“, der gleich der „Siegerin“ auf einem hohen Sockel steht, stellt seinen Körper einem Publikum zur Schau.

Jedoch zeichnete sich in der Folgezeit von Brekers bildhauerischem Schaffen für die NS-Machthaber ein deutlicher Wandel in der Behandlung der männlichen Akte im Unterschied zu den weiblichen Figuren ab. Mit einer im Vergleich zum „Zehnkämpfer“ zunehmenden Expressivität der männlichen Skulpturen ging auch ein Wandel in der Sockelbehandlung einher. Während die Sockel von Brekers männlichen Skulpturen häufig naturalisiert sind, beispielsweise als Stein, Felsbrocken oder Hügel bearbeitet wurden (Abb.80, 107, 108), bleibt bei den weiblichen Akten die Sockelzone oder Standfläche als künstlich gestaltetes, bearbeitetes Podest immer erhalten (Abb.116). So wird bei zahlreichen männlichen Akten, die nach 1938 entstanden sind, eine ‚natürliche‘ Umgebung

¹¹⁸⁸ Vgl. hierzu Güldner/Schuster, Das Reichssportfeld, S.47.

vorgegeben. Eingebunden in gestaltete `Natur` und häufig auch ausgestattet mit den Attributen Fackel und Schwert, erscheint die Handlung und Präsenz der Akte nicht unmotiviert. Auch Brekers männliche Skulpturen präsentieren sich bewusst einem Gegenüber, jedoch stellen sie als Handelnde, eingebunden in eine nicht künstliche Umgebung, nicht allein ihre Körper zur Schau. Sie handeln oder unterbrechen ihr Tun, um auf ein Publikum zuzugehen. Die männlichen Akte signalisieren, beispielsweise durch das Heben der Hand, dass sie mit einem Gegenüber in Kontakt treten. Demgegenüber betonen die weiblichen Skulpturen die Tatsache der Exposition ihrer Körper. Sie setzen sich, so wird einem Betrachter suggeriert, selbst als Ausstellungsexponate in Szene.

Das Neuartige der weiblichen NS-Skulptur wird beim Vergleich mit Sportlerinnendarstellungen aus den zwanziger und dreißiger Jahren deutlich.¹¹⁹⁰ Die Skulptur „Schwimmerin“ von Ernst Wenck¹¹⁹¹ (1928) sowie der Bronzeakt „Schwimmerin“ von Bernhard Graf Plettenburg (1937) (Abb.117), aufgestellt in der Schwimmhalle der „Reichssportfeldes“, sind in Körperhaltung und künstlerischer Bearbeitung mit Brekers „Siegerin“ vergleichbar. Beide geben den Blick auf ihren Körper frei, exponieren sich jedoch (vorgeblich) nicht als Schauobjekte. Ihre aufgerichtete Körperhaltung erscheint durch eine äußere Handlung sowie durch den Aufstellungsort motiviert. Auf Grund des narrativen Kontextes wird einem Betrachter Glaube gemacht, einer Sportlerin kurz vor dem Start beizuwohnen. Diese weiblichen Akte stellen nicht in erster Linie ihren Körper aus. Sie verweisen durch ihre Körperhaltung auf etwas über ihre Körper Hinausgehendes. Ihre Aufgerichtetheit und Anspannung ist als Konzentration deutbar; ihr in die Ferne gerichteter Blick lässt ihre Körperhaltung als von einem Publikum unabhängig erscheinen. Nicht die auf sie gerichteten Blicke, sondern die bevorstehende Handlung bedingen ihre Haltung. Dem gegenüber sind es umgekehrt gerade die Blicke einer Zuschauermenge, die die Körperhaltung von Brekers „Siegerin“ konstituieren. Die „Siegerin“ zeigt, dass sie sich über und für einen Betrachterblick in Pose setzt. Weder die Pose noch der Blick auf den nackten weiblichen Körper werden hier durch Narration legitimiert.

Der Ausstellungscharakter der weiblichen Akte wird doppelt markiert. Sie weisen durch die Art und Weise ihrer Körperpräsentation und durch die Inszenierungskontexte immer auf ihre reine Ausstellungsfunktion hin. Dies geschieht zum einen durch das Thematisieren der Imitationsstrategie und zum anderen durch das Ambiente, in dem die Skulpturen einem Publikum gezeigt werden. So

¹¹⁸⁹ Gebauer/Hortleder, Die Epoche des Showsports, S.72f.

¹¹⁹⁰ Zur Kontinuität des öffentlichen weibliche Aktes als Sportlerin zur NS-Aktskulptur, vgl. Wenck, Der weibliche Akt als Allegorie des Sozialstaates. In: Barta u.a. (Hg.): Frauen · Bilder Männer · Mythen, S. 217-238, S.237f.

¹¹⁹¹ Stadtbad Schöneberg, Berlin.

waren sie, mit Ausnahme von Brekers NS-Erstlingswerk „Siegerin“, ausschließlich für Innenräume bestimmt, die der Öffentlichkeit nicht zugänglich waren.¹¹⁹² Rezipiert werden konnten diese Skulpturen in den Medien Fotografie und Film sowie auf Ausstellungen. Ihre Reproduzierbarkeit in den Medien schien von vornherein einkalkuliert. Den weiblichen Skulpturen Brekers sollte keinerlei Funktion im öffentlichen Raum zukommen, so dass auf Grund der apriorisch festgelegten Rezeptionssituation eine unvoreingenommene Begegnung mit den Skulpturen oder eine unabhängige kunsthistorische Bewertung nicht ermöglicht wurde.

Blickregie:

Der die Haltung der Skulpturen bedingende Blick eines Betrachters geht auf der Seite der weiblichen Akte mit deren Blickverlust einher. Bereits bei der „Siegerin“ ist die Pose des Sich-Zeigens, die Ausstellung des Körpers, mit dem Blickverlust gekoppelt. Auch im Text des oben zitierten Gedichts - „vom schimmernden Licht wie geblendet“¹¹⁹³ – wird ihr ‚Nicht-Sehen-Können‘ angedeutet.

Die weiblichen Skulpturen Brekers unterscheiden sich, wie bereits Haug in seinem Beitrag zu Brekers männlichen Akten beobachtet hat, durch die Augenbehandlung in signifikanter Weise von den männlichen:

„Der menschliche Körper, der Leib, als Objekt der Begierde und als Träger von Bedeutung, der gezeigte menschliche Körper, der zum Gesehenwerden disponierte, das ist Brekers Objekt. Zwei Körper gestaltet er vor allem: das Objekt des Voyeurismus und das Voyeursgesicht. Auch Gesichter sind eine Art von Körper. Breker gestaltet - mit ganz wenigen Ausnahmen (...) fast nie den weiblichen Blick; fast nur als Objekt der Besichtigung kommen Frauen, kommt der weibliche Körper in Brekers Werk vor.“¹¹⁹⁴

Im Unterschied zu den meist schematisierten ‚griechischen‘, blicklosen Augen der weiblichen Akte wurden die männlichen Augen auf besondere Weise ausgearbeitet. Der Blick der männlichen Skulpturen wurde von Breker als bestimmendes Element hervorgehoben und, wie im Folgenden darzulegen ist, als spezifisch männlicher Blick markiert. Von einem stark gewölbten Augapfel hebt

¹¹⁹² Eine weitere Ausnahme bilden die, allerdings bekleideten, „Mänaden“, die als Begleitpersonal für Apoll gedacht waren.

¹¹⁹³ Bereitschaft, Sonderschrift des Oberkommandos der Wehrmacht, S.40.

¹¹⁹⁴ Haug, Ästhetik der Normalität, S. 98f.

sich bei den männlichen Akten eine plastisch ausgeführte Iris ab. Zur Darstellung der Pupille wurde die Iris häufig sehr stark ausgebohrt (Abb.118-120). Eine weitere Variante zur Betonung des männlichen Blicks bildete das Herausschneiden der Augen in der Gips-Version, wie beispielsweise bei dem Kopf der „Bereitschaft“ (Abb.121). Diese Art der Augengestaltung ließ zugleich Werke des griechischen Altertums assoziieren. Die Augen der „Bereitschaft“ erinnern an die des sogenannten „Kritiosknaben“¹¹⁹⁵ (Abb.122), dessen herausgebrochene Augen in der Fotografie wie bei der „Bereitschaft“ mit dem hellen Material kontrastieren und auf diese Weise hervorgehoben werden. Ohne zu bedenken, dass die Skulpturen des klassischen Altertums ursprünglich u.a. durch Bemalung einen Blick besaßen, äußerte Hans Weigert über diese Art der Augenbehandlung am Beispiel von Brekers Skulpturen „Partei“ und „Wehrmacht“:

„Von den griechischen Wettkämpfern unterscheiden sich diese beiden Gestalten durch eine andere Betonung der Kräfte. In den griechischen Statuen war das Auge behandelt wie jedes Stück des Leibes. Breker aber läßt die Spannung mit der er über die lässige Angewohnheit der Griechen hinausgeht, in den Augen sich entladen. Aus ihnen bricht der Wille, mit dem Partei und Wehrmacht gesiegt haben, derselbe, dessen Ausdruck die Gesichter der heutigen Führer bestimmt und aus dem Volke heraushebt.“¹¹⁹⁶

Der Blick der männlichen Skulpturen wurde in der NS-Kunstpblizistik immer wieder thematisiert. So etwa von Hager, der das „Maskenhafte“ der „Siegerin“ im Unterschied zum Ausdruck des „Zehnkämpfers“ betonte:

„Der Blick geht unter scharf gezeichneten Brauen geradeaus; eine steile Falte über der Nasenwurzel zeigt die Gewöhnung an rasche Anspannung des Willens.“¹¹⁹⁷

Die männlichen Skulpturen Brekers erhalten durch die Überbetonung der Augen und der damit einhergehenden Blickmarkierung in der Fotografie einen stark richtungsbetonten, häufig auch düster entschiedenen Ausdruck. Dieser erinnert, wie auch Weigert bemerkt hatte, an den männlich konnotierten nationalsozialistischen, ‚stechenden‘ Blick, der in Fotografien von Führerpersönlichkeiten des Nationalsozialismus häufig durch Retuschen erzielt wurde.¹¹⁹⁸

¹¹⁹⁵ Im Zuge der Dreharbeiten des Olympiafilms in Athen hatte der Fotograf Hermann Wagner 1936 die Genehmigung erhalten, Skulpturen des Akropolis-Museums, darunter den „Kritiosknaben“ unter freiem Himmel zu fotografieren, um kontrastreiche Aufnahmen zu erzielen.

¹¹⁹⁶ Weigert, S.507.

¹¹⁹⁷ Hager, S.103.

¹¹⁹⁸ Vgl. Schirach, Baldur von: Die Pioniere des Dritten Reiches, 1934.

Die deutliche Akzentuierung der Augen der männlichen Akte geschah sicher nicht in Hinblick auf die Fernwirkung der Skulpturen. Auch bei den Porträt-Büsten und bei kleinen Gipsmodellen wurden die Augen verhältnismäßig groß ausgeführt oder ganz herausgeschnitten (Abb.123, 124). Breker trug mit dieser fast schon grotesk wirkenden Art der Augenbehandlung und männlichen Blickbetonung rassistischen Direktiven Rechnung. Das Auge beziehungsweise die Art und Weise des Blickens war ein wichtiger Bestandteil der nationalsozialistischen Propaganda-Ikonographie. Das „nordische Auge“, so schrieb Schultze-Naumburg, sollte eine „groß geschnittene Form“ besitzen und „ganz frei und wie gemeißelt“ erscheinen:

„Der Augapfel selbst erscheint nicht zwischen den Lidern eingeklemmt, sondern scheint sich frei zwischen ihnen zu bewegen.“¹¹⁹⁹

Die Augen der Büsten von NS-Größen wurden von Breker bis an die Grenze der Karikatur stilisiert. Sie sind meist weit aufgerissen, der Blick wirkt starrend. Über ein von Breker gestaltetes Konterfei von Goebbels äußerte Hager:

„Hier streben alle Formen aufwärts und vorwärts, wie im Ansprung; der Blick geht aus weit geöffneten Augen auf ein Ziel (...)“¹²⁰⁰

Der Blick galt in der NS-Ideologie und Männergesellschaft als männliches Privileg. Theweleit äußerte in seiner Analyse des nationalsozialistischen Blicks über das nur männlich denkbare blickende Auge: Das Auge (...) kann sowohl <männlich> wie auch <weiblich> agieren. Das strahlende harte aktive Auge bekommt phallische Gestalt (...). Augen können aber auch aufnehmend, verschwimmend passiv funktionieren, sich in ein vaginaartiges Gebilde am Manne selbst verwandeln – in eine <gute>, nicht kastrierende Vagina. (...) Entscheidend ist dabei die Fähigkeit zur Verwandlung und zur Gleichzeitigkeit der beiden Funktionen: dasselbe Auge kann einmal selbst aktiv strahlen (<männlich> sein), ein andermal passiv die Strahlen trinken (<weiblich> sein), und es kann, in der Verquickung mit dem anderen Blick, beides tun: ins andere Auge eindringen und dessen Blick aufnehmen.“¹²⁰¹

Worauf in der von Theweleit untersuchten Literatur jeweils abgehoben wird, ist die prinzipielle Doppelfunktion des Auges. Seine Reziprozität unterscheidet es von anderen Sinnen, wie beispielsweise dem Gehör. Es ist „gebend und nehmend zugleich. Indem es blickt, erfährt es in der Gegenseitigkeit des Blickkontakts, dass (und wie) es erblickt wird“¹²⁰². Es ist das Vorrecht des

¹¹⁹⁹ Schultze-Naumburg, Nordische Schönheit, S.68 und 69.

¹²⁰⁰ Hager, S.107.

¹²⁰¹ Theweleit, Männerphantasien, Bd.2, S.134.

¹²⁰² Schneider/Laermann, S.51.

Führers, Blicke auszusenden, wohingegen der Untergebene oder die Masse den Blick des Führers aufnimmt. Nach Theweleit wurde in der „Frühzeit der Bewegung (...) mit diesem Blick (...) die Aufnahme in die SA besiegelt“¹²⁰³. Die Führerpersönlichkeit zeichnet sich dadurch aus, dass sie einen eindimensionalen, scharfen Blick, den ‚männlichen‘, besitzt. Das aktive Auge als gewaltloses aber wirkungsvolles Herrschafts- und Zwangsmittel scheint Blicke auszusenden, ohne wirklich zu sehen:

„Mit dem Auge beherrscht er die Menge, zwingt sie in seinen Bann, derweil sein starker Arm der Massen Leidenschaften in straffem Zügel hält.“¹²⁰⁴

Breker gestaltet bei seinen männlichen Skulpturen fast immer den eindimensionalen aussendenden Blick. Und vor allem dadurch, und weniger durch ihr Handeln oder ihre Waffen, erhalten seine männlichen Akte den Ausdruck von Kompromisslosigkeit, fanatischer Einsatzbereitschaft und damit auch potenzieller Gewaltsamkeit (Abb.125). Es sind keine Augen, die einen Dialog zulassen. Der männliche nationalsozialistische Führerblick ist in seiner Eindimensionalität nicht auf Gegenseitigkeit angelegt. Diese Augen senden aus, verschließen sich aber zugleich gegenüber dem Eindringen des Blicks eines Gegenübers in die eigenen Augen. Deutlich wurde dies in den oben zitierten Äußerungen: die Augen „entladen“ sich, der „Wille“ „bricht“ aus den Augen (Weigert), der Blick geht „geradeaus“, er ist „auf ein Ziel“ gerichtet (Hager). Ein solcher nach außen gerichteter, kalter Blick, der nichts einlässt und keinerlei Gefühlsregung zeigt, war bereits in der 1917 formulierten Definition bei Hamann ein wichtiges Merkmal für die Wirkung monumentaler Kunstwerke:

„Zurückhaltung schon in der allzu individuellen Ausbildung des Gesichtes ist der Monumentalkunst Pflicht, so daß nicht der dargestellte als ein beliebiger Mensch wie andere empfunden wird; vor allem aber Zurückhaltung in allen Gefühlen, in allem, was uns die Figuren menschlich nahe bringen könnte, aber auch sie selbst ihre Haltung nach außen vergessen ließe: Denn damit verlieren die Gestalten die Herrschaft über sich und uns. Auch in dieser Herrschaft schreitet die archaische Kunst voran mit dem starren Blick geometrisch umschriebener Augen, den konstruierten Zügen, in denen keine Regung auf ein Inneres schließen läßt.“¹²⁰⁵

Das nationalsozialistische Auge kann, soweit Theweleits Analyse, männlich und weiblich agieren. Dies heißt allerdings nicht, dass auch Frauen einen Blick besitzen dürfen. Von Schultze-Naumburg

¹²⁰³ Theweleit, Männerphantasien, Bd.2, S.131.

¹²⁰⁴ Wittmann, Hans: Erinnerungen der Eisernen Schar Berthold, Oberviechtach 1926, S.123. Zit. nach Theweleit, Bd.2, S.132. Vgl. auch Schultze-Naumburg, Nordische Schönheit, S.73 über die männlichen Augen, deren „bloßer Blick“ „zum Gehorsam“ zwingt.

¹²⁰⁵ Hamann, S.152.

erfährt man, dass der weiblich „nordische“ Blick etwas ‚Strahlendes‘ besitze, der Autor betonte allerdings zugleich das „Kindliche“¹²⁰⁶ dieser Augen. Weibliche, auch ‚nordisch‘-weibliche Augen teilen nichts mit, sie besitzen letztendlich in ihrem Ausdruck kindlicher Einfalt überhaupt keinen Ernst zu nehmenden Blick. Wenn doch, so Theweleit, bedeutet dies für den Mann eine Gefahr:

„Geschlossen müssen Frauenaugen sein, wenn sie mit <Helle, Wärme, Liebe> assoziiert werden sollen. Geöffnet wären sie dunkel. Das offene Frauenauge evoziert wohl sogleich den verschlingenden Abgrund, in seinen Wimpern zucken die Zähne der vagina dentata. Aus dem Kino wissen wir: die beim Kuß geöffnet bleibenden Augen einer Frau sind sicheres Zeichen ihres kommenden Verrates; sie läßt etwas anderes herein, während sie in seinen Armen liegt und verbündet sich mit etwas anderem. Die Augen sind ein Eingang und ein Ausgang, <Fenster der Seele> wurden sie genannt. Beim geschlossenen Auge bleibt alles Schreckliche ausgeschaltet.“¹²⁰⁷

Breker bediente mit der unterschiedlichen Augengestaltung bei seinen männlichen und weiblichen Figuren geschlechtsspezifische Konstruktionen der nationalsozialistischen Rassentheorie und es ist anzunehmen, dass diese Differenzierungen von Breker mit Bedacht vorgenommen wurden.¹²⁰⁸ Er gestaltete bei seinen weiblichen Skulpturen keine geschlossenen Augen, vermied jedoch, unter Rückgriff auf das klassizistische Ideal der schematisierten Augen, die vollständige Ausarbeitung der weiblichen Augen. Der Blick von Brekers weiblichen Skulpturen ist weder empfangend noch (‘phallisch’)-aussendend, noch deutet das Schließen der Augen auf einen selbstständigen Willensakt. Dagegen fällt auf, dass Josef Thorak seine weiblichen Skulpturen häufig mit geschlossenen Augen ausstattete. Die weiblichen Skulpturen Thoraks entziehen sich auf diese Weise einem Betrachter. Ihr Ausdruck vermittelt oft etwas Ekstatisches oder auch In-Sich-Gekehrtes (Abb.126, 127).

Auch das weibliche Auge wird von Breker markiert, jedoch – sieht man von einigen wenigen weiblichen Portrait-Büsten ab - ohne einen Blick zu gestalten (Abb.128). Brekers Behandlung des

¹²⁰⁶ Schultze-Naumburg, Nordische Schönheit, S.73.

¹²⁰⁷ Theweleit, Männerphantasien, Bd.2, S.141.

¹²⁰⁸ Die Frage nach der Gestaltung des Auges bei der Skulptur war in Bildhauerkreisen durchaus diskutiert worden und wurde von Fritz Lange in seinem Buch „Die Sprache des menschlichen Antlitzes“ aufgegriffen. Zur Anschauung ließ Lange auf Fotografien die schematisierten Augen griechischer Skulpturen retuschieren und stellte die mit Augen versehenen Skulpturen den Originalen gegenüber. Das „Augenproblem“ in der Bildhauerei war nach Langs Ansicht noch nicht gelöst. Deutlich wird in seinen Ausführungen, dass der Blick in erster Linie den männlichen Werken vorbehalten war: „Die modernen Bildhauer machen entweder die Augen irislos, wie Thorwaldsen, oder sie wenden die Bemalung oder die plastischen Methoden an. Aber Augen, welche die ganze geistige Bedeutung eines Mannes wiedergeben, sieht man selten auf modernen Büsten (...). Ein junger Bildhauer bestätigte meine Vermutung, indem er sagte: „Wir Bildhauer wissen mit den Augen nichts anzufangen.“ Andere Bildhauer umgehen diese Schwierigkeit dadurch, dass sie den Kopf etwas nach vorn sinken lassen. Dann liegt das Auge im Schatten, man sieht keine Einzelheiten, aber man sieht auch wenig von

weiblichen, schematisierten, iris- und pupillenlosen Auges macht geradezu die Blicklosigkeit und die damit einhergehende völlige Ausdruckslosigkeit dieser Gesichter zum Thema. Der Markierung des Blicks der männlichen Skulpturen korrespondiert die Markierung der Blicklosigkeit seiner weiblichen Akte. Thematisiert wird das Nicht-Blicken, die ‚Blindheit‘ der weiblichen Gestalten im Gegensatz zur Blickbetonung der männlichen Skulpturen. Breker gestaltet bei den weiblichen Gesichtern die Trennung von Auge und Blick. Zwar wird die weibliche Augenpartie betont, etwa durch modisch ‚gezupfte‘ Augenbrauen oder durch die Größe der Augen, zugleich wird aber der Blick entleert. Der Ausdruck dieser Gesichter erinnert an die „doppelte Blendung“¹²⁰⁹ beim sogenannten ‚Belladonna-Effekt‘. Dieser wurde durch ein auf Atropin basierendes Augenwasser verursacht, das noch bis ins erste Drittel des 20. Jahrhunderts bei Frauen in Gebrauch war. Das Gift bewirkte einerseits eine Erweiterung der Pupillen, also eine Überbetonung der Augen, zu dem Zweck eine erotische Ausstrahlung vorzutäuschen, andererseits die Lähmung der Akkommodationsfähigkeit der Augen, wodurch die Umgebung von diesen Frauen nur noch verschwommen wahrgenommen werden konnte:

„Ihr gebrochener Blick konnte den Glanz, den er aussandte, selbst nicht mehr einfangen. Eine perfektere Unterwerfung, läßt sich nicht denken. Die narzisstische Selbstgenügsamkeit der Dame, deren Damenhaftigkeit eben darin bestand, vom sinnlichen Begehren des männlichen Blicks unberührt zu bleiben, war hier vollendet. Denn der Belladonna-Blick konnte zwar noch wahrnehmen, daß er Blicke auf sich zog. Die sinnliche Qualität dieser Blicke jedoch blieb außerhalb seiner Wahrnehmung.“¹²¹⁰

Während Brekers Männerauge dadurch ausgezeichnet ist, dass es blickt, ohne einen Dialog zuzulassen, ist das weibliche Auge weder empfangend noch aussendend. Die Pose der weiblichen Figuren lädt den Betrachter ein zu schauen, sie dient dazu, die Blicke anzuziehen. Die posierende Skulptur ist als eine Projektion des Betrachterblicks, der mit dem inszenierenden Blick der Kamera identisch ist, begreifbar. Die Blickentschärfung der weiblichen Skulpturen lässt einen freien Blick auf die Skulpturen zu. Sie können die auf sie treffenden Blicke nicht erwidern oder durch einen eigenen Blick ihr betrachtendes Gegenüber verunsichern oder diesen als Voyeur ertappen. Die weibliche Schaulust ist ausgeschaltet, während die weiblichen, posierenden Körper zum Angeschautwerden

einem geistigen Ausdruck.“ Lange, Fritz: Die Gestaltung des menschlichen Antlitzes, München/Berlin 1937, S.76ff., Zitat S.78.

¹²⁰⁹ Schneider/Laermann, Augen-Blicke, S.54.

¹²¹⁰ Schneider/Laermann, Augen-Blicke, S.54f.

auffordern. Der Blick ist verhangen, ihr Nicht-Blicken-Können ist für einen Betrachter markiert, genau so wie die Augen der Modelle in Bess Mensendiecks Lehr- und Abbildungswerk durch ein verhüllendes Tuch gerade in ihrer Eigenschaft der Blindheit markiert werden (vgl. Abb.31, Kap.IV). Die Pose zusammen mit der Blickentleerung der weiblichen Aktskulptur wurde zur Voraussetzung für das öffentliche und staatlich legitimierte Exponieren des Schautriebs.

Die ästhetische Visualisierung von männlichem Blick und weiblicher Pose zusammen mit der Blicklosigkeit erfolgte in Darstellungen des Parisurteils. Das Thema war im 'Dritten Reich' in Kunst und Werbung äußerst populär (Abb.129-131). Auch eine von Breker gestaltete Skulpturen-Gruppe ist als Darstellung des Parisurteils interpretierbar. Sie setzt sich aus zwei männlichen Akten „Wager“ und „Wäger“ (Abb.132,133) lesbar als Paris mit seinem Ratgeber Hermes, und den drei weiblichen Figuren „Eos“, „Psyche“, „Anmut“ zusammen (Abb.94, 111, 163). Die Gruppe war für den „Runden Raum“ der „Neuen Reichskanzlei“ bestimmt. Allerdings kamen die Skulpturen nicht zur Aufstellung und auch in der Fotografie kam das Arrangement nicht zustande. Im neuen Führerbau sollte die Zahl der weiblichen Akte auf vier erhöht werden¹²¹¹. Die Stereotypie der Gesichter und Körper der weiblichen Akte sowie die steigende Anzahl der weiblichen Skulpturen macht deutlich, dass es bei der Präsentation der Göttinnen nicht um die Darstellung von erwünschten beziehungsweise abzulehnenden weiblichen Rollenmustern, entsprechend den Weiblichkeitskategorien der Jungfrau, Mutter und Hure¹²¹², ging, sondern der Akt des Sehens und der Gedanke der Wahl beziehungsweise der 'rassischen' Selektion im Vordergrund stand.

Häufig publiziert wurde Thoraks Entwurf einer Brunnenanlage, die das Thema des Parisurteils zum Gegenstand hat. In Veröffentlichungen wurden unterschiedliche Ansichten der Szene präsentiert (Abb.134, 135). Der blickende 'Protagonist' „Paris“ wurde häufig nicht, oder in der Rückenansicht abgebildet, so dass nun ein Betrachter aufgefordert war, sich in dessen Rolle zu imaginieren. Aufschlussreich ist Gunnar Brands abwertende Kritik an dieser Gruppe, in der er implizit den 'Peepshow - Charakter' dieses Arrangements betont:

„Thoraks 'Urteil des Paris' (1943) bietet die drei Göttinnen im Unterschied zur Antike nackt und verkehrt durch den Schlüssellochblick auf die sich unbeobachtet fühlenden Göttinnen den Sinn des Mythos in sein Gegenteil. Die aufdringlich sexistischen Posen der Figuren haben in der antiken Kunst

¹²¹¹ Vgl. BAR 120/3460a fol.1. Für die Innengestaltung des Führerbaus waren sechs Bronzeplastiken projektiert: „Psyche“, „Flora“, „Demut“, „Aufschauende“, „stehender Jüngling“, „schreitender Jüngling“.

¹²¹² Zur Darstellung weiblicher 'Dreiheit' um die Jahrhundertwende, vgl. Friedrich, Das Urteil des Paris, besonders das Kapitel „Die Weiblichkeitskategorien der Jungfrau, Mutter und Hure“, S.155-165.

selbst bei offensichtlich sexueller Thematik nicht ihresgleichen und werten damit die antike Erzählung und die Charaktere der Beteiligten ins Erotische um. Vom Charakter der Hera als Göttin der Ehe, „Schützerin der Frau in aller Not der Frau“ und mächtiger Götterkönigin ist angesichts des sich unausgeschlafenen räkelnden Film-Sternchens wenig zu spüren. Fast überflüssig zu sagen, daß die Göttin mit dem im Körperbau der `Hera` offen angeschlagenen Aspekt der Fruchtbarkeit nicht dienen kann.“¹²¹³

Das von Kunsthistorikern kritisierte Verwerfliche solcher Szenen scheint nun offensichtlich darin zu liegen, dass man sich im `Dritten Reich` keine Mühe gab, den für einen heutigen Blick offensichtlichen Sexismus zu kaschieren. Ist es die scheinbare Freiwilligkeit und Offenherzigkeit, die in den Posen der weiblichen Skulpturen zum Ausdruck kommt, die ein Tabu weiblicher Verhaltensreglementierungen brechen und heutige Betrachter verunsichern?

Und ist es nicht gerade im Gegenteil so, dass die von Brands angeprangerten „sexistischen Posen“ vom Blick des Betrachters und Urteilenden abhängig sind, diese erst durch diesen Blick zustande kommen? Auch „Film-Sternchen“ räkeln sich nicht einfach aus Lust und Laune, wenngleich dieser Eindruck in den Medien Glauben gemacht werden soll. Ihre Posen sind bedingt und determiniert durch Anweisungen des Regisseurs sowie durch den Kamerablick, der letztlich immer auf einen Zuschauerblick abzielt. Und sie spielen immer eine Rolle. Sie führen etwas vor. Die „Göttinnen“ in Thoraks „Parisurteil“ fühlen sich nicht unbeobachtet, sie wissen um diesen Blick, geben allerdings vor, diesen nicht zu sehen. Wie sonst wäre ein derart manieriertes Verhalten von eigens auf Postamenten ausgestellten Figuren nachvollziehbar. Die weiblichen, nackten Figuren kalkulieren den auf sie gerichteten männlichen Blick ein und `spielen` eigens für ein betrachtendes Subjekt die Rolle von (Ausstellungs-) Objekten. Sie zeigen sich in einer Pose, nackt ohne Scham oder verschämt-lockender Koketterie.

Vor dem Hintergrund der kalkulierten Blickregie und daraus resultierender Pose gleicht die Situation der Präsentation der weiblichen Skulpturen tatsächlich der in einer Peepshow. Die nackte Person weiß, dass sie gesehen wird, verbirgt dieses Wissen jedoch vor dem Betrachter. Sie selbst sieht den

¹²¹³ Brands, Zwischen Island und Athen, S.132. In Brands Deutung ist völlig unklar, woher dieser `weiß`, welche der weiblichen Skulpturen nun `Hera` darstellen soll und durch welche Zeichen dieser Körper den Eindruck von „Fruchtbarkeit“ signalisiert. Die drei weiblichen Akte sind völlig stereotyp gestaltet, sie ähneln sich und sind auch nicht mit Attributen, die eine eindeutige Zuordnung zulassen würden ausgestattet. Ihre Identität als Hera, Aphrodite und Athene wird nicht preisgegeben. Das `who is who` scheint bei dieser Darstellung überhaupt nicht von Interesse zu sein. Zudem zeigt Brands in seiner merklich um political correctness bemühten Äußerung ein ahistorisches Mythenverständnis, indem er die Rezeptionsgeschichte sowie die

Betrachter/Voyeur nicht, ihre Pose aber ist vom Wissen um diesen Blick abhängig. Der Betrachter weiß um die Täuschung und die Inszenierung des nackten Körpers eigens für seinen begehrenden Blick. Dieser macht ihn zum Schöpfer der weiblichen Pose. Der Blick wird hier zum kreativen und zugleich auch machtvollen Akt.

In der offenkundigen Nähe dieser Art und Weise der Körperinszenierung zum heutigen Showgeschäft, z.B. zum Striptease, liegt m.E. das irritierende Moment in dieser vermeintlichen Selbstdarstellung nackter Weiblichkeit. An dieser Stelle soll noch der Eindruck von Klaus Wolbert zitiert werden:

„Der Vielzahl der Frauendarstellungen entsprechen die offenkundig prostituierenden Momente, die sich aus den einem Betrachter in darbietenden Körperposen zugewendeten Haltungen fast immer herauslesen lassen. Oftmals unterstreicht ein herabgelassenes Tuch den exhibitionistischen Eindruck.“¹²¹⁴

Für den heutigen Blick erscheint es ungewöhnlich, dass prostitutiv sich gebende Weiblichkeitsbilder im Nationalsozialismus nicht an einen privaten oder tabuisierten Gebrauch gebunden waren, sondern das Intime in einen staatlich-öffentlichen Kontext gestellt wurde.

Die Pose für die fotografische Aufnahme und damit das Exponieren und die Disponiertheit der abgebildeten Person für das Gesehen-Werden war im medizinisch-rassistischen Diskurs ein Teil der Strategie zur Legitimierung des männlichen Blicks und stand in der ärztlich-künstlerischen Argumentation gleichsam in engem Zusammenhang mit der Enterotisierung des weiblichen Akts. Dieselbe Argumentationsstrategie war noch im ‚Dritten Reich‘ verfolgt worden, als die NS-Aktmalerei auf Grund der für damalige Wahrnehmungsgewohnheiten und Blickprägungen, zu offenkundigen Erotik ins Kreuzfeuer geraten war und die Aktskulptur im Vergleich mit der Aktmalerei lobende Erwähnung fand.

Die argumentative Hilflosigkeit bei der Abqualifizierung der Werke erweist sich in dem Versuch, die erotische Ausstrahlung der Figuren zu kunsthistorischen, methodischen Kriterien zu erheben.¹²¹⁵

Abgesehen von der Legitimität der gängigen Praxis, die Frage nach Asexualität oder Erotik als Gradmesser von Kunstwerken gelten zu lassen, muss doch deutlich gemacht werden, dass innerhalb

modernen Aktualisierungen des Mythos komplett ausklammert und die Darstellung unter Berufung auf neuere Forschungen direkt zu antiken Darstellungsmustern in Beziehung setzt.

¹²¹⁴ Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.42.

¹²¹⁵ Vgl. hierzu auch die Kritik von Friedrich, Das Urteil des Paris, S.93. Friedrich verweist auf ein „in der bundesdeutschen Kunstgeschichtsschreibung einzigartiges „feministisches“ Engagement, etwa wenn man sich (...) gegen die sexistische Zurichtung und Ausbeutung des weiblichen Körpers empört (...).“

des klassisch-medizinischen Begründungsrahmens mit seinen rassistischen Inhalten solche Bilder gesehen werden durften, ja sollten.

Annegret Friedrich zeigt in ihrer Untersuchung zu Darstellungen des „Parisurteils“, dass das „Schönheitsurteil“ als ein „signifikanter Mythos der Moderne“ zu betrachten ist, insofern er sich durch die Immaterialität seines Materials von anderen gängigen Künstlermythen, wie den Legenden von Zeuxis und Pygmalion unterscheidet:

„Die Faszination am Parisurteil liegt entscheidend darin begründet, daß hier weder mit den Händen und mit dem Material selbst gearbeitet werden muß, wie bei Pygmalion, noch daß die Neuschöpfung nach der Auswahl der einzelnen für schön beurteilten Körperteile erst zu beginnen hätte, wie bei Zeuxis, sondern daß der Akt des Sehens und Differenzierens, des Selektierens und Urteilens selbst den eigentlich kreativen Moment bildet – mithilfe des Parisurteils wird der männliche Blick auf den weiblichen Körper zur ‚künstlerischen‘ Tätigkeit schlechthin aufgewertet.“¹²¹⁶

Der Blickende und Urteilende erschafft durch seinen Blick die posierende und gleichsam durch den Blick erstarrte Weiblichkeit. Im imitierenden Posieren verwandelt sich die lebende Frau wie beim Tableau vivant in ein Bild, eine lebendige Skulptur. Jeder Mann kann auf Grund seines Blickvermögens in den Status eines Künstlers erhoben werden.

Interessant in diesem Zusammenhang ist die Nähe dieses Darstellungsschemas, bei dem ein männlicher Protagonist drei auf Sockeln ausgestellte weibliche Akte unter die Lupe nimmt, zu einer mit der Prostitution aufs Engste verknüpften Bordellpraxis, die in Ivan Blochs Standardwerk über „Das Sexualleben in unserer Zeit“ im Kapitel über sexualpathologische Phänomene unter der Bezeichnung „Pygmalionismus“¹²¹⁷ abgehandelt wurde. Dabei handelt es sich um eine Praxis, bei der eine Überlagerung der Mythen von Pygmalion und des Parisurteils stattfindet:

„Die Idee des Lebens der Statuen tritt noch deutlicher hervor im sogenannten „Pygmalionismus“, einer Nachäffung der alten Sage von Pygmalion und der Galathea und Ausbeutung derselben zu erotischen Zwecken. Nackte lebende Weiber stehen hier als „Statuen“ auf entsprechenden Piedestalen und werden von den Pygmalionisten angebetet, wobei sie sich allmählich beleben. Diese ganze Szene verschafft denselben – meist alten, abgelebten Wüstlingen – einen sexuellen Genuß.

¹²¹⁶ Friedrich, Das Urteil des Paris, S.219.

¹²¹⁷ Bloch, Das Sexualleben. Zum Begriff „Pygmalionismus“ vgl. auch John Cohen: Golem und Roboter. Über künstliche Menschen, Frankfurt a. M. 1968, S.133: „Genaugenommen bedeutet Pygmalionismus, daß der Mann von der Frau verlangt, daß sie wie eine Statue auf einem Podest steht und allmählich Leben bekommt“.

Conler hat aus Pariser Bordellen derartige Praktiken beschrieben, bei denen einmal sogar drei Prostituierte als die Göttinnen Venus, Minerva und Juno auftraten.“¹²¹⁸

Eine ebensolche Szene schildert auch Breker in seinen Lebenserinnerungen. Das Erlebnis in einem Pariser Lokal, das er als eine „Mischung von Bar, Tanz und Bordell“ charakterisierte, schien ihm Wert, der Nachwelt erhalten zu werden:

„Unverhofft wurde ich Zeuge einer so oft in der Malerei und Plastik dargestellten lieblichen Szene der Antike. Drei entblößte Grazien lockten mit den unterschiedlichsten Qualitäten ihrer körperlichen Vorzüge den gegenüberstehenden, aber noch un schlüssigen Paris nebst seinem zu Rate gezogenen Hermes. Es wäre vermessen, die beiden Letztgenannten mit den griechischen Vorbildern identisch zu werten. Statt ihrer saßen hier, wenn auch gleich prüfenden Blickes, zwei schnauzbärtige Bauern zwischen 50 und 60 Jahren, massige Typen mit prallen violett-roten Köpfen, die eine tiefe Neigung zum Beaujolais verrieten, und rangen mit der Problematik einer schwierigen Entscheidung.“¹²¹⁹

Das mythologische Motiv des Parisurteils bildet in den geschilderten Szenen das Rahmenthema für eine sexuelle und pathologisierte, aber bis heute durchaus gängigen Praxis, in der der ‚Freier‘ das Objekt seiner erotischen Begierde auswählt. Umgekehrt scheint nun in der Kunst im ‚Dritten Reich‘ eine im Leben anrühige zeitgenössische Praxis aus der Halbwelt aufgegriffen zu werden. Die offenkundige Nähe der dargestellten Situation zu diesem Milieu stellt sich ein, sofern man sich für einen Moment die Skulpturen als Lebendige vorstellt. Diese Art der pygmalionistischen Betrachtung wurde, wie oben bereits ausgeführt wurde, durch die fotografische Aufbereitung der Skulpturen, durch das ‚Als-ob‘ sie lebendig seien, durchaus nahegelegt.¹²²⁰

Die heute empfundene Übertretung der Geschmacksgrenzen hat entscheidend mit der öffentlichen Rezeption der Thematik zu tun. Zwar war das „Parisurteil“ bis in die Gegenwart ein beliebtes Sujet der Malerei, jedoch kein Thema der öffentlichen Skulptur, damit auch nicht primär, wie zunächst die Malerei, an den privaten Gebrauch gebunden.

Das eigentliche Irritationsmoment liegt in der Rezeptionssituation begründet. Die Blicke, die auf die nackte Skulptur treffen und die durch ihre künstlerische Ausführung, ihren Zeigecharakter immer mitinszenieren, erfolgen nicht verstohlen¹²²¹, heimlich durch die Schlüssellochperspektive oder im

¹²¹⁸ Bloch, Das Sexualleben, S.710. Bloch bezeichnete die „Tableaux vivants“ als „leichtere Form solcher pygmalionistischer Schaustellungen“.

¹²¹⁹ Breker, Strahlungsfeld, S.40.

¹²²⁰ Die Veröffentlichung des in der Sexualwissenschaft pathologisierten „Pygmalionismus“, von Bloch auch als „Venus statuaria“ bezeichnet, findet sich auch – nunmehr ins Positive und Ideologische gewendet - in Kauffmanns Film „Wege zu Kraft und Schönheit“.

¹²²¹ Vgl. engl. „to peep“ = verstohlen hinsehen.

anonymen, männlich dominierten abgeschlossenen, privaten Bereich, sondern kollektiv und öffentlich. Die Betrachtung findet in den Medien oder im sakralisierten Raum des Museums statt.

Das von Kunsthistorikern diagnostizierte Obszöne/Prostitutive/Sexualisierte etc. dieser Art und Weise der Dar- und Ausstellung weiblicher Körper liegt m.E. keineswegs an dem immer wieder angeprangerten Lustobjekt- oder Warencharakter dieser weiblichen Skulpturen und dem damit schnell unterstellten Pornographie-Charakter dieser Werke, denen deshalb in einem Zirkelschluss gern der Kunst-Status abgesprochen wird.¹²²² Die Empörung gilt nur vordergründig der Abwertung des Weiblichen oder der Verdinglichung der Frau zum Objekt. Vielmehr scheint doch das eigentlich Anrühige und Irritierende an der für den heutigen Blick denunzierenden öffentlichen Zur- Schau-Stellung männlicher Blickweisen auf nackte, weibliche Körper zu liegen, die durch die Art und Weise der Körperpräsentation diesen Blick immer mit ausstellen, auch dann wenn kein männliches Gegenüber gestaltet wurde.¹²²³

Die Beobachtungen Haugs zu einer von Breker 1980 geschaffenen männlichen Skulptur „Junges Europa 1980“ lassen sich durchaus auf den spezifischen Darstellungsmodus der weiblichen NS-Skulpturen und der immer mitgestalteten Blickregie übertragen:

„Das Objekt (...) stellt seinen Körper aus wie ein Dressman ein Kleidungsmodell. (...) Und doch ist es nicht die Haltung eines selbstbewußt protzenden, denn der Kopf ist zur Seite gedreht, folgsam, als ob der Voyeur nicht durch den Gegenblick des Betrachtenden gestört werden sollte. (...) Sie (die Statue; B.B.) ist zugleich ein Sinnbild der grausig-komischen Widersprüche eines gewissen Männlichkeitskults. Der junge Mann, der sich hier entblößt, die Beine breit macht, mit den Händen seinen Phallus umrahmt und den Kopf diskret wegdreht – er ist ein Wunschbild männlicher Gewalt, und zugleich sieht man, wie der Träger dieses Bilds in der Gewalt des zahlungskräftigen Voyeurs ist, sieht man ihn willfährig tun, was >man< von ihm erwartet, passiver junger Mann, der zum Genuß seiner Herren passiv die Aktivität darstellt.“¹²²⁴

Eine ansonsten überzeugte Nationalsozialistin, Ilse Reicke, prangerte diese ausgestellten Körper als „sich darbietende“ an, die lediglich für das „pour plaire à l'homme“¹²²⁵ geschaffen worden seien. Ein intimer Voyeurismus wird hier veröffentlicht und vor dem Hintergrund der ordnenden und

¹²²² Vgl. hierzu Kolbenbrock-Netz, Kunst und/oder Pornographie.

¹²²³ Vgl. auch Schade, Ist der Nationalsozialismus darstellbar?, S.57: „Auch im Bodybuilding-Körper ist die Pose, die Zurschaustellung des Betrachterblicks gespeichert. Die Empörung über eine solche Pose ist die Empörung über die Exponierung des eigenen Blicks, des eigenen Blick-Wunsches.“

¹²²⁴ Haug, Ästhetik der Normalität, S.99.

¹²²⁵ Reicke, Die deutsche Frau als Gegenstand heutiger Kunst, S.351.

legitimierenden Folie des `Rassischen` und `Klassischen` in einen öffentlichen Voyeurismus transformiert.

Nun lag das erklärte Ziel, das laut NS-Propaganda mit den Aktdarstellungen erzielt werden sollte, eben gerade nicht in der erotischen Stimulation des Betrachters/Zuschauers. Im Gegenteil, diese Akte galten - im Gegensatz zur harsch kritisierten, weil sinnliche `Nebenwirkungen` evozierenden, noch `ungesunden` NS-Aktmalerei - geradezu als Zeichen und Manifestation der Überwindung sexueller Triebhaftigkeit.

Und dennoch schrieb Hans Bodenstedt 1943 in der Schriftreihe „Zucht und Sitte“, der „Mythos von Pygmalion“ sei „zum Gleichnis unserer Zeit geworden“¹²²⁶. In seinem Artikel führte er einem Betrachter eine Art Bloch´schen „Pygmalionismus“ vor Augen, indem er eine weibliche Aktskulptur über vier Seiten hinweg „kreisen“ ließ, um diese von allen Seiten vorzuführen und sie in der Vorstellung eines Betrachters zum Leben zu erwecken (Abb.22). Der begleitende Text spricht dagegen von der Pygmalionaufgabe der Kunst¹²²⁷, die dazu ausersehen sei, das Auslesevorbild des `neuen` Menschen vorausschauend zu gestalten. Die Kunst solle als Anschauungsmaterial und Schablone für die bevorstehende Wahl, d.h. im rassistischen Kontext der geschlechtlichen Zuchtwahl dienen, die der Mann zu leisten habe. Denn, so Bodenstedt, das „Wissen von den leiblichen und seelischen Werten eines jungen Mädchens“ sei „beim Manne eine der wesentlichsten Voraussetzungen, um den Fragen der Aufartung unseres Volkes nicht blöde gegenüberzustehen. Der artgerechte Mann unseres Volkes, der Kinder“ haben wolle, müsse „zukünftig geschult sein“, um „das Auslesevorbild des Weibes seiner Art erkennen und beurteilen zu können.“¹²²⁸

Die Legende von Pygmalion war in den dreißiger Jahren ein durchaus beliebtes Thema in der Kunst und der Aktfotografie (Abb.136, 137) und wurde auch in der Warenreklame und Bilder-Witzen kolportiert.

Der Sinn von Bodenstedts Text erschließt sich im Zusammenhang mit der Bildillustration. Dem Lesen geht das Betrachten der Fotografien voraus. Zunächst wird beim Betrachter der pygmalionistische, erotisch gefärbte Wunsch nach Belebung und Besitz geweckt. Dabei lag das Gewicht weniger auf dem schöpferischen Aspekt des Künstler-Mythos, als vielmehr auf der Herausforderung, den Akt der Verlebendigung zu sehen zu geben. Die Fotografie bot in dieser Hinsicht neuartige und

¹²²⁶ Bodenstedt, S.29.

¹²²⁷ Der erotische und auch inzestuöse Aspekt des Pygmalionmythos bleibt in Bodenstedts Ausführungen ausgeklammert. Dazu heißt es lapidar: „Ihr (der Venus; B.B.) Kuß erweckte das Weib des Pygmalion zum Leben und gab ihm die Verheißung des Empfängnis, die Weihe des Muttertums“. Bodenstedt, S.24.

¹²²⁸ Bodenstedt, S.30.

faszinierende Darstellungsmöglichkeiten. Deutlich wurde dies auch bei der fotografischen Inszenierung der NS-Skulpturen, die in der Phase des Übergangs zwischen toter Skulptur und lebendigem Körper festgehalten zu sein scheinen. Der Gedanke der Belebung wird nun bei Bodenstedt mit dem der Wahl verknüpft. Aber es ist keine egoistische Wahl, wie beim Paris des griechischen Mythos, dem die schönste Frau versprochen wurde, und auch keine Wahl, die einem subjektiven Empfinden weiblicher Schönheit folgt. Die Wahl und damit die Entscheidung wird gleichsam gefiltert durch das Raster der Kunst, als der verbindlichen normativen Darstellung des rassistischen Ideals. Unter Anrufung der Rasse wird die individuelle Wahl in eine Selektion transformiert, der erotische Blick in einen biologistisch-medizinischen, wissenschaftlichen umgewandelt.

Zu Sehen Gewünschtes wird zur Schau gestellt, während der Blick zugleich diszipliniert werden soll. In Thoraks „Parisurteil“ wird dieser disziplinierte, wissenschaftliche, entsubjektivierte Blick durch die Darstellung des abschätzenden Paris lehrhaft mitgeliefert.

Das intime, erotische Begehren wird in der Dialektik von öffentlichem Voyeurismus und wissenschaftlichem Blick in die Strategie der rassistischen Selektion eingespannt. Es ist ein urteilend kontrollierender und zugleich ein sich selbst kontrollierender Blick, der sich in seiner Aufgabe der rassistischen Wahl immer auch öffentlich überwacht weiß.

Die weiblichen Skulpturen, die ihre Körper in der Pose für einen Betrachter in Szene setzen, stellen neben ihren Körpern immer auch die auf sie gerichteten Blicke aus. Ihre Gesichter und Körper sind stereotypisiert, so dass sie weder als Göttinnen noch als Darstellungen von Weiblichkeitskategorien identifizierbar sind. Welche der weiblichen Figuren erwählt wird, lässt sich auf Grund ihrer physiognomischen Gleichheit nicht entscheiden, der Ausgang der Wahl bleibt ungewiss. Es wird deutlich, dass sich bei diesen Darstellungen des „Parisurteils“ das Interesse verlagert. Der Hauptakzent liegt auf der Visualisierung von als geschlechtsspezifisch definierten Verhaltensweisen. Auf der Seite des Betrachters/Paris ist es der, für die geschlechtliche Zuchtwahl unabdingbare urteilende Blick. Auf der der weiblichen Skulpturen die möglichst günstige Inszenierung des Körpers. Die (Schönheits-) Konkurrenz unter Frauen erscheint vor dem Hintergrund des ‚Rassistischen‘ als natürliche Folge biologischer Naturgesetzmäßigkeiten. Die Gleichheit der weiblichen Körper sowie die Gleichzeitigkeit ihrer Körperinszenierung, die auch für die Darstellung des Themas in der NS-Aktmalerei charakteristisch ist (Abb.129) lässt an das ‚Drei-Grazien-Motiv‘ denken. Im Gegensatz zu diesem Sujet treten die nationalsozialistischen weiblichen Akte jedoch in keinerlei körperliche oder

affektive Beziehung zueinander. Während in der NS-Skulpturenproduktion und Malerei häufig mehrere männliche Akte in der Beziehung einer Männer- oder Soldatenfreundschaft gestaltet wurden, treten weibliche Figuren nie mit einer gleichgeschlechtlichen Partnerin auf oder sie demonstrieren, wie im Parisurteil, in ihrer Ausgerichtetheit auf ein betrachtendes Gegenüber geradezu die Beziehungslosigkeit zu ihrer Nachbarin. Damit tritt neben dem Gedanken der (Zucht-) Wahl der Gedanke der 'natürlichen' Konkurrenz unter Frauen in den Vordergrund, der auch in dem musealen Arrangement, in dem die „Siegerin“ präsentiert wurde, thematisiert wird. Hier wurde zunächst das dem Sportbereich zugehörige Thema der Siegerehrung in das Rahmenthema des Parisurteils eingebettet. Jedoch sah man bei diesem szenischen Arrangement später davon ab, die Skulptur als siegreiche Schönheit zu präsentieren. Eine Fotografie der Skulptur, aufgenommen auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1937, zeigt die „Siegerin“ ohne ihr Attribut, den Lorbeerzweig. Sie erscheint nun weder als Siegerin des sportlichen Wettkampfs noch einer Schönheitskonkurrenz, sondern lediglich als teilnehmende Konkurrentin, die sich dem 'Kampf ums Dasein' stellt.

Das Kostüm der Nacktheit:

Die weiblichen Körper sind sowohl durch ihre anatomische Beschaffenheit als auch durch die Art und Weise der Körperinszenierung einander angezogen. Sie stellen nicht nur rassistisch-anatomische Kriterien zur Schau, die von einem Betrachter als normative Selektionskriterien erkannt werden sollen, sondern in erster Linie diejenigen Kriterien, die mit den Bedingungen der Präsentation weiblicher Körper für einen wissenschaftlich-entsubjektivierten Blick zusammenhängen. Galt doch die Präsentation des aufgerichteten weiblichen Körpers, der sich in der Fotografie ohne Anzeichen von Scham ablichten und ausstellen ließ, als geeignetste Methode der kennerschaftlichen Beurteilung von körperlich-rassistischer 'Vollkommenheit' oder 'Minderwertigkeit'. Erst die schamhafte, schamlose oder kokette Pose würde, so die zeitgenössische Definition, auf ein erotisches Interesse der Figuren schließen lassen und wäre damit wiederum geeignet, das sexuelle Begehren eines Betrachters auslösen. Diese posierenden weiblichen Akte erfüllen Richtlinien medizinisch-rassekundlicher Abbildungspraxis und damit zugleich die Voraussetzungen für eine 'naturwissenschaftliche' Kunstbetrachtung. Vordergründig stellen sie nicht ihre körperlichen Reize aus, sondern ihre Körper, um diese auf ihre 'rassistische' Perfektion oder auch körperliche 'Mangelhaftigkeit' hin beurteilen zu lassen.

Wie zweischneidig und uneindeutig diese Art der weiblichen Körperausstellung ist und wie unkalkulierbar individuelle Wirkungen, zeigen nicht zuletzt die Unsicherheiten heutiger Kunsthistoriker bei der ‚kennerschaftlichen‘ Beurteilung der erotischen Ausstrahlung dieser Skulpturen. So können bei ein und demselben Autor durchaus widerstreitende Gefühle und Einschätzungen auf den Plan treten. Beispielsweise betont Wolbert, dass die körperlichen Merkmale der „Frauen“ „eindeutige, erotische Versprechungen“¹²²⁹ abgäben. Im Falle der drei Akte, die für die Reichskanzlei vorgesehen waren, meint er, sie seien zur „erotischen Stimulation der NS-Elite“ „betont sinnlich und animierend gestaltet“¹²³⁰. Andererseits, so beobachtet derselbe Autor, sei bei den nationalsozialistischen Akten das „Weiche“ und das „Fleischliche“ nicht „anschaulich erlebbar“. Die „Haut“ der nationalsozialistischen weiblichen Aktskulpturen sei nicht die einer „lebendig-durchbluteten“. Man kann sich fragen, ob „Lebendigkeit“ oder die Wirkung „sinnlicher Einfühlung“ als intendierte Wirkung auf einen Betrachter von einer Skulptur zu erwarten wäre, oder ob bei diesen Äußerungen nicht der „Mythos von Pygmalion“ als Mythos des Kunsthistorikers Pate gestanden hat. Trotzdem ist eine Beobachtung Wolberts aufschlussreich. Er merkt an, dass „die Anatomie wie von einer gleichmäßig alles kaschierenden Folie überzogen“ wirke. Sie besitze keine „nachgiebig sanfte Stellen“. Wolbert folgert:

„Vor dieser indifferent glatten Folie stockt jeglicher Ansatz von sinnlicher Einfühlung.“¹²³¹

Inwieweit die weiblichen Skulpturen ein sexuelles Begehren eines Betrachters auszulösen vermögen, hängt sicherlich auch von individuellen Vorlieben ab und sei dahingestellt. Festzuhalten ist jedoch, dass in der Schwarz-Weiß-Wirkung der Fotografie die Körper wie von einer enganliegenden, faltenlosen, zweiten Haut bespannt erscheinen, wodurch die Geschlechtsmerkmale verdeckt und markiert zugleich werden. Der zu sehen begehrende Betrachter scheint davon angezogen und abgestoßen zugleich. Die weiblichen Körper versprechen durch ihre ‚Scham-lose‘ Haltung alles Gewünschte zu sehen zu geben, sie wirken jedoch eigentümlich ‚entsexualisiert‘.

Breker markiert bei seinen weiblichen und männlichen Skulpturen neben den Posen und den Blickweisen auch die Geschlechtsteile auf unterschiedliche Weise. So zeichnen sich die männlichen Skulpturen geradezu durch eine akribisch-detaillierte Ausarbeitung der Schamhaare und des Geschlechtsteils aus. Es ist ins Zentrum des Körpers gerückt, häufig auch genau in der Mitte der

¹²²⁹ Wolbert, *Die Nackten und die Toten*, S.71.

¹²³⁰ Wolbert, *Die Nackten und die Toten*, S.221. An anderer Stelle konstruiert er einen inneren Zusammenhang zwischen „starrender Muskulatur“ der männlichen Akte und dem „fruchtversprechenden Sex Appeal“ der weiblichen. Wolbert, *Die Nackten und die Toten*, S.135.

¹²³¹ Wolbert, S.71.

Fotografie am Schnittpunkt der Diagonalen des Bildes platziert, also für einen Betrachter derart exponiert, dass man den Eindruck gewinnt, als ob die Skulpturen, so die Charakterisierung von Wagner und Linke, „von ihrem Geschlecht zusammengehalten“¹²³² würden. Einige der männlichen Skulpturen Brekers und auch Thoraks muten in der offensichtlichen Präsentation der Geschlechtsteile fast exhibitionistisch an (Abb.138, 139). Dass die männlichen Gestalten dabei ohne Schamesgeste präsentiert werden, ist auf Grund traditioneller Zuschreibungen geschlechtsspezifischen Rollenverhaltens nachvollziehbar. Ein sich schamhaft gebender nackter Mann käme auch heute sehr schnell in den Verdacht der Homosexualität¹²³³. Dass auch die weiblichen Skulpturen generell ohne Schamesgeste gestaltet wurden, ist eher ungewöhnlich, denn, so Silke Wenk:

„Die früheren öffentlichen Aktskulpturen liegen oder hocken, nur in seltenen Fällen stehen sie. Ihr Kopf ist häufig gesenkt, oder, wenn sie in aufrechter Haltung vorgestellt werden, zur Seite gewandt. Häufig bedecken sie >schamvoll< ihre Brüste. Anders die allegorischen weiblichen Akte von Thorak, Schmid-Ehmen, Breker oder auch von Klimsch (...): Ihr Körper wird als >ganzer< präsentiert, geöffnet, mit markiertem Schamdreieck und vor allem immer wieder betonten, geradezu erigierten Brüsten.“¹²³⁴

Das Schamdreieck der Skulpturen ist zwar, wie Wenk beobachtet hat, stark betont, aber im Vergleich zur detaillierten Ausarbeitung des männlichen Geschlechtsteils, das keine Blickwünsche mehr offen lässt und nahezu alles zu sehen gibt, sehr stark schematisiert. Die Bearbeitung der weiblichen Geschlechtsteile erinnert an die Konvention innerhalb der Aktfotografie, die weiblichen Schamhaare wegzuretuschieren¹²³⁵, um den sexuellen Sinnenreiz beim Betrachter zu vermeiden, wobei Schamhaare umgekehrt als Signal für die Sinnlichkeit der Frau galten. (Abb.111, 140, 141). Während das männliche Geschlechtsteil der Akte Brekers durch seine mikroskopisch genaue Ausführung und zentrale Platzierung unweigerlich ins Blickfeld gerät, geschieht dies bei den weiblichen Skulpturen eher durch die Nichtexistenz des Geschlechts. Das Schamdreieck ist kaschiert, geglättet, wegretuschiert und dennoch hervorgehoben. Im Kontrast zu den männlichen Akten erscheinen sie als geschlechtslose Mangelwesen. Wie in Mensendiecks Abbildungsstrategie

¹²³² Wagner/Linke, Mächtige Körper, S.67.

¹²³³ Aber auch in homosexuellen Kreisen der zwanziger Jahre grenzte man sich in Publikationen wie der Homosexuellen-Zeitschrift „Der Eigene“ von Darstellungen ‚verweiblichter‘ Homosexueller ab. Im Vordergrund stand die Verehrung des homosexuellen, griechischen Männlichkeitsideals, das, so die Hoffnung und Zielrichtung, eine Wiederbelebung erfahren sollte.

¹²³⁴ Wenk, Aufgerichtete weibliche Körper, S.116.

¹²³⁵ Im Gegensatz zur NS-Skulptur zeichnete sich die Aktmalerei gerade durch eine detailgenaue Ausarbeitung der weiblichen Schamhaare aus.

(Abb.31, 32) resultiert aus der Augen- und Schamverhüllung des Körpers, dem das Zeigen als primäre Funktion eingeschrieben ist, geradezu die Markierung des Verhüllten.

Und in dieser kaschierenden Darstellungsstrategie lässt sich auch die im 'Dritten Reich' nach wie vor aktuelle Diskussion um das 'unsittlich Ausgezogene' im Gegensatz zur idealen, gesunden und auch 'klassischen' Nacktheit situieren. Es ist das Motiv, das Jean Baudrillard als „zweite Haut“ bezeichnete, das die Kunst wie auch die Kunstfotografie- und Reklamefotografie (Abb.142) letztlich vom Pornographie-Verdacht und den Betrachter vom „Voyeur-Verdacht“ freispricht:

„Charakteristisch dafür ist in der Werbung die Omnipräsenz des >fast nackt<, des >nackt ohne nackt zu sein, aber so als ob Sie es wären<, den Strumpfhosen, in denen >Sie noch nackter sind als ohne sie<. (...) Das Interessante ist, daß die Nacktheit hier als zweite Nacktheit definiert wird: es ist die Nacktheit der Strumpfhose X oder Y, die aus so transparentem Material sind, >daß Sie selbst durch diese Transparenz verändert werden<.“¹²³⁶

Brekers weibliche Akte wurden meist in Gipsversionen abgebildet. Ihre 'Haut' erscheint in der Fotografie wie von einem enganliegenden Trikot überzogen. Zitiert wird hier nur mittelbar das Material der Marmorskulptur, vielmehr wird auf die Materialität des einer Marmorskulptur angeglichenen, lebenden Aktes Bezug genommen. Die männlichen Skulpturen wurden, sofern diese fertiggestellt waren, meist als Bronzen fotografiert. Während die weiblichen, helleren Körper eher wie 'imprägniert' wirken, erscheinen die männlichen als zwar glänzende aber hohle, mechanisch funktionierende Hüllen, als panzerartige Rüstungen, unter denen kein Skelett oder ein mit Organen ausgestatteter Körper vorstellbar ist¹²³⁷ (Abb.143, 144).

Insbesondere im Umkreis der Freikörperkulturbewegung taucht das Motiv des „Verglasen(s) der Nacktheit“¹²³⁸, des 'Nackten ohne nackt zu sein' auf. Die Anhänger der Freikörperkultur waren, so deren Diktion und legitimierende Argumentation, nicht nackt sondern in ein keusches „Lichtkleid“¹²³⁹ gehüllt. Der Topos des „Lichtkleids“ oder des gebräunten Körpers lässt sich als eine Strategie charakterisieren, die „im ideologischen Rahmen des Licht-Haut-Kultes den weiß-erotischen Leib

¹²³⁶ Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod, München 1991, S.163.

¹²³⁷ Über die 'naturgesetzliche' Erklärung für den 'Sachverhalt', dass weibliche Körper heller seien als männliche, vgl. z.B. Magnus Weidemann: Die Körperfarbe. In: Die Schönheit. Mit Bildern geschmückte Zeitschrift für Kunst und Leben, 19.Jg., 1923, S.128-138, hier S.134: „Für beide Geschlechter gilt hierbei nicht ganz das Gleiche. Wenn für das Weib in der Regel eine hellere Tönung vorgezogen wird, ist das schon auf urgeschichtliche Verhältnisse zurückzuführen. Der Mann war durch Kampf, Jagd und Arbeit mehr der Luft ausgesetzt, das Weib blieb mehr in der Hütte oder Höhle, gewöhnte sich dabei früher an Kleidung und blieb deshalb heller gefärbt, und diese Eigentümlichkeit des weiblichen Geschlechts wurde sicherlich durch den Geschmack des Mannes (Zuchtwahl) im Laufe der Generationen gefördert.“

¹²³⁸ Baudrillard, S.164.

durch den sonnengebräunten Körper ersetzt¹²³⁹. Der weiße Leib bezeichnet in diesem Diskurs den verdrängten, den tabuisierten Körper, der vormals unter Kleidern versteckt war und eben „durch seine Verdrängung ein starkes sexuelles Potential“¹²⁴¹ besaß. Auch die unterschiedlichen Richtungen der Körperreformkultur, die sich die ‚Befreiung‘ des Körpers auf die Fahnen geschrieben hatten, benötigten also eine die erotisch-sexuelle Nacktheit verdeckende Hülle. Es ist nun der gebräunte und makellose Körper, die glatte Haut auf die noch eine zusätzliche Schicht Öl aufgetragen wird, die den erotischen Körper nach außen hin abschließt.¹²⁴²

Das italienische Wort ‚abbronzatura‘ (abbronzarsi = sich bräunen) für ‚Sonnenbräune‘ stellt deutlicher den Bezug zu einem zweiten, nicht mit der Haut identischen Material her, als das deutsche Wort ‚bräunen‘. Im Deutschen wurde der Terminus der ‚Bronzeskulptur‘ bemüht, um, wie beispielsweise Hans Surén, die mit der Verwandlung einhergehende Schutzfunktion zum Ausdruck zu bringen (Abb.91, 145, 146):

„Ich habe vielfach die Erfahrung gemacht, daß der behaarte Körper, besonders bei blasser Haut, wie „ausgezogen“ erscheint, ja auf viele anstößig, ja sogar erregend wirken kann.“

Und Surén folgert aus dieser Beobachtung:

„Prachtgestalten, wie wir sie in den Bildern bewundern, sind nur möglich und zu erreichen, wenn die Haut gepflegt, ein wenig geölt und an einigen Stellen vom Haarwuchs gesäubert ist. Wollen wir Vorbild mit trainiertem nacktem Körper geben, so muß der Körper wie eine Statue, wie ein Bild wirken und von allem gereinigt sein, was an Entblößung und Entkleidung erinnern könnte.“¹²⁴³

¹²³⁹ z.B. bei Surén, *Der Mensch und die Sonne*, Stuttgart 1924, S.67.

¹²⁴⁰ Linse, Ulrich: *Zeitbild Jahrhundertwende*. In: Andritzky, Michael/Rautenberg, Thomas (Hg.): *>Wir sind nackt und nennen uns Du<*. Von Lichtfreunden und Sonnenkämpfern. Eine Geschichte der Freikörperkultur, Gießen 1989, S.10-26, hier S.24.

¹²⁴¹ Baudrillard, S.149. Zu dieser Argumentation vgl. Weidemann, *Die Körperfarbe*, S.132: „Die Behauptung moraleifriger Gegner der Körperkultur und die Befürchtung zartführender Zweifler, daß der Anblick des menschlichen Körpers in der Regel geeignet sei, die Sinnlichkeit aufzureizen, beruht zum großen Teil auf der Vorstellung des unter Luftabschluß gebleichten und also sichtbar verbildeten Körpers. Man empfindet ganz richtig, daß die weiße, lichtentfremdete und allzu weiche, allzu empfindliche Haut des nur ausnahmsweise Entblößten unmittelbar den Eindruck des Ungewöhnlichen und darum Aufreizenden machen kann.“

¹²⁴² Vgl. Baudrillard, S.164: „Die Haut selbst wird nicht als >Nacktheit< verstanden, sondern als erogene Zone: als sinnliches Medium des Kontakts und des Austauschs, als Stoffwechsel von Absorption und Exkretion. Diese poröse Haut mit ihren Löchern und Öffnungen, die den Körper nicht begrenzt und die nur von der Metaphysik als Demarkationslinie des Körpers festgelegt wird, wird zugunsten einer zweiten Haut negiert, die nicht porös ist, die keine Ausdünstungen und Exkretionen hat, die weder heiß noch kalt ist (sie ist >frisch<, sie ist >sanft<, eine optimale Klimatisierung), ohne Narben und Unebenheiten (sie ist >weich<, sie ist >samtig<), ohne eigenes Volumen (die >Transparenz des Teints<), vor allem aber ohne Öffnungen (sie ist >glatt<). Sie wird als Cellophanfolie funktionalisiert. Alle ihre Eigenschaften (...) sind Eigenschaften der *Abschließung* – ein Null-Wert, der aus der Negation ambivalenter Extreme resultiert.“

¹²⁴³ Surén, *Mensch und Sonne*. Arisch-olympischer Geist, S.145. Vgl. den Eindruck von Gebauer/Hortleder über die fotografische Wirkung von gebräunten Bodybuilding-Körpern: „Die Bodybuilding-Frau schreitet in ihrer Theaterrolle mit einem Kostüm bekleidet, das von ihrem wirklichen Körper gebildet wird. Auf den Fotos von

Hans Weidemann bemühte in seinem Artikel über die „Körperfarbe“ als Erklärung für die ‚natürliche‘ Transformation der Körperoberfläche den Begriff der Mimikry:

„Vom rassegeschichtlichen Standpunkt aus ergibt sich die weitere interessante Erkenntnis, daß die Farbigkeit des braun-rosigen Körpers eine Anpassung an die Umgebung, die Natur darstellt, und also in Urzeiten, wo der Mensch noch natürliche Feinde zu fürchten hatte, eine Schutzfarbe war (Mimikry)“.¹²⁴⁴

Heutzutage, so ließe sich aus solcherlei Ausführungen folgern, lauern die Gefahren nicht mehr in der feindlichen Natur, sondern in den sexuellen Trieben, die nicht an die Oberfläche gelangen dürfen und durch die Umwandlung der weiß-erotischen Haut in die braune abgeschlossene Bronzehaut negiert werden.¹²⁴⁵ Die die Nacktheit umgebende Hülle bietet einen gleichsam doppelten Schutz, in dem Sinne, dass auch der sinnlich gefärbte Blick auf diesen ideal gebräunten Skulpturenkörper aus „Fleisch und Blut“ – eine in der zeitgenössischen (Foto-) Literatur häufig gebrauchte Wendung¹²⁴⁶ - jegliches erotisches Begehren an der Hautoberfläche ‚abprallen‘ lässt und diesen, so der zeitgenössische Diskurs, in einen unsinnlichen ‚rassisch-gesunden‘ verwandelt. Letztlich ist die Transformation, der die Körper unterzogen werden - durch die Bräunung oder das Trikot, das Marmor assoziieren soll - keine Mimikry sondern eine Mimese, genaugenommen eine Allomimese: die Anpassung eines lebenden Organismus an die Materialität eines unbelebten Objekts. Auch in der Biologie bezeichnet der Terminus einen Schutzmechanismus. Die täuschende, mortifizierende Verwandlung, die Metamorphose von Fleisch zu Stein, von Leben zu Tod besitzt auch apotropäische Funktion. Der durch eine hermetische Schutzschicht abgeschlossene Körper wehrt die Sinnlichkeit der auf den Körper treffende Blicke ab, ebenso den ‚Feind im Innern‘, die eigene sexuelle Triebhaftigkeit, die nicht an die Oberfläche zu dringen vermag. Die zweite Nacktheit wird als die natürlich-gesunde und ideale definiert, die darunterliegende, negierte als die sexuelle und pathologische.

Bodybuilderinnen wirkt die Körperoberfläche (...), im Glanz der aufgetragenen Ölschicht, wie überworfen. Es entsteht der merkwürdige Eindruck, als sei die unbedeckte Bodybuilderin – auf Robert Maplethorpes Akten von Lisa Lyon – in Wirklichkeit angezogen. Der Entkleidungswunsch, der so manche bekannte erotische Phantasie belebt, stößt hier auf ein unlösbares Paradox: die Entkleidete der die Nacktheit fehlt. Hortleder/Gebauer, Die Epoche des Showports, S.77.

¹²⁴⁴ Weidemann, S.131.

¹²⁴⁵ Vgl. hierzu auch einen Artikel im „Schwarzen Korps“, in dem „Für echte und edle Nacktheit“ plädiert wurde: „(...) unsere gesunde und selbstsichere Weltanschauung ist ein Todfeind jeder Prüderie. Unsere aus einfachen und klaren Naturgesetzen abgeleitete Moral will nicht meinen, daß Gott etwas Unanständiges geschaffen hätte und daß die Schönheit ein Teufel sei, den man in Nonnenkitteln ersticken müsse. (...) Wir haben bleichgesichtige und ‚schwärmerische‘ höhere Töchter durch braungebrannte und sportgestählte Mädels ersetzt.“ Das Schwarze Korps, 20.10.1938, S.10-12.

Die als Kostüm oder zweite Haut definierte ideale Nacktheit besitzt eine längere Tradition. Einen wesentlichen Einschnitt in der klassizistischen Ästhetik markierte die Auffassung Hegels. Dieser hatte die Idealisierung des nackten Körpers als das Äquivalent zur Kleidung in ihrer primären Funktion der Abschließung des Körpers definiert. Zwar waren, so Wolbert, „Schönheit und Nacktheit“¹²⁴⁷ in Hegels Bestimmung des klassischen Ideals nunmehr nicht weiter tautologische Begriffe, aber in Hegels Äußerung manifestiert sich eine neue Tautologie, diejenige zwischen idealer Nacktheit und Bekleidung :

„Was die ideale Kunst überhaupt an jeder einzelnen Partie tut, die Bedürftigkeit des animalischen Lebens in seinen ausführlichen Anstalten, Äderchen, Runzeln, Härchen der Haut usf. zu vertilgen und nur die geistige Auffassung der Form in ihrem lebendigen Umriß herauszuheben dies tut hier die Kleidung. Sie verdeckt den Überfluß der Organe, die für die Selbsterhaltung des Leibes, für die Verdauung usf. freilich notwendig, sonst aber für den Ausdruck des Geistigen überflüssig sind.“¹²⁴⁸

Durch die Kleidung wird der vergängliche, alternde und von Bedürfnissen bestimmte Körper verdeckt und geleugnet. Dasselbe geschieht in Hegels Gedankengang durch die Idealisierung des Körpers. Ideale Nacktheit kann nicht entkleidet sein, weil der Körper durch die idealisierende künstlerische Bearbeitung von einem ‚Kostüm‘ der idealen Nacktheit bekleidet ist.

Eine Parallele zur Bestimmung von Idealität als zweiter, „bezeichneter“¹²⁴⁹, d.h. entsexualisierter Nacktheit lässt sich zu der Kontroverse um die Sportplastik, einer Art nationalsozialistischem Kostümtreit, ziehen. Nach 1936 verzichtete man auf die Darstellung von bewegten oder vor Anstrengung ausgezehrten Sportlerkörpern. Körper, die organische Funktionen zu erfüllen haben, die ‚offen‘ sind, schwitzen, eine Haut mit Poren besitzen, wurden zugunsten statuarischer, geschlossener, makelloser, stereotypisierter und vor allem - und darin war Breker der uneingeschränkte Meister - glatter Körper¹²⁵⁰ aus dem Programm gestrichen.¹²⁵¹

¹²⁴⁶ Vgl. z.B. Maurer, Skulpturen aus Fleisch und Blut.

¹²⁴⁷ Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.133f.

¹²⁴⁸ Hegel, G.W.F.: Vorlesungen über die Ästhetik, 3 Bde, Frankfurt a.M. 1970, S.404f.. Zit. nach Wolbert, S.134.

¹²⁴⁹ Baudrillard, S.164. Die Differenzierung in zwei unterschiedliche Arten von Nacktheit werden auch in neueren Untersuchungen als Argumente für die qualitative Minderwertigkeit der NS-Kunst ins Feld geführt. Beispielsweise spricht Brands von „idealer Nacktheit“, wenn er klassizistische (gute) Kunst beschreibt und von „drittklassigen Nuditäten“, sofern diese der Produktion der NS-Bildhauer entstammen. Brands, S.134 u. 135.

¹²⁵⁰ Breker glättete den Hohlkörper für den Guss mit sehr feinem Drahtgewebe, um ungewollte Unebenheiten der Form zu vermeiden. Die glatte Oberfläche der Skulptur bewirkte, so Breker, dass sich das „einfallende Licht gleichmäßig über die Körperpartien“ ausbreitete. Diese Technik, die Breker während seinem Parisaufenthalt bei dem Tierbildhauer François Pompon gesehen hatte, erschien Breker als eine wesentliche Voraussetzung für die ‚Monumentalität‘ einer Plastik: „Das Schleifen des Gipsabgusses mit feinstem Drahtgewebe brachte eine Vollendung, die alle bisherigen Bemühungen in den Schatten stellte. (...) Die Unterdrückung jedes

Ebenso wenig wie die naturalistische Skulptur konnte sich die polychrome Skulptur im Dritten Reich durchsetzen. Der Anspruch auf Ewigkeit und Unsterblichkeit war mit Skulpturen, die auf lebende, sterbliche Körper verwies, nicht zu erfüllen. In der Argumentation gegen die polychrome Skulptur im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde der weiße Marmor als „vêtement d'immortalité“¹²⁵² bezeichnet. Die kolorierte Skulptur wurde von deren entschiedenen Gegnern auf Grund der zu großen Nähe zur Banalität des Lebens verworfen und mit Modellköpfen in den Auslagen von Friseurgeschäften oder Wachspuppen verglichen.

Die Farbigkeit evoziert eine größere Realitätsnähe. Vielleicht liegt darin mit ein Grund für die heftige Kritik an der nationalsozialistischen Aktmalerei, die, so der Tenor, „im Gegensatz zur Plastik (...) sehr oft den Eindruck des 'Ausgezogenen'“¹²⁵³ mache. Wie bei der Aktskulptur wurde auch in der Malerei durch 'nordische' Physiognomien und modische Frisuren der Bezug zur Gegenwart geschaffen. Aber selbst bei gleicher Thematik fehlt diesen Akten auch in ihrer Schwarzweiß-Reproduktion die Ähnlichkeit mit der Skulptur oder zu dem der Skulptur angeglichenen Körper (Abb.147). In der eine größere Realitätsnähe evozierenden polychromen Malerei könnte auch der Grund dafür liegen, dass männliche Akte in der nationalsozialistischen Malerei bis auf wenige Ausnahmen fast gänzlich fehlen, was sowohl von weiblicher als auch von männlicher Seite bemängelt wurde¹²⁵⁴. Ein naturalistisch gemalter männlicher Akt würde auch heute eher als Tabubruch empfunden werden als ein männlicher Marmor- oder Bronzeakt oder ein in der Fotografie, beispielsweise durch Weichzeichner 'künstlerisch' 'veredelter' männlicher Körper. Die gemalten Körper besitzen kein 'Kostüm der Nacktheit', keine ihre 'ausgezogene' Nacktheit schützende Hülle.

Während in der NS-Aktmalerei teilweise auch Entkleidungsszenen dargestellt wurden, wie z.B. auf dem Bild „Bauernvenus“ von Sepp Hilz, sind die weiblichen Skulpturen immer schon nackt. Dies gilt

unwesentlichen Details, jeder Handschrift zugunsten einer großen monumental wirkenden Gesamtform ergab die optischen Wirkung eines weißen Bären. (...) Für manchen Betrachter mochte das Fehlen der optischen Reize einer Handschrift, die Spontanität des Arbeitsprozesses sichtbar zu lassen, (...) einen Verlust darstellen. Die Vollendung einer Plastik wendet sich mehr an den Tastsinn als an optische Reize, so faszinierend sie auch zu wirken vermögen. Der entscheidende Schritt zur monumentalen Plastik war getan.“ Breker, Strahlungsfeld, S.61f.

¹²⁵¹ Selbst diejenigen Körper Brekers, die im Begriff stehen eine Aufgabe zu bewältigen, die eine sehr große körperliche Anstrengung erfordern würde, wie beispielsweise der „Rächer“ oder die „Vergeltung“, zeigen keinerlei Anzeichen von Mühsal oder Erschöpfung.

¹²⁵² Der Ausdruck stammt von dem französischen Bildhauer David d'Angers. Zit. In: Henri Jouin, David d'Angers, sa vie, son oeuvre, ses écrits et ses contemporains, Bd.2, Paris 1878, S.95f. Zit nach Türri, Farbe und Naturalismus, S.171

¹²⁵³ Boberach, Meldungen, S.3398.

auch für die Darstellungen des Parisurteils in der NS-Skulptur. Auf den vorhergehenden beziehungsweise nachfolgenden Akt der An- oder Entkleidung, etwa durch auf dem Boden liegende, bereits abgelegte Kleidungsstücke, wird nicht angespielt. Abgesehen von der Skulptur „Schreitende“ ist auch keine von Brekers weiblichen Akten im Begriff sich an- oder auszukleiden. Und selbst bei dieser Skulptur erfüllt das Tuch nicht die Funktion des (koketten oder schamhaften) Verbergens oder Enthüllens, sondern lässt sich vielmehr als Reminiszenz zur ‚Scham-losen‘ Zelebrierung des Körpers zu lesen (Abb.39, 84).

Die Kriterien des rassistisch-klassischen Körper-Ideals:

Im ‚Dritten‘ Reich wurde an keiner Stelle positiv formuliert, wie sich die Frage nach Rassereinheit bezüglich der ästhetischen Formulierung auszuwirken habe. Die Äußerungen zur künstlerischen Anwendung blieben vage. So heißt es beispielsweise, Kunst sei „in ihrem Geschehen keine ästhetische Angelegenheit, sondern eine biologische“¹²⁵⁵. An anderer Stelle wurde geraten, Kunst solle mit „Hilfe von Biologie und Rassenpsychologie“ zur „Rasse vorstoßen“¹²⁵⁶. Die nationalsozialistischen Akte, darüber bestand damals wie auch in der neueren Forschung kaum Dissens, sollten in ihrer perfekten anatomischen Physiognomie das ‚rassistische‘ Ideal illustrieren und zugleich vorbildhaft auf den Betrachter wirken. Aber die mit der Forderung einer rassistisch-biologisch geprägten Kunst verbundenen Schwierigkeiten und auch Unsicherheiten, die sich aus solcherlei Direktiven für die Kunstschaffenden wie auch für die Kunstberichterstattung ergaben, zeigen Äußerungen wie beispielsweise diejenige des deutschen Pressechefs Otto Dietrich im Jahr 1937:

„So unbestreitbar die Tatsache der rassistischen Bedingtheit unseres Schönheitsbegriffes ist, so wenig verwendbar ist natürlich der Begriff des Rassistischen an sich in der Kunstaussstellung. Ich kann beim Anblick eines Kunstwerkes empfinden, ob es mehr oder weniger dem Schönheitsideal meines

¹²⁵⁴ Vgl. Feistel-Rohmeder, Bettina: München 1940. In: Das Bild 10.1940, S.154-160, hier S.155. Vgl. auch Funk, Kritik an der Aktmalerei, S.87.

¹²⁵⁵ Rüdiger, Wilhelm: Grundlagen deutscher Kunst. In: Nationalsozialistische Monatshefte 34, 1933, S.465-472, hier S.469.

¹²⁵⁶ Rassencharakter der bildenden Kunst. In: Zeit im Querschnitt 6.1940, S.93. Zit. nach Meckel, Animation-Agitation, S.116.

Volkes entspricht und nahekommt, ich kann aber nicht etwa die *rassische Gegenständlichkeit* (Hervorheb.; B.B.) in ihm suchen.“¹²⁵⁷

Eine präzisere Vorgabe für Kunstschaffende wie Kunstpublizisten bildete die verordnete Orientierung an dem Körperideal der griechisch-klassischen Skulptur, das der nordischen Rasse am nächsten komme. In der Adaption des Klassischen ist nicht lediglich eine von offizieller Seite angeordnete Direktive zu sehen, wie etwa Anne Meckel in ihrer Arbeit über die „Frauendarstellungen“ der Aktmalerei vermutet:

„Körperideal im Nationalsozialismus bedeutete Rasseideal. Antike Plastik war nur deshalb vorbildlich, weil sie nach offizieller Sprachregelung den indogermanischen, also arischen Körper repräsentierte.“¹²⁵⁸

Eine solche Sicht, die nicht nach den Möglichkeiten der Wirkungsmächtigkeit des Klassischen fragt, versperrt den Blick auf die spezifischen Implikationen des Klassischen im zeitgenössischen Kontext, die mit dieser Adaption mitgeführt wurden. Denn das Bild des klassischen Körpers war durchaus in unterschiedliche populäre lebens- und alltagsnahe Zusammenhänge eingebunden. Rassische und klassische Konstruktionen besaßen analoge Strukturen, die sich in einem längeren Prozess, in dem es um die Hygienisierung des Körpers mit dem Ziel einer Gesundung des ‚Volkkörpers‘ ging, herausgebildet hatten. In der Überlagerung der Disziplinen von Kunst und Naturwissenschaft, von medizinischem und künstlerischem Diskurs, konstituiert sich der ‚rassisch-gesunde‘ Körper über die Naturalisierung künstlerischer Gesetzmäßigkeiten wie umgekehrt das Klassizieren in der Kunst „als das Befolgen natürlicher Gesetze angesehen“¹²⁵⁹ wurde. Auf Grund dieser tautologischen Argumentations- und daraus resultierender Abbildungsstrategie erblickte man im ‚klassischen‘ Körper den Garanten für das ‚rassisch‘ Gesunde, das als das ‚Natürliche‘ definiert wurde.

Vor dem Hintergrund des rassistisch-biologistischen Körperverständnisses, das durch den Rekurs auf die Kunst immer auch ein technifiziertes war, sowie der griechischen Antike als dem verordneten historischen Begründungsrahmen der NS-Skulptur ist zu fragen, inwieweit sich in Brekers Werken die Modifikationen des ‚Klassischen‘ und damit auch die Implikationen geschlechtlicher Differenz

¹²⁵⁷ Dietrich, Otto: Volk, Kunst und Presse. Rede des Reichspressechefs der NSDAP, Dr. Otto Dietrich, beim Presseempfang des In- und Auslands zum „Tag der deutschen Kunst 1937“ in München. In: Nationalsozialistische Parteikorrespondenz, 16. Juli 1937, B. 1-5. Zit. nach Meckel, Animation-Agitation, S.117.

¹²⁵⁸ Meckel, Animation-Agitation, S.116.

¹²⁵⁹ Schmidt, Hans-Werner: Klassizität als Norm-Klassik als Abstraktion. Aspekte der Wert- und Wirklichkeitsauffassung in den dreißiger Jahren. In: Ausst.-Kat. „Die Axt hat geblüht...“. Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, hrsg. v. Jürgen Harten, Düsseldorf 1987, S.91-101 hier S.98.

manifestieren, die das Bild des klassischen Körpers seit dem beginnenden 20. Jahrhundert prägten. Gemäß den Forderungen nach einer aktuellen, zeitnahen Klassik und der mit dieser verknüpften kategorischen Ablehnung einer verpönten *l'art pour l'art* Ästhetik mussten die Werke, die erklärtermaßen auf einen Betrachter wirken, diesen gleichsam verändern sollten, aktuelle Bezüge enthalten, „die es erlauben, den Sinn des Werkes im Rezeptionsbewußtsein des Empfängers zu konstituieren“¹²⁶⁰. Im Verbund mit ihrer medialen Inszenierung sind Brekers Skulpturen Aktualisierungen eingezeichnet, die sich mit zeitgenössische Diskursen, Abbildungsstrategien und Bildtechniken um den ‚klassischen‘ und ‚rassischen‘ Körper verbinden.

In der Überlagerung von klassisch und rassistisch bedingten Kriterien, denen im medizinischen Diskurs die Funktion der gegenseitigen Bestätigung zukam, erhält nicht nur das Thema, die Rasse, einen besonderen Stellenwert innerhalb der Visualisierung der körperlichen, rassistischen Vorbildlichkeit, sondern vor allem der ‚Stil‘ als ein wirkungsmächtiger menschenformender Faktor. Denn es ist die Stiladaption, vielmehr der als ‚klassisch‘ rezipierte Körper, der einem Betrachter Anleitungen gibt, die Bedeutung der Werke zu verstehen.

Brekers Skulpturen sind Zeigekörper, die einem Rezipienten ihre Funktion als Exponate einer Ausstellung demonstrieren. Das Wissen um ihre Ausstellbarkeit ist den Akten eingeschrieben. Sie machen sich selbst zum Objekt eines Blicks und werden in ihrer Pose vom Betrachter in ihrem Objektcharakter wahrnehmbar. Damit tragen sie einer gängigen Abbildungspraxis des menschlichen - gesunden wie pathologisierten - Körpers Rechnung. Dieser war als Zeigekörper, als Anschauungsmaterial im klassisch-medizinischen Diskurs zu einem „Klassifizierungs- und Erkennungsprinzip“¹²⁶¹ funktionalisiert worden. In der offenkundigen Selbstaussstellung von Brekers Akten präsentieren und denunzieren sich die Figuren als Zeiger. Eine konträre Ansicht vertritt Max Imdahl, der gerade in der Nicht-Durchschaubarkeit der Pose und der normativen, ‚entindividualisierten‘ (=zwanghaften) Körperpräsentation das Identifikations- und damit Wirkungspotential der Skulpturen vermutet:

„Anders (als in den Posen der Warenwerbung; B.B.) verhält es sich dann, wenn die Pose ideologischer Werbung dienstbar ist, wenn also das Individuum erst gar nicht zu seinem Recht kommt und auch nicht kommen darf in Hinblick auf ideologisch fundierte Imperative. Dann nämlich soll die in der Pose enthaltene Entindividualisierung des Posierenden oder des in Pose Versetzten keinesfalls durchschaubar sein als ein mögliches Als-Ob, vielmehr ist Entindividualisierung überhaupt

¹²⁶⁰ Kemp, Der Anteil des Betrachters, S.32.

die eigentliche Forderung. Die Kunst im Dritten Reich kann dieser Forderung entsprechen, indem sie die Pose einerseits in ein erstarrtes Verhalten steigert und andererseits das Unwahre und Zwanghafte dieses Verhaltens möglichst zu verbergen, es sozusagen wegzutauschen sucht.“¹²⁶²

Der Gestus des Zeigens, dies ist an dieser Stelle zunächst festzuhalten, ist innerhalb der Medien Ausstellung und Fotografie nicht zu vermeiden. Dass aber die Skulpturen, und dies gilt insbesondere für die weiblichen Akte des Nationalsozialismus, neben ihren Körpern immer auch ihre Ausstellungsfunktion mitexplizieren (Abb.38), zeigt der Vergleich der NS-Skulpturen mit dem Museumskörper des amerikanischen Durchschnittsmenschen. Im Jahr 1943 wurden in dem, in den dreißiger Jahren gegründeten Health Museum in Cleveland zwei Gipsskulpturen mit den Titelbezeichnungen „Norma“ und „Normman“ ausgestellt, die den Museumsbesuchern das körperliche Norm-Ideal des amerikanischen weißen Durchschnittsmenschen vorführen sollten.¹²⁶³ (Abb.148, 149). Die Figuren sind erhöht, werden auf Sockeln präsentiert und in der Fotografie durch Lichteffekte in eine pseudosakrale Sphäre gerückt. Ihre angespannt stramme, streng aufgerichtete Körperhaltung lässt an ein übergeordnetes imaginäres Gegenüber aus dem militärischen Bereich denken, für und in dessen Blick sie sich aufrichten. Ihre Körperhaltung zeigt, dass die Figuren für einen betrachtenden Blick posieren. Und sie werden nicht primär als Werke der Kunst deklariert, sondern als auf Grund einer wissenschaftlichen Studie berechnete Modellkörper, die als deren Ergebnis zu lehrhaften Demonstrationzwecken für die Aufstellung im naturwissenschaftlichen Museum eigens produziert wurden. Der Besucher eines Gesundheits- oder Hygiene-Museums, wie das Dresdener Pendant bezeichnet wird, ist sich dieser Tatsache bewusst. Ebenso wusste der kunstinteressierte NS-Zeitgenosse, unter welchen Gesichtspunkten er die als Ideale angepriesenen Körper zu betrachten hatte. Spätestens seit dem Höhepunkt der Pathologisierung moderner Kunst auf der Ausstellung „Entartete Kunst“, die sich als Inszenierung zerstückelter, krankhafter, deformierter Körper lesen lässt, zusammen mit der demonstrativen Gegenausstellung neuer deutscher ‚gesunder‘ Kunst 1937 in München wurde offensichtlich, dass eine künstlerische Betrachtung von Körperbildern unter naturwissenschaftlichen, also medizinisch-rassischen Gesichtspunkten zu

¹²⁶¹ Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen, Bd.1, (1976), Frankfurt a.M. 1983, S.59.

¹²⁶² Imdahl, Pose und Indoktrination, S.87f.

¹²⁶³ Die Körpermaße der Durchschnittsmenschen „Norma“ und „Normman“ berechneten sich aus der Vermessung eines ausschließlich weißen Bevölkerungsquerschnitts. Vgl. Ausst-Kat. Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts, Deutsches Hygiene-Museum Dresden vom 22. April bis 8. August 1999, hrsg. v. Nicola Lepp, Martin Roth, Klaus Vogel, Ostfildern-Ruit 1999, S.224f.

erfolgen hatte beziehungsweise einzuüben war. Die Skulpturen Brekers in ihrer auf ein Gegenüber berechneten Pose fungieren damit immer auch als Spiegel einer erwünschten Rezeptionshaltung.

In der m.E. offenkundigen Theatralisierung der weiblichen Ausstellungskörper Brekers als einem durchschaubaren und vom Betrachter zu durchschauenden Schauspiel der Imitation verweisen sie als Anschauungsmaterial nicht allein auf ihre messbaren perfekten Proportionen, sondern auch auf die Regeln der Inszenierung, die immer auch die Bedingungen für das Betrachtendürfen bilden. Diese stehen in engem Zusammenhang mit dem dokumentarischen und inventarisierenden Fotografieren des rassistischen, lebendigen Körpers. Dessen Reglement leitete sich zunächst aus den Erfordernissen beziehungsweise Bedürfnissen der rassistisch-ethnologischen Fotografie ab, und man glaubte diese fotografischen Kriterien der Körperpräsentation, die eine eindeutige Körper-Rasse-Klassifizierung zuließen, an der Skulptur der Antike wiederzuerkennen. Die am Beispiel von Kunstwerken, weiblicher antiker Akte, verifizierten Abbildungs- und Proportionskriterien waren von der rassistisch-ethnologischen Abbildungspraxis vereinnahmt worden, so dass sich in dieser Fusionierung die Bälle zwischen rassistischen und klassischen Körper-Konstruktionen hin und herwerfen ließen. Die Stiladaption mit ihren Implikationen und Regeln der fotografischen Darstellung des rassistischen Körpers lieferte die Kriterien des Klassischen und damit der rassistischen Bewertung.

Brekers weibliche Skulpturen zeigen die Normen des klassischen Körpers der Rasse, der sich nicht lediglich in einem Schönheitskanon des weiblichen Körpers erschöpft, sondern eng mit legitimierenden wie reglementierenden Direktiven fotografischer Präsentationsweisen verbunden war. Solche Abbildungsmodi, entstanden aus einem moralischer Kodex und einer Rechtfertigungsstrategie, dienten einerseits dazu, den Blick auf den nackten Körper zu entsinnlichen, ihn in einen fachmännischen medizinisch-naturwissenschaftlichen zu transformieren, sowie die fotografierten Akte zu entsexualisieren. Damit war durch definitive Setzung ein spezifischer Abbildungs- wie auch Wahrnehmungskode geschaffen und etabliert worden, durch den das Nackte über den Umweg der Autorität der Antike nicht nur gesellschaftsfähig wurde, sondern auch der Blick auf den nackten Körper als ´rassistische` und bevölkerungspolitisch notwendige Maßnahme erscheinen konnte.

Breker bediente mit der Gestaltungsweise seiner weiblichen Skulpturen wesentliche Voraussetzungen und Bedingungen des als ´klassisch` rezipierten Körpers. Die Selektions- oder Auslesekriterien, in denen sich die „rassistische Gegenständlichkeit“¹²⁶⁴ seiner weiblichen Figuren manifestiert, werden

¹²⁶⁴ Dietrich, Volk, Kunst und Presse. Zit. nach Meckel, Animation-Agitation, S.117.

einem Betrachter vor Augen geführt: durch Stilisierung, durch Bedeutungsmarkierungen in der augenfälligen Differenz künstlerischer Gestaltung bei männlichen und weiblichen Körpern sowie durch das kaschierende und damit markierende Verhüllen.

Die Allansichtigkeit seiner Skulpturen war eine der wesentlichen Vorbedingungen für die Beurteilung von körperlich-`rassischer` `Höher- oder Minderwertigkeit`. Die aufgerichtete Pose des Sich-Zeigens, die Präsentation der keuschen, d.h. auch durch seine Materialität entsexualisierten Körpers ohne Zeichen von Scham vor einer Menge, deren Blicke durch keinen Gegenblick gestört werden, galt als ein wichtiges Kriterium der klassischen ebenso wie der fotografischen Norm für eine rassistische Beurteilung. Die ausgetüftelte Blickregie, die mit dieser Art der `klassischen` Präsentation der Körper erzielt wurde und in den Parisurteilen des Nationalsozialismus visuell umgesetzt wurde, war von Stratz in seiner letzten Auflage zur „Schönheit des weiblichen Körpers“ 1941 (vgl.Kap.IV.4) zur Bedingung für die Veröffentlichung von Aktfotografien in seinen populärwissenschaftlichen `Lehrbüchern` erhoben worden.

Der demonstrative Zeigegestus, das `Scham-lose` Posieren und die `Blendung` der weiblichen Skulpturen Brekers, lässt sich somit nicht nur allgemein als eine „Reaktion auf das neue Medium“¹²⁶⁵ verstehen, sondern zudem als eine Ableitung aus explizit rassistischen Abbildungsdirektiven, die wiederum auf als normativ-gesetzte Vorbilder der Aktskulpturen des klassischen Altertums rekurrierten. Rassistische Perfektion und damit die Kriterien für eine Selektion wurden nicht nur mit Hilfe des Mediums erfahrbar, sondern erscheinen geradezu durch die mediale Abbildungspraxis bedingt.

Bezüglich der weiblichen Akte wird auch deutlich, dass es nicht notwendig war, sich auf dezidierte historische Vorbilder der klassischen Skulptur zu berufen, zumal es sich bei den weiblichen Figuren der griechischen Klassik um Gewandfiguren handelt. Das `Klassische` der weiblichen NS-Akte Brekers war, abgesehen von antikisierenden Titeln wie „Eos“, „Psyche“, „Flora“ etc., über tradierte Bildideologien und assoziative Kontexte erfahrbar. Es konstituiert sich über Abbildungsregelungen und -reglementierungen der medialen Inszenierung des `rassischen` Körpers.

Die weiblichen Skulpturen Brekers sind `klassisch` kodierte Körper der `rassischen` Norm. Brekers Klassik lässt sich nur über ein medial vermitteltes Bild des Klassischen erschließen. Zugleich braucht

¹²⁶⁵ Wenk, Volkskörper und Medienspiel, S.231.

Breker das Medium um seine Skulpturen in den populären Kontext einer aktuellen Klassik, in den Zeitgeschmack einer 'lebendigen Antike' einzugliedern.

7. Brekers moderne Klassik

Reproduzierbarkeit und Serienproduktion

Wie kein anderer Bildhauer hatte Breker im Dritten Reich` die Möglichkeit erhalten, seine Skulpturen in nahezu industriellem Ausmaß zu produzieren. Die im Sommer 1942 gegründeten „Steinbildhauerwerkstätten Arno Breker GmbH“ in Wriezen/Oder waren 1943 in Reichsbesitz übergegangen und damit zu einer alleinigen Einrichtung der Generalbauinspektion (GBI) geworden¹²⁶⁶. In diesem groß angelegten bildhauerischen Staatsunternehmen stand Breker neben modernsten technischen und filmischen Hilfsmitteln ein großer Mitarbeiterstab - im Jahr 1943 hatte er 46 Mitarbeiter - von Bildhauern, Gießern und Vergrößerern zur Verfügung, die an seinem gigantischen Auftragsprogramm mitarbeiteten. Breker als ´phidiasgleicher` Werkstattleiter (vgl. Kap. III.2) schien dabei eher die Rolle des ´Designers`, als die des ausführenden Künstlers inne zu haben. Die eigentliche Ausführung der Arbeiten sowie deren Reproduktionen übernahmen seine Mitarbeiter. In den zahlreich publizierten Abbildungen, die das Thema ´der Künstler bei der Arbeit` oder ´der Künstler im Atelier` zum Gegenstand haben, wurde Breker in pathetischen Posen oder beim Modellieren des Tonmodells gezeigt (Abb.150). Im Film „Arno Breker“ wurde er dem Kino-Publikum als ´Chef in Weiß` beim Überprüfen und Kontrollieren der Arbeit seiner ´Angestellten` präsentiert.

Neben der medialen besaß die handwerkliche Reproduktion und Reproduzierbarkeit der Werke einen außerordentlich hohen Stellenwert. Heute noch kann man Reproduktionen von Brekers, oft nur leicht modifizierten, Werken in Kunsthandlungen und über Verkaufskataloge der Galerie MARCO¹²⁶⁷ erstehen (Abb.151). Auch als Statuetten sind die sogenannten ´multiples` in einschlägigen Männermagazinen zu erwerben. Inzwischen erfolgt der Handel auch über das Internet. Die Frage nach dem Original ist hinsichtlich Brekers Werken kaum zu beantworten.

¹²⁶⁶ Zur Struktur und den Ausmaßen des Unternehmens vgl. Bushart, Arno Breker (geb. 1900) – Kunstproduzent im Dienst der Macht, S.157.

¹²⁶⁷ Vgl. z.B. Bodenstein, Arno Breker. Skulpturen-Aquarelle. Der Preis einer etwa 40 Zentimeter großen Skulptur lag im Jahr 1974 zwischen 8000 und 15000 DM.

Breker schien das ‚Problem des Originals‘ erkannt zu haben, denn nach seiner Ansicht existierten mehrer Originale derselben Skulptur. In seinen ‚Memoiren‘ brachte er diese Feststellung mit den Produktionsbedingungen der Skulpturen in einen ursächlichen Zusammenhang:

„Um das monumentale Ausmaß der Figuren zu beherrschen, hatte sich im Laufe der Entstehung eine Technik herauskristallisiert, die stufenförmig in vier Abschnitten sich bis an die Endgröße herantastete. Jede einzelne dieser verschiedenartigen Zwischenstadien wurde bis zum letzten durchfeilt, so daß man jede Größe als abgeschlossene Arbeit betrachten könnte.“¹²⁶⁸

Brekers Äußerung verrät, dass er die Gipsversionen der Werke nicht lediglich als Vorarbeiten begriff, sondern diese für ihn bereits eigenständige Kunstwerke darstellten. Tatsache aber ist, dass die Frage nach den Originalen in Brekers im deutschen Faschismus geschaffenen Werk irrelevant ist. Breker lieferte lediglich die Modelle, also die Entwürfe für die handwerkliche und technische Produktion der Arbeiten. Und für die Wirkung der fotografischen und filmischen Reproduktionen war es gleichgültig, ob die Skulpturen, wie beispielsweise der „Apoll“, nun in acht Metern oder achtzig Zentimetern Höhe oder in Gips, Bronze oder Marmor ausgeführt waren. Materialeffekte konnten durch Tönung des Gipses vorgetäuscht werden. Der Eindruck von ‚Monumentalität‘ war in der medialen Reproduktion ebenso mit kleinen Modellen zu erzielen, sofern keine Vergleichsobjekte, wie zum Beispiel Architektur- oder Landschaftselemente im Bild erschienen. Hans Cürlis hatte in dem Effekt des im Film reproduzierten Werks gegenüber dem einer Originalbegegnung gar einen Vorteil für den Betrachter erkannt:

„Es mag sein, daß der Laie – und das ist häufig vorgekommen – etwas enttäuscht ist, wenn er im Museum solch einen Pokal wiederfindet. Er hat ihn sich pompöser – nicht besser vorgestellt.“¹²⁶⁹

Im Übrigen galt in der zeitgenössischen Fachmeinung gerade der Grad einer möglichen Vergrößerung eines kleinen Kunstobjekts geradezu als Qualitätskriterium eines Werks¹²⁷⁰.

Obwohl heute noch NS-Skulpturen von Breker erhalten sind, existierten im ‚Dritten Reich‘ nur wenige vollendete Skulpturen, jedoch zahlreiche Tonmodelle und Gipsversionen seiner projektierten Werke. Gipsversionen wurden aber auch dann noch publiziert, wenn das betreffende Werk bereits in

¹²⁶⁸ Breker, Strahlungsfeld, S. 98.

¹²⁶⁹ Cürlis, Hans: Kunstwerk – vom Film entdeckt, S.119.

¹²⁷⁰ Vgl. Cürlis, Kunstwerk – vom Film entdeckt, S.120: „Es kann sich also nicht um die Schaffung einer sonst nicht vorhandenen Qualität, sondern nur um ein Deutlichmachen oder Herausstellen einer dem Werk innewohnenden Qualität handeln. Auch die außerordentliche Vergrößerung ganz kleiner Plastiken gehört in das gleiche Gebiet. Ein Musterbeispiel ist das kaum drei Zentimeter hohe Gesichtchen des Conrad Meid um 1520 (...). Es verträgt die Vergrößerung und könnte der Kopf eines Riesendenkmals sein. Das spricht untrüglich für die geniale bildhauerische Fähigkeit des Conrad Meid.“

Bronze gegossen war. Das vollendete Werk, das eigentliche Original, schien für die Propagandazwecke im ‚Dritten Reich‘ zunächst zweitrangig gewesen zu sein. Selbst auf Ausstellungen wurden Gipsversionen gezeigt. Brekers Werke waren immer schon bereits im Modellzustand apparativ präsentiert worden und hatten ihre eigentliche, dauerhafte Existenz den Reproduktionsmedien verdanken. In der Verselbstständigung der medialen Präsentation gewinnt die Fotografie den Status eines eigenständiges Kunstwerks.

Die Werke sind zum Zweck ihrer Reproduktion für die Medien gemacht worden. Eigens für die filmische Aufnahme modellierte Breker das zu diesem Zeitpunkt bereits fertiggestellte Relief „Kameradschaft“ ein zweites Mal in Ton. Allerdings wurde der aufwändige Arbeitsprozess, der zwischen der Herstellung des ersten Tonmodells und dem fertigen Produkt stattfand, nicht gezeigt. Im Film findet an dieser Stelle eine magisch anmutende Überblendung vom kleinen Tonmodell zum vollendeten Kunstwerk statt. Auch der auf Dokumentation angelegte Arbeitsprozess des ausführenden Künstlers wurde ausstellbar und den Erfordernissen der Reproduzierbarkeit untergeordnet. Hierin könnte mit ein Grund für die Aufwertung des nicht nach materialästhetischen Maximen arbeitenden Künstlers liegen, denn die Arbeit am Tonmodell ließ sich wesentlich beeindruckender und ohne größeren Aufwand filmisch dokumentieren als eine langwierige bildhauerische Arbeit am Steinblock.

Breker passte seine Kunstproduktion weitgehend medialen Erfordernissen an und machte damit auch die Existenz seiner Werke in zunehmendem Maße von Reproduktionstechniken abhängig. Die Originale verloren auf Grund der Notwendigkeit publikumswirksamer medialer Vermittlung im NS-Propagandakontext völlig ihre Relevanz.

In der in Brekers Werk zu beobachtenden Tendenz der Eliminierung des Originals äußert sich auch ein modern zu nennender Aspekt. Die zunehmende Emanzipation des fotografierten Werks gegenüber dem Dargestellten rückt diese Praxis in die Nähe der surrealistischen Fotografie etwa Hans Bellmers oder Man Rays, die ihre Objekte ausschließlich für die Kamera arrangiert hatten. Die Puppen Bellmers beispielsweise führten, so Sigrid Schade, ihre „eigentliche Existenz (...) innerhalb der Fotografie“ und waren meist eigens „für die Fotografie erst geschaffen“ worden. Das fotografierte surrealistische Objekt existiert „als solches außerhalb der Fotografie nicht“ oder ist nur „in der Fotografie überliefert“¹²⁷¹.

¹²⁷¹ Schade, „Die Spiele der Puppe“, S.32 und 33.

Ein Anliegen dieser Künstler war es, die Wirkungs- und Wahrnehmungsbedingungen innerhalb der Fotografie zu reflektieren, etwa die Irritation, die sich beim Betrachter einstellt, wenn Skulpturen oder Puppen mit lebenden Körpern kombiniert werden.

Die Nutzung der Fotografie nicht nur als Vehikel der Vermittlung in ihrer Abbildungs- und Zeigefunktion, sondern in ihrer eigenständigen Bedeutung als ein das Werk interpretierendes Medium war für die Wirkung der Skulpturen Brekers von entscheidender Bedeutung. Das Reflektieren über die Art und Weise der Aufnahme kalkuliert die Rezipientenperspektive mit ein. An dieser Stelle ist etwa Brancusis fotografisches Werk anzuführen, von dem Breker nachhaltig beeindruckt gewesen war. Dieser hatte seine Skulpturen zunächst abgelichtet, um Interessenten seine Werke zu zeigen und dabei die Möglichkeiten der Fotografie als ein das Werk interpretierenden Bedeutungsträger erkannt und genutzt.¹²⁷²

Im Unterschied zu Brancusi, der seine Skulpturen im fertigen Zustand selbst fotografierte, wurden die Werke Brekers nicht von diesem selbst aufgenommen und zudem bereits im Modellzustand durch das Medium publik gemacht.

Dass viele der NS-Skulpturen Brekers heute nur noch in der Fotografie existieren, hat natürlich andere Gründe. Zweifellos wären sie, sofern die architektonischen und skulpturalen Großprojekte vollendet worden wären, auch in ihren Bronze- bzw. Steinversionen aufgestellt worden. Aber bis Kriegsende waren die Werke hauptsächlich zum Zweck ihrer Reproduktion für das Medium und dessen fotografisch-künstlerischer Inszenierung gestaltet worden.

In Anbetracht des medialen Aufwands und der Effekte, die in der Fotografie und im Film erzielt wurden, lässt sich vermuten, dass die Werke erst in ihrer medialen Präsentation ihre eigentlich Vollendung finden. Nur durch fotografische Technik konnte beispielsweise bei den weiblichen Skulpturen das weiche Sfumato der wie menschliche Haut erscheinenden Oberfläche erzielt werden. Und erst der Film machte die Illusion der Beweglichkeit der Skulpturen möglich.

¹²⁷² Zu Brekers Würdigung des fotografischen Werks Brancusis, vgl. Breker, Strahlungsfeld, S.59: „Weltweite Bedeutung erzielten die Veröffentlichungen seiner suggestiv wirkenden Fotos. Plastik lebt vom Wechselspiel des Lichtes und der Schatten. Im Bewußtsein dieser Erkenntnis sah er in der besonderen gezielten Lichtführung auf seine Werke die erzieherische Aufgabe, dem Besucher das Wesentliche seiner Schöpfungen sogleich überzeugend nahe zu bringen. (...) Mit berechtigtem Stolz wies er die Besucher immer wieder auf die sensationellen Aufnahmen hin“. Zu Brancusi als Fotograf seiner Werke vgl. Jürgen Partenheimer: Die Skulptur Brancusis in der Deutung seiner Fotografie, Diss., München 1976. Bach, Friedrich Teja: Brancusis Photographie – Die Kunst der Übersetzung. In: Holländer, Hans/Thomsen, Christian, W. (Hg.): Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst, Architektur, Musik, Literatur, Religion. Aspekte und Perspektiven, Köln 1987, S.133-145.

Breker hatte ein riesiges Auftragspensum zu bewältigen, so dass er rationelle Produktionsmethoden entwickelte, die sich an modernen, industriellen Großunternehmen orientierten.

Sicherlich mit aus Gründen der Effektivität arbeitete Breker mit motivischen und anatomischen Wiederholungen, indem er einzelne Körperteile seiner Skulpturen immer wieder neu montierte. Daher rührt auch der Eindruck, dass, wie Haug bemerkte, die einzelnen Werke wie seriell gefertigte Produkte aussehen:

„Und immer wieder das Montageprinzip (...). Jedes Gestaltungselement verblüfft durch seine Serialität (Schenkel als solche, Gesten als solche) und durch seine Abweichung in Richtung des Übertriebenen.“¹²⁷³

Brekers ‚Recycling‘ bedingte die starke Ähnlichkeit der Figuren untereinander. Bereits vorhandene Gussformen einzelner Körperteile waren wiederverwendbar und konnten immer wieder für Reproduktionen benutzt werden, was zwangsläufig zu der auffallenden Uniformität und Stereotypie der Körperphysiognomien führen musste.¹²⁷⁴

Zur Verdeutlichung sollen an dieser Stelle einige Beispiele genannt werden:

Die Torsi nahezu aller weiblichen Skulpturen sind völlig identisch. Für die „Kniende“ (Abb.168) wurden der Torso und die Oberarme der „Eos“ (Abb.111) verwendet. Das linke Bein der „Eos“ ist identisch mit dem der „Flora“ (Abb.165). Den Arm und die linke Hand erhielt die „Flora“ von Brekers weiblichem Prototyp der „Siegerin“ (Abb.114). Deren einziges Unterscheidungsmerkmal liegt in der Frisur und in den Armbewegungen.

Die männliche Skulptur „Atlas“, die Breker für die „Große Halle“ an der „Nord-Süd-Achse“ entworfen hatte, ist eine Variante des „Prometheus“ aus dem Jahr 1937, wobei die Fackel lediglich durch eine Weltkugel ausgetauscht werden musste¹²⁷⁵. Das linke Bein des „Rächers“ (Abb.49) ist identisch mit dem des Älteren der „Kameraden“ (Abb.176) und wurde ein weiteres Mal beim Relief des „Rufers“ (Abb.69) verwendet. Das linke Bein des jüngeren der „Kameraden“ entspricht dem des „Opfers“ (Abb.202). Auch zwischen den nahezu vollplastisch ausgeführten Reliefs und den Skulpturen konnten Gliedmaßen ausgetauscht werden. Der „Rufer“ beispielsweise wurde mit Beinen und Unterkörper der „Wehrmacht“ (Abb.81) ausgestattet. Und auch innerhalb eines einzigen Reliefs

¹²⁷³ Haug, Ästhetik der Normalität, S.102.

¹²⁷⁴ Im Film „Arno Breker“ sind in einer sehr kurzen Sequenz in der Szene in der Brekers Werkstatt präsentiert wird, zahlreiche nebeneinander stehende gänzlich identische männliche Gipstorsi zu sehen.

¹²⁷⁵ Diese Beobachtung bei Magdalena Bushart: Überraschende Begegnung mit alten Bekannten. Arno Brekers NS-Plastik in neuer Umgebung. In: Hinz, Berthold (Hg.): NS-Kunst: 50 Jahre danach. Neue Beiträge, Marburg 1989, S.35-54, hier S.43ff.

operierte Breker mit Wiederholungen. Beim „Auszug zum Kampf“ (Abb.71) sind die zweite sowie die letzte Figur bis auf die Arme und den Kopf gleich. Der zweitletzte des Zuges erhielt die Beine des Anführers.

Dies ist nur eine kleine Auswahl in der Liste der ausgetauschten und puzzleartig wiederverwendeten Körperteile innerhalb des Skulpturenprogramms Brekers; sie könnte weiter fortgeführt werden. Noch bis in die achtziger Jahre zehrte Breker von seinen im ‚Dritten Reich‘ entworfenen Skulpturen, um diese zu recyceln¹²⁷⁶. So wurde bereits Mitte der fünfziger Jahre aus dem Torso und dem rechten Arm der „Psyche“ (Abb.163), kombiniert mit den Beinen und dem linken Arm der „Eos“ (Abb.111), eine „Diana mit dem Speer“ (Abb.152). Aus dem „Fackelträger“ (1941) entstand vierzig Jahre später mit neuem Kopf und ausgetauschten Attributen ein „Alexander der Große“, versehen mit dem Adler, der ursprünglich für die in Planung befindliche „Soldatenhalle“ von Wilhelm Kreis bestimmt gewesen war¹²⁷⁷. Ein neues Ensemble schuf Breker mit seiner Skulpturengruppe „Ewiges Leben“, aufgestellt 1970/71 vor der Weserbergland-Klinik in Höxter. Hier kombinierte er die Anfang der vierziger Jahre entstandenen Skulpturen „Herold“ (1943) und „Flora“, die nun den ‚zeitloseren‘, ‚griechischen‘ Kopf der „Demut“ trägt, mit einem neu hinzugekommenen Kind zu einer Figurengruppe.¹²⁷⁸ Aus der „Berufung“ wurde um 1950 ein „Merkur“¹²⁷⁹.

Das Prinzip der Montage (Abb.57) und der Wiederverwertung von Gliedmaßen und Torsi hat Auswirkungen auf die ästhetische Gestaltung der Skulpturen und darf sicherlich als ein Grund für die sehr statisch und mechanisch wirkenden Körperhaltungen angesehen werden. Um sein effektives ‚Baukasten-Prinzip‘ aufrecht erhalten zu können, musste Breker bei seinen männlichen Skulpturen auf den Kontrapost weitgehend verzichten. Dieser ist zwar in der Bein- oder Schrittstellung häufig angedeutet, hat jedoch kaum Auswirkungen auf die Stellung von Hüfte und Schultergürtel, die jeweils in der Waagerechten bleiben.¹²⁸⁰ Vor allem die männlichen Körper suggerieren in ihrer Detailgenauigkeit lediglich den Anschein anatomischer Richtigkeit. Jedoch nur die einzelnen Körperteile sind anatomisch korrekt ausgeführt, was den Anschein einer ‚unnatürlichen‘, maschinell-technischen Perfektion dieser Körper vermittelt. Sie folgen nicht den Gesetzen natürlicher

¹²⁷⁶ Vgl. hierzu ausführlich Bushart, Überraschende Begegnung, S.35-54.

¹²⁷⁷ Bushart, Überraschende Begegnung, S.50. Breker hatte im Jahr 1961 die nach der Breker-Ausstellung 1942 in Paris verbliebenen Bronzen über Mittelsleute zurückkaufen können.

¹²⁷⁸ Weitere Beispiele zu Brekers Recycling, vgl. Bushart, Überraschende Begegnung, S.43ff.

¹²⁷⁹ Abgebildet bei Egret, Abb. 298.

¹²⁸⁰ Demgegenüber steht die Ansicht von Probst, der beispielsweise bei der Figur „Wager“ einen „halben“ Kontrapost erkennt. Die waagerechte Schulterpartie, die nicht auf die Hüfthaltung eingehe, charakterisiert er als „Einatmungseffekt“ des Brustkorbs. Probst, Der Bildhauer Arno Breker, S.31.

Körperbewegungen. Die senkrechte Rückenachse ist bei Brekers Skulpturen immer lotgerade, obwohl bei einer anatomisch korrekten Darstellung, je nach Beinstellung, eine leichte bis starke Krümmung des Rückgrats erforderlich gewesen wäre. Hinsichtlich dieser Art der Körperhaltung machte Hermann Hinkel 1975 am Beispiel von Brekers „Bereitschaft“ auf die „verkrampfte Spannung“ dieser Figur aufmerksam (Abb.143). Diese würde verstärkt „weil sich über dem Spielbein nicht wie erwartet“ die Hüfte herauswölbe, und somit „der klassische Kontrapost (...) nicht eingehalten“¹²⁸¹ sei. Die beobachtete Abweichung vom klassischen Kontrapost deutete Hinkel schließlich als Zeichen für „bedingungslose Kampfbereitschaft“¹²⁸². An dieser Stelle kann aber lediglich festgehalten werden, dass diese Art und Weise der Körperdarstellung eine starke Vereinfachung bedeutete und den Erfordernissen einer sehr raschen Produktion und Montage von anatomischen Einzelteilen zuarbeitete, somit also in erster Linie als ein Zugeständnis an die Produktionsbedingungen zu deuten ist. Für die Gestaltung neuer Skulpturen waren teilweise nur minimale Veränderungen der bereits vorhandenen Gussformen notwendig. Und gerade das offensichtlich Zusammenmontierte von vereinfachten, stereotypisierten Körperteilen vermittelt den Eindruck einer starren Körperoberfläche und einer roboterartigen Beweglichkeit der Gelenke der Figuren. In dieser beweglichen ‚Unbeweglichkeit‘ und eingeschränkten Bewegungsfreiheit erinnern sie an Gliederpuppen (Abb.153).

Brekers Arbeiten sind Serienprodukte – beliebig oft und in unterschiedlichen Größen und immer neuen Varianten reproduzierbar. Ob ihrer Detailgenauigkeit, der Suggestion von Kleinteiligkeit in der Fotografie und ihrer Variabilität durch oft nur geringfügige Veränderungen der Gesten, Gesichter, Frisuren oder Attributen wirken sie isoliert betrachtet jedoch wie künstlerische Unikate.

Aber bei Brekers Skulpturen fällt nicht allein die Wiederverwertung von Einzelteilen sowie ihre daraus zwangsläufig resultierende augenscheinliche Ähnlichkeit untereinander auf. Seine NS-Skulpturen zeichnen sich zudem durch zahlreiche motivische Wiederholungen aus. Die Themen sind, unabhängig von der Titelgebung, immer wieder dieselben.

¹²⁸¹ Hinkel, Zur Funktion des Bildes, S.10.

¹²⁸² Hinkel, S.12. Derselben Argumentation folgt Petsch, Kunst im >Dritten Reich<. Architektur] Plastik] Malerei, S.42: “Die Figur trägt eine herausfordernde und aggressive Pose zur Schau. Sie wirkt aufdringlich und abschreckend für den, der sich nicht identifiziert. Ausschlaggebend für diese Wirkung ist der Verzicht auf den Kontrapost (...). Es wird der Eindruck bedingungsloser Kampfbereitschaft vermittelt“. Vgl. die Kritik an solcherlei Deutungen bei Haug, Ästhetik der Normalität, S.84: „Denn woher „weiß“ der Kommentator, was hier was „bedeutet“? Außer der Abweichung vom klassischen Kontrapost gab er uns kein objektives Kriterium“.

Das Motiv des männlichen Paares, erstmalig von Breker im Ehrenhof der „Neuen Reichskanzlei“ als „Partei“ und „Wehrmacht“ (Abb.82, 81) gestaltet, sollte im Inneren der Reichskanzlei durch ein weiteres männliches Paar, „Wager“ und „Wäger“ (Abb.133), hier ohne die Attribute, ergänzt werden. Die Bronzen „Partei“ und „Wehrmacht“ interpretierte Rittich als „Kräfte, die das neue Reich schufen und erhalten“¹²⁸³ und ganz ähnlich deutete Breker das Paar später als die „Säulen“ auf denen „jeder Staat“ ruhe, dem „Mann des Geistes – durch die Fackel dargestellt“ und dem Schwertträger als dem „Verteidiger des Reiches“¹²⁸⁴. Der thematische Bezug zwischen den beiden männlichen Paaren entging auch den Kommentatoren nicht. Im Innern, so Rittich, habe Breker, „noch einmal die Typen des aktiven und des philosophischen Mannes“¹²⁸⁵ gestaltet. In Publikationen, wie beispielsweise dem Kölner Ausstellungskatalog, wurde derselbe thematische Bezug geschaffen, indem das Relief eines Fackelträgers mit dem Titel „Rufer zum Streit“ (Abb.69) - im Jahr 1941 wurde aus Brekers Mann des ‚Geistes‘ ein Aggressor - und das eines Schwertträgers, betitelt mit „Aufbruch der Kämpfer“ (Abb.101), auf einer Doppelseite abgebildet wurden.¹²⁸⁶

Neben solchen motivischen Wiederholungen oder immer wiederkehrenden standardisierten Gesten, verwertete Breker auch identische Skulpturen für unterschiedliche architektonische Gegebenheiten. So war beispielsweise die schwertziehende „Bereitschaft“ für mehrere Aufstellungsorte vorgesehen. Die elf Meter hohe Skulptur sollte in Berlin das „Mussolini-Monument“ krönen und war zugleich als Pendant zum „Künder“ für den Tribünenaufbau des Zeppelinfeldes in Nürnberg vorgesehen. Für den „Künder“ wiederum plante man eine Zweitverwendung auf dem „Großen Platz“ in Berlin als Figur für eine Brunnenanlage.¹²⁸⁷ Ebenso sollten Skulpturen des „Runden Raums“ der „Neuen Reichskanzlei“ im Inneren des „Führerbaus“ ein weiteres Mal verwendet werden. Dabei handelt es sich um die weibliche Skulptur „Psyche“ sowie um zwei „Jünglinge“¹²⁸⁸, von denen angenommen werden kann, dass es sich um den „Wager“ und den „Wäger“ – ausgestattet mit neuen Frisuren - handelt. Selbst der „Zehnkämpfer“ und die „Siegerin“ erhielten in einem nicht öffentlichen – jedoch medial öffentlich gemachten - Bereich an einem Schwimmbeckenrand im Garten des Landsitzes eines

¹²⁸³ Rittich, in: Ausst.-Kat. Arno Breker, Köln, S.10.

¹²⁸⁴ Breker, Strahlungsfeld, S.95.

¹²⁸⁵ Rittich, in: Ausst.-Kat. Arno Breker, Köln, S.10, 23. Adolf Wamper hatte bereits 1936 ein Muschelkalkrelief eines „Schwert- und Fackelträgers“ für die Dietrich –Eckart-Bühne in Berlin hergestellt.

¹²⁸⁶ Ausst.-Kat Arno Breker, Köln, S. 44f. Abb. 41 u. 42.

¹²⁸⁷ Vgl. Bushart, Magdalena: Leere Form und wechselnde Absicht. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.Januar 1989.

¹²⁸⁸ BAR 120/3460a, fol.1, Bl.6.

Dr. A. ein zweites Zuhause¹²⁸⁹. Darüber hinaus waren auf Kosten der GBI kleinere Abgüsse von Brekers Skulpturen hergestellt worden, die als Werbe-„Geschenke“ Speers an „leitende Personen von Partei, Wehrmacht und Wirtschaft“¹²⁹⁰ zu verteilen waren.

Für Breker war die Rationalisierung seiner Skulpturenproduktion durch Wiederholung Recycling und Variation ein äußerst lukratives Geschäft. Allein durch die mit Hilfe technischer Fabrikation hergestellten Vergrößerungen seiner Modelle, für die er noch zusätzlich ein Entwurfs Honorar erhielt, verdiente er je nach Größe der Figuren ein Vielfaches. Für eine lediglich leicht überlebensgroße Figur wie der „Psyche“ (2.2 Meter) sollte Breker ´nur` 45000 RM erhalten. Eine sechs Meter große Skulptur kostete schon 250000 RM und für eine dreißig Meter hohe Figur, wie beispielsweise der „Fackelträger“, konnte Breker bereits 1.250000 RM veranschlagen.¹²⁹¹

In Brekers äußerst effektiver Skulpturenproduktion lassen sich die Grenzen zwischen künstlerischem und industriellem Produkt nicht mehr klar abstecken. Er machte über neun Jahre hinweg, und darüber hinaus, Skulpturen, die sämtlich auf wenige nahezu beliebig reproduzierbare Muster zurückgeführt werden können. Mit der Orientierung am Vorbild moderner, rationeller Warenproduktion, mit der Möglichkeit in kurzer Zeit sehr große ´Stückzahlen` herzustellen, und der Tendenz zur Kommerzialisierung wird die Trennung zwischen technischer Reproduktion und Serienproduktion verwischt, der Bildhauer ist nicht mehr ausführender Künstler sondern Entwerfer.¹²⁹²

Kunst im Dienst der Reklame

¹²⁸⁹ Weber, Roland: Der Garten. In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, Bd.90, 45.Jg., 2. Teil: Angewandte Kunst, München 1944, S.13-16.

¹²⁹⁰ In der „Abrechnung der Honorarforderungen des Herrn Professor Breker nach dem Stande vom März 1945“ heißt es: „In den Jahren 1938 bis in die neueste Zeit wurden etwa 60 Kleinplastiken und Porträts des Führers für diese Zweck bereitgestellt, ferner die Richard-Wagner-Büste, der Kopf des Verwundeten, Bronze-Relief des „Opfers“. Einzelheiten sind nicht mehr feststellbar. Daher pauschal bewertet mit RM 60.000.-“. BAR 120/3460a, fol.1., Bl.8.

¹²⁹¹ BAR 120/3460a, fol.1., Bl.5 und 6.

¹²⁹² Vgl. Marianne Kesting: Die Diktatur der Fotografie. Von der Nachahmung der Kunst bis zu ihrer Überwältigung, München 1980, S.60.

Die häufigen Wiederholungen und die physiognomischen Ähnlichkeiten der Skulpturen Brekers sollten den Betrachtern keineswegs verborgen bleiben. Von Kunstkommentatoren wurde immer wieder auf die Analogien aufmerksam gemacht. Über die Figur des „Herold“ schrieb Rittich:

„Arno Breker selbst bezeichnet den >Herold< als eine Variation jenes ausdrucksmäßigen Themas, das er in den Figuren der >Partei< und des >Künders< gestaltet hat. Der Vergleich dieser Werke, deren Entstehung etwa vier bzw. fünf Jahre auseinanderliegt, zeigt die aus der Aufgabe begründeten Ähnlichkeiten, erweist aber zugleich eine Steigerung, die in der Entwicklung des Gesamtwerkes begründet liegt.“¹²⁹³

An anderer Stelle betonte er, dass der „Erleuchtung“ bringende „Prometheus“ mit der Fackel auf die „Partei“ verweise und diese wiederum auf den „Heros mit Fackel“, bei dem Breker „das Motiv der „Partei“ noch einmal gebieterischer“¹²⁹⁴ abgewandelt habe. Rittich machte auch auf die Ähnlichkeit der Skulpturen untereinander aufmerksam. Die grundsätzliche „Gleichheit des körperlichen Typus“¹²⁹⁵ erschien ihm als ein sichtbarer Beweis der Herausbildung eines einheitlichen Stils im Nationalsozialismus. Denn „Stilbildung“, so der Kunstautor Tank, „bedeutet Vereinfachung“ und die „Einheit in der Mannigfaltigkeit“, die er in Brekers Werken erkannte, galt ihm als „Kennzeichen des klassischen Stils“¹²⁹⁶ schlechthin. Mit der Stereotypisierung der Körper und Gesichter sollte auch ´rassischen` Anforderungen an die ´neue deutsche Kunst` Genüge geleistet werden. Zu diesem Punkt äußerte Hitler in seiner Rede zur Eröffnung der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München 1937:

„Trotzdem aber wollen wir, die wir im deutschen Volk das sich allmählich herausbildende Endresultat dieser geschichtlichen Entwicklung sehen, uns eine Kunst wünschen, die auch in ihr immer mehr der Vereinheitlichung dieses Rassengefüges Rechnung trägt und damit einen, *einheitlichen, geschlossenen Zug* annimmt.“¹²⁹⁷

Dass mit dem Prinzip der nicht nur medialen Wiederholung und Wiederholbarkeit der Skulpturen Propagandaintressen der NS-Machthaber erfüllt werden sollten, deutete Rittich im Potsdamer Ausstellungskatalog an. Über das männliche Paar „Partei“ und „Wehrmacht“ schrieb er:

¹²⁹³ Rittich, Werner: Zu einigen neuen Werken des Bildhauers Arno Breker, S.236.

¹²⁹⁴ Rittich, Ausst.-Kat. Arno Breker, Potsdam 1944, S.7ff.

¹²⁹⁵ Rittich, Ausst.-Kat. Arno Breker, Köln, S.8.

¹²⁹⁶ Tank, S.112 u. 114.

¹²⁹⁷ Rede Hitlers bei der Eröffnung der „Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1937, zit. nach Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus, S.159f.

„Von ihnen sagte der Führer einmal, daß sie zum Besten gehören, was in Deutschland je geschaffen wurde; sie sind heute ebenso in die Vorstellung vieler eingegangen wie die „Bereitschaft“ und der „Künder“, die Arno Breker für das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg schuf und mit denen er (...) dokumentierte, in welchem Maß er fähig ist, das Denken und Fühlen vieler zu prägen.“¹²⁹⁸

Rittichs Äußerung verrät nicht nur die Absicht, mit den Skulpturen eine eingängige Wirkung bei einem/r BetrachterIn erzielen zu wollen, sondern er deutet auch die Methode an, mit der dies zu realisieren war. Es sind die ständig sich wiederholenden und in verschiedenen Arrangements variierten, stereotypisierten Motive, die den Effekt des Wiedererkennens beim Betrachter in Gang setzen sollten. Angestrebtes Ziel war die Kenntnis und die Akzeptanz der Werke in breiten Teilen der Bevölkerung:

„Seine Bildwerke sind jedem verständlich, sie ringen dem schlichten, unverbildeten Betrachter ebenso Bewunderung ab wie dem echten Kenner“¹²⁹⁹.

Die Charakteristika von Brekers Skulpturen, wie Typisierung und starke Vereinfachung, wurden in der Kunst-Publizistik lobend erwähnt. „Bei ihm ist alles klar, sauber, einfach und groß“¹³⁰⁰, schrieb ein Zeitgenosse.

In dem Prinzip der Wiederholung und Abwandlung des immer Gleichen - ein prägendes Kennzeichen auch der Diktion der Kunstberichte und der ideologischen Wort- und Bild-Propaganda des Nationalsozialismus – lassen sich Analogien zu zeitgenössischen Methoden der Warenreklame erkennen. Zumal Hitler und Goebbels war bewusst, dass die Reklame, und damit Methoden der Wirtschaftswerbung, für die politisch-ideologische Werbung unentbehrlich war. Besonders die Strategie der ´einhämmernenden` Wiederholung, wie sie von der Wirtschaftswerbung praktiziert wurde, war von Hitler in „Mein Kampf“ für die Parteipropaganda als wesentliches Mittel der Manipulation eingestuft worden:

„Jede Reklame, mag sie nun auf dem Gebiet des Geschäfts oder der Politik liegen, trägt den Erfolg in der Dauer und der gleichmäßigen Einheitlichkeit ihrer Anwendung (...).“¹³⁰¹

So hatte Hitler auch das Reklame- beziehungsweise Propagandaprinzip der Wiederholung unter geringfügiger Abwandlung desselben Inhalts als wesentlich für die Eingängigkeit und Akzeptanz beim Rezipienten erklärt:

¹²⁹⁸ Rittich, Ausst.-Kat. Arno Breker, Potsdam, S.7.

¹²⁹⁹ Jasser, o.S.

¹³⁰⁰ Jasser, o.S.

¹³⁰¹ Hitler, Adolf: Mein Kampf, Bd.2, München 1934, S.203.

„Die Masse braucht in ihrer Schwerfälligkeit immer eine bestimmte Zeit, ehe sie auch nur von einer Sache Kenntnis zu nehmen bereit ist, und nur einer tausendfachen Wiederholung einfachster Begriffe wird sie endlich ihr Gedächtnis schenken. Jede Abwechslung darf nie den Inhalt des durch die Propaganda zu Bringenden verändern, sondern muß stets zum Schlusse das Gleiche besagen (...).“¹³⁰²

Dass Politik und Reklame sich gut vertragen, ja „eine fruchtbare Gemeinschaft“ eingehen sollten, verkündete Ernst Jäckh 1931 in der Fachzeitschrift „Die Reklame“¹³⁰³. Politik, so Jäckh, habe „reklamehaft“ zu sein und zwar vor allem durch die „Mittel der Wiederholung und Einprägbarkeit“: „(...) eine der Wesenseigenschaften der Reklame: die Wiederholung – so lange und so gründlich, so nachdrücklich und so einprägsam, daß sie sitzt und bleibt und schafft (...).“¹³⁰⁴

Werbung galt als übergeordneter Begriff, die Reklame und die Propaganda – ein Terminus, der in den dreißiger Jahren noch positiv besetzt war – als Teilgebiete der Werbung.¹³⁰⁵ Bereits 1933 zeigte sich die Tendenz einer offenen Allianz von politischer und wirtschaftlicher Werbung, als in der Zeitschrift „Seidels Reklame“ die Forderung erhoben wurde, „alle Mittel, Theater, Literatur, Presse, Kunst, Plakate, Veranstaltungen und was es sonst im Lexikon des Werbefachmanns gibt, voll und ganz in den Dienst einer sittlichen Staats- und Kulturidee“¹³⁰⁶ zu stellen. Es wurde zum erklärten Ziel vieler deutscher Werbefachleute, der „Reklame eine deutsche Prägung“ zu verleihen, sich „deutscher Künstler, deutscher Vorbilder und deutscher Ausdrucksformen zu bedienen“¹³⁰⁷.

¹³⁰² Hitler, Adolf: Mein Kampf, Bd.2, S.203. Bewundernd äußerte sich ein Autor in „Seidels Reklame“ 1932 über die zentrale Bedeutung und Inszenierung des Hakenkreuzes als „Reklame-Fetisch“ der Nationalsozialisten: „Der Erfolg Hitlers beruht zum großen Teile auf der ausgezeichneten Reklame, die besonders wirksam ist, weil die Gegenseiten ihr nichts annähernd so Wirksames gegenüberstellen konnten. Der Reklame-Fetisch der Nazis ist das Hakenkreuz, das besser propagiert wird als je ein Fabrik- oder Handelszeichen.“ Growald, Ernst: Reklame – Fetische an die Front!“. In: Seidels Reklame. Das Blatt für Werbewesen und Verkaufstechnik, Jg.16, H.9, September 1932, S.319.

¹³⁰³ Jäckh, Ernst: Politik und Reklame. In: Die Reklame, 24, 1931, S.113.

¹³⁰⁴ Jäckh, S.113.

¹³⁰⁵ Vgl. Kurt Wehlau: Das Lichtbild in der Werbung für Politik, Kultur und Wirtschaft, Diss., Oldenburg 1938, S.2.

¹³⁰⁶ Schlenzka, Peter: Nationalsozialistische Staatspropaganda 1933. In: Seidels Reklame, H.12, Dezember 1933, S.392-399, hier S.393. Wie willfährig sich manche Werbefachleute 1933 in den Dienst des Regimes begaben, zeigt dieser Artikel von Schlenzka, hier S.391: „Sie (die Staatspropaganda; B.B.) wurde als eine der wichtigsten Säulen für diejenige Macht im Staate erkannt, die die Voraussetzung für jedes Aufblühen einer Volksgemeinschaft bildet, denn das alte Sprichwort von dem „Mens sana in corpore sano“ hat nirgends so viel Gültigkeit, wie für das Staatsgefüge. Ein gesunder Geist, Leistungsfähigkeit und Erfolg des Volkes und des Staates können nur bestehen und gedeihen, wenn der ganze Staatskörper kräftig und gefestigt dasteht und die gleichmäßige Reaktion jeder Zelle dafür bürgt, daß sich jede im Sinne der Erhaltung des Körpers zur Abwehr aller Schädigungs- und Krankheitskeime bereithält. Ein Volk lässt sich zu ungläublichen Leistungen und Opfern anspornen, wenn es weiß, wofür es diese bringt.“

¹³⁰⁷ Gronow, Wlsner von. In: Seidels Reklame, 1933, S.110b.

Dass man sich auf beiden Gebieten – Wirtschaft und Politik - auch der Kunst zu bedienen hatte, war in den zwanziger Jahren programmatisch formuliert worden:

„Reklame ist die bewußte Massenbeeinflussung durch Wort, Bild, Plastik, Architektur (...) auf das Denken und Verhalten anderer, um (...) ein geeignetes Urteil oder Wünsche bezüglich des Objektes, einer Person (...) oder einer Idee zu erregen.“¹³⁰⁸

Die Kooperation von Wirtschaft und Staat wird im werbewirksamen Einsatz der Kunst zur öffentlichen Selbstdarstellung offensichtlich. So waren in der Zeitschrift „Die Kunst im Deutschen Reich“ zahlreiche Werbeinserate von Firmen geschaltet, die beispielsweise mit dem Hoheitszeichen – einem Adler mit dem Hakenkreuz in den Fängen – nicht nur für ihre Produkte, sondern zugleich für das NS-Regime und für die Künstler warben, die Staatsaufträge erhalten hatten¹³⁰⁹. Auch Abbildungen der „Neuen Reichskanzlei“ wurden von ausführenden Firmen zur Selbstdarstellung verwendet¹³¹⁰. Die Firma „Rosenthal Porzellan“ warb mit Kleinplastiken und Hitlerbüsten renommierter NS-Staatsbildhauer (Abb.154). Auch die Autofirma Mercedes-Benz verwendete Kunstwerke, etwa Josef Thoraks Modell seiner Autobahnskulptur „Denkmal der Arbeit“, mit der sie für den „Ausdruck kraftvoller Schönheit“¹³¹¹ ihrer Fahrzeuge warb. Auf Grund dieser Teilidentität von wirtschaftlicher und politischer Werbung, die sicherlich auch als Demonstration der engen Zusammenarbeit und Geschlossenheit von Politik und Gesellschaft fungieren sollte, wurde eine sich gegenseitig bestätigende Verweisungsstruktur erzeugt, bei der sich die Grenzen zwischen künstlerischer Selbstdarstellung, staatlicher Machtdemonstration und industriellen, kommerziellen Interessen verunklären.

Aber die Verbindungen von NS-Kunst und Reklame reichen über diesen Konnex von politischen, künstlerischen und wirtschaftlichen Interessen hinaus. Zum einen erfolgte eine Übernahme von Motiven der Warenreklame in die nationalsozialistische Kunst, wie Hans-Ernst Mittig in seinem Aufsatz „Die Reklame als Wegbereiterin der nationalsozialistischen Kunst“ dargelegt hat, und zum anderen, und dies ist hinsichtlich der Plastiken Brekers wesentlich, wurden „in der Reklame entwickelte *Verfahren* übernommen beziehungsweise in das Medium Kunst versetzt“¹³¹². Die Anwendung und Verankerung von reklamepsychologischen Prinzipien in der ästhetischen Struktur

¹³⁰⁸ Paneth, E.: Entwicklung der Reklame vom Altertum bis zur Gegenwart, München/Berlin 1926. Zit. nach Wehlau, S.3.

¹³⁰⁹ Vgl. die Anzeige der Bildgießerei Noack mit einem Hoheitszeichen des Bildhauers Koelle, in: DKiDR, Januar 1939, 3.Jg., Fol.1, S.VII sowie die Anzeige von WMF, in: DKiDR, August 1938, 2.Jg., Fol.8, S.III.

¹³¹⁰ Vgl. den Anzeigenteil in: DKiDR. 1939, 3.Jg., Fol.10, S.I-XVIII.

¹³¹¹ Anzeige in: DKiDR, 4.Jg, Fol.8/9, 1940, S.VII.

¹³¹² Mittig, Hans-Ernst: Die Reklame als Wegbereiterin der nationalsozialistischen Kunst, S.47.

der Werke konnte Mittig unter anderem am Beispiel der NS-Staatsarchitektur zeigen. Als ein „Merkmal der nationalsozialistischen Baukunst“ machte er die monotone und stereotype Wiederholung“, die „auffallende Motivwiederholung *innerhalb* eines Bauteils, eines Bauwerks oder baulichen Ensembles“¹³¹³ aus.

Brekers Reklamekunst

Brekers Skulpturen wurden für die werbende Selbstdarstellung des Regimes in Wort und Bild verwendet. Der Staat war Brekers Auftraggeber und warb umgekehrt ebenso für den Bildhauer. Kein Kunstautor versäumte, in den Besprechungen von Brekers Werken und Ausstellungen den „Ausdruck des Reichsgedankens“ oder das „fruchtbare Zusammenwirken von politischem Auftrag und künstlerischer Gestaltung“¹³¹⁴ zu betonen.

Die Kunstwerke Brekers wurden nicht nur für die nationalsozialistische Rassen- und Kriegspropaganda in Dienst genommen, ‚instrumentalisiert‘, ebenso wenig wurden sie, wie in der Brekerfreundlichen Literatur gerne behauptet wird, ohne Zustimmung Brekers für ideologische Zwecke missbraucht¹³¹⁵, vielmehr wurden die Skulpturen eigens zu dem Zweck der Reichswerbung überhaupt hergestellt.

Wollten ‚deutschdenkende‘ Werbeleute ‚deutsche‘ Kunst für eine ‚deutsche‘ Reklame verwenden, war im Gegenzug eine Kunst erforderlich, die für diese Reklame und für die ideologische und rassistische Propaganda tauglich war.

Damit hatten die Werke nicht allein die Aufgabe, inhaltlich ideologische Werte zu transportieren, sondern sie mussten vor allem werbestrategisch erforderliche Kriterien erfüllen, die schließlich die Garantie dafür bieten sollten, dass die ‚Idee‘¹³¹⁶ - das rassistische NS-Menschenbild – wahrgenommen wurde.

¹³¹³ Mittig, Die Reklame, S.38.

¹³¹⁴ Kommentaranweisung des Zeitschriftendienstes vom 8.5.1942. Zit. nach Thomae, S.92.

¹³¹⁵ Vgl. z.B. bei Probst, Der Bildhauer Arno Breker, S.70: „Es wurde keine werkimmanente Deutung vorgenommen, sondern eine Beschreibung von außen aufgesetzt (...). Die Frage stellt sich, ob Breker sich hätte distanzieren müssen und können. Er sagt: >Was nun die Ausführungen von Journalisten, Kunstkritikern oder Funktionären von damals – wie heute betrifft, so ist zu sagen, daß darauf ein Künstler, der sich um politische Dinge kaum kümmert, am wenigsten Einfluß hat.“

¹³¹⁶ Eine Grundprämisse der Warenreklame, eine „Idee“ zu verkaufen und damit Bedürfnisse zu wecken, war schon 1933 für die Staatspropaganda entdeckt worden. Bei Schlenzka heißt es: „Wenn wir von Werbung überhaupt sprechen, so sind wir gewohnt, sie immer als ein Mittel zu einem höheren Zweck zu betrachten. Bei

Die Reproduzierbarkeit der Skulpturen war für die Propagandastrategie von Brekers Auftraggeber unentbehrlich. Die als reklamewirksam anerkannten Prinzipien von Gleichheit und Innovation, von Wiederholung und Variation des immer Gleichen unter geringfügiger Abwandlung, wurden von Breker in seiner Skulpturenproduktion konsequent gehandhabt.

Brekers ausgeprägtes Sendungsbewusstsein musste den Propagandaintressen seiner nationalsozialistischen Auftraggeber entgegen gekommen sein. Die rassistische Kunst doktrin, die programmatisch mit dem Versprechen einer Aufhebung der Kluft zwischen Kunst und Leben, zwischen Elite- und Massenkultur angetreten war, machte die Produktion von 'volksnaher'¹³¹⁷ Kunst erforderlich. Es war eine populäre, dem Massengeschmack entgegen kommende Kunst herzustellen, die in den Medien vielseitig einsetzbar war und in weite Teile der Bevölkerung transportiert werden konnte.

Die immense Anzahl der der Öffentlichkeit medial präsentierten Werke konnte propagandistisch zunächst für das „unbeirrte Weiterschaffen“, das „Durchhalten“ einer Kriegsnation gefeiert werden. Die Praxis, auch mit kleinen Modellen – also im Falle Brekers dem Entwurf des auszuführenden Werks - in der Fotografie Realität zu fingieren oder 'Monumentalität' zu simulieren, gehörte ebenfalls zur Trick-Kiste der Werbefachleute. Wehlau weist auf das recht verbreitete Verfahren hin, „durch Wachs- und Gipsfiguren“ für einen Betrachter in Modellaufnahmen ein „wahres Geschehen vorzutäuschen“¹³¹⁸.

Mit dem einheitlichen Gesamtbild seines Werkes, das von heutigen Apologeten Brekers als dessen „klassische Phase“ bezeichnet wird, bediente Breker reklamepsychologische beziehungsweise propagandistisch-werbestrategisch als wirkungsvoll anerkannte Forderungen nach Einheitlichkeit, Dauer und Variation innerhalb einer erkennbaren Uniformität. Dass hier auch mit System an einer Vereinheitlichungstendenz der Bildhauerkunst gearbeitet wurde, erweist sich in der Vorbildstellung und der Dominanz, die Breker auf dem Kunstmarkt genoss, die wiederum andere Bildhauer unter Anpassungsdruck setzte, sofern sie auf öffentliche Aufträge angewiesen waren.¹³¹⁹

der Wirtschaftswerbung denken wir in erster Linie daran zu verkaufen, und in den meisten Fällen nur eine Ware, aber schon der Amerikaner braucht den Begriff „sell an idea“, also auch Werbung für eine Idee, und wenn wir einmal den Ideenkomplex des Verkaufens (...) betrachten, so ergibt sich, daß dieser nur dann erfolgen kann, wenn ein Wunsch nach Besitz besteht.“ Schlenzka, Nationalsozialistische Staatspropaganda, S.391.

¹³¹⁷ Brekers einem Interview 1973 geäußertes Satz, es gäbe „keine volksnahe homogene Kulturpolitik mehr“, bezieht sich im Wesentlichen nicht auf die Politik, sondern auf die zeitgenössische Kunst selbst. Arno Breker im Interview mit Lutz Lienen, Es gibt keine volksnahe Kulturpolitik mehr, S.26.

¹³¹⁸ Wehlau, S.9

¹³¹⁹ Das Wissen darum zeigt beispielsweise eine Äußerung in einem Artikel über den Münchner Bildhauer G. Brenninger: „Diese Bildwerke intimen Charakters beweisen, daß nicht alle deutschen Bildhauer dem Weg

Die Stereotypisierung der Kunst-Produkte machte diese erst für die NS-Propaganda verwertbar. Nach dem Muster strategischer Prinzipien der Markenartikelreklame verweisen die Körper – und diese Botschaft wird dem Rezipienten durch den Text oder die Bildkombinationen immer mitgeteilt – auf den Staat, die ´neue` Ordnung und die rassistische Ideologie.

Die Anwendung von reklameerprobten Prinzipien lässt sich an der Ausstattung des Ehrenhofs der „Neuen Reichskanzlei“ (Abb.58) ablesen. Die Skulpturen „Partei“ und „Wehrmacht“ waren um das Eingangsportal gruppiert. Über ihnen prangte der Reichsadler mit dem Hakenkreuz in den Fängen, das Symbol der übergeordneten Staatsmacht. Diese Anordnung kann zwar, so Linke/Wagner, als „ein kleines staatliches Unterdrückungsmodell“¹³²⁰ interpretiert werden, lässt aber darüber hinaus an ein gängiges Muster von Abbildungen der Markenartikelreklame denken. Der Adler mit Hakenkreuz besitzt hier die Funktion eines – im allgemeinen Bewusstsein verankerten – feststehenden Markenzeichens. Die beiden Skulpturen werden auf ein monopolistisches Niveau, die nationalsozialistische Staatsmacht, zurückgeführt. Die Monopolisierung von politischen Zeichen im ‚Dritten Reich‘ „nach dem Vorbild der ökonomischen“¹³²¹ war beim Hakenkreuz konsequent angewandt worden, so dass es gesetzlich verboten war, das Parteisymbol für nicht politische Zwecke zu verwenden. Die Skulpturen wurden hier als variable Elemente mit dem ‚Warensignet‘ des „Nationalsozialismus“ verknüpft. Brekers stereotypisierte Körper sind durch seinen ersten Staatsauftrag als Produkte der Macht festgeschrieben und der Bevölkerung in dieser Verknüpfung im Postkartenformat, in Reklameanzeigen und Wochenschaufilmen ´eingehämmert` worden¹³²². Dass das Bronze-Paar bereits ein Jahr später seine Botschaft ohne den Hinweis auf das ‚Markenzeichen‘ verbreiten konnte, zeigt ein Stich von Hans Liska mit dem Titel „Partei und Wehrmacht schützen den Frieden des Reiches“, bei dem die Figuren nun selbst die Macht symbolisieren (Abb.155).

In ihrer Funktion als variable aber wiedererkennbare Zeichen, die konstant immer dieselbe Botschaft transportieren sollten, konnten die Skulpturen werbewirksam in unterschiedlichen Kontexten –

folgen, der ihnen durch A. Breker gewiesen wird, der gemäß den großen Aufträgen Kolossalfiguren zu schaffen verstanden hat“. In: Brüsseler Zeitschrift „Le Nouveau Journal“ am 10.2.1943. Zit. nach Thomae, S.517. Von Brekers Skulpturen befanden sich an Kunstakademien auch Gipsabgüsse, die zu Studienzwecken genutzt wurden.

¹³²⁰ Linke/Wagner, Mächtige Körper, S.72.

¹³²¹ Voigt, Gerhard: Goebbels als Markentechniker. In: Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik, Frankfurt a.M. 1975, S.240. Zit. nach Mittag, Die Reklame als Wegbereiterin, S.33.

¹³²² Linke und Wagner berichten von der „immensen“ Verbreitung des „Ehrenhofs“ durch Postkarten. Wagner/Linke, Mächtige Körper, S.72.

„Politik“, „Jugend und Erziehung“, „Kultur“, „Frau“, „Bild und Unterhaltung“¹³²³ – verwendet und zielgruppenspezifisch unters Volk gebracht werden. Die Anweisungen zu Breker in den Sprachregelungen des Deutschen Wochendienstes lesen sich unter diesem Aspekt wie ein ausgeklügeltes werbestrategisches Programm. Hier wird die Verarbeitung und Übertragung ökonomischer Werbetechniken für einen propagandistischen Feldzug des NS-Regimes offensichtlich. Dabei fällt auf, dass man nach dem Prinzip der ‚unauffälligen‘ Propaganda vorging, denn es war eine unter Werbefachleuten herrschende Überzeugung, dass die Suggestionskraft der Reklame versage, sobald die Werbeabsicht zu aufdringlich in den Vordergrund trete¹³²⁴:

„Aufgabe der dt. Zeitschriften ist es, die Leser durch vielseitige und verständnisvolle Betrachtungen und gute Abbildungen zum Verständnis der Werke A. Brekers hinzuführen. Dabei soll jeder Schematismus vermieden werden. Es mag *eine* Zeitschrift stärker von den landschaftlichen Einflüssen ausgehen – A. B. ist Rheinländer –, eine andere Zeitschrift wiederum mehr den Einfluß der Zeit, die politische Aufgabe und besonders die Wirkung des Reichsgedankens untersuchen; es mögen die *Frauen- und Familienzeitschriften* durch Abbildung der wunderbaren und harmonisch vollendeten weiblichen Gestalten A. Brekers zum Interessenkreis ihrer Leser einen Zugang suchen; es mögen sich die *Sport- und Erziehungszeitschriften* mit den herrlichen Plastiken Brekers im Reichssportfeld, die *politischen Zeitschriften* mit den Symbolisierungen der gewaltigen Schicksalsmächte unserer Zeit beschäftigen; es mögen die reinen *Kunstzeitschriften* in der allmählichen und organischen Entwicklung des Stils A. Brekers eine immer reinere Entfaltung des dt. Kunstschaffens im letzten Jahrzehnt erkennen – allen Betrachtungen gemeinsam wird die Erkenntnis sein, daß sich im Werk von A.B., wie es schon Goethe gefordert hat, ‚die Würde des Menschen innerhalb der menschlichen Gestalt‘ aufs schönste zeigt, daß vor allem die Verbindung von Staat und Kunst hier erst die großen Leistungen ermöglicht hat.“¹³²⁵

Die Anweisung zeigt, dass die Figuren Brekers als ‚Werbeträger‘ in unterschiedlichen Verwendungskontexten vielseitig einsetz- und ausstellbar waren. Das NS-Regime setzte auf die Wirkungsmechanismen der Reklame, was ein breites stilistisches Spektrum der Kunstwerke als wirkungsästhetisches Mittel ausschloss. Einer der führenden Werbestrategen der Zeit, Hans Kropff,

¹³²³ Sprachregelungen im Deutschen Wochendienst. Zit. nach Thomae, S.373f.

¹³²⁴ Vgl. Wehlau, S.84. Vgl. auch Growald, S.319, der in Deutschland eine „Reklamemüdigkeit“ und eine „Feindschaft gegen die Reklame an sich“ zu bemerken glaubte, da sich das „Publikum beeinflusst“ fühle und dadurch erst recht der „Widerspruchsgeist“ geweckt würde.

¹³²⁵ Sprachregelungen im Deutschen Wochendienst. Zit. nach Thomae, S.373.

der als Werbeberater der Kosmetikfirma „Elida“ tätig war, hielt dies für durchaus entscheidend für die Wirkung einer Reklame:

„Eine Reklame, die sich eines allzupersönlichen Stiles oder einer allzupersönlichen Kunstrichtung bedient, schränkt den Wirkungskreis des ganzen Feldzuges ein.“¹³²⁶

Der im deutschen Faschismus mit Methoden der Markenartikelreklame betriebenen „Ästhetisierung der Politik“¹³²⁷ antwortet die Kunst mit der (Selbst-)Beschränkung künstlerischer Individualität, der Stereotypisierung und der Tendenz zur Reproduzierbarkeit und damit der Serialisierung der Werke. Brekers Skulpturen scheinen perfekt und die augenscheinliche stilisierte Perfektion, ihre „artistische, formale Vollkommenheit“¹³²⁸ ist Brekers Markenzeichen. Die serielle Fertigung der Arbeiten und deren Affinität zu Produkten der Warenwelt ist im Falle Brekers sicherlich nicht mit dem individuellen Ausdruck eines modernen künstlerischen Prinzips zu verwechseln. Mit seinen normierten Körperteilen - für Breker und die nationalsozialistische Kunstautoren gleichbedeutend mit Idealisierung - und deren maschinell reproduzierendem Herstellungsverfahren wandte er sich keineswegs programmatisch gegen herrschende Auffassungen von Autorschaft, künstlerischer Genialität oder der Originalität des Kunstwerks. Solche durchaus modern zu nennenden Aspekte seiner Kunstwerke sind notwendige Begleiterscheinungen einer monopolistisch orientierten, leicht zu vermarktenden Kunst, die einen hohen Wiedererkennungswert garantieren sollte und dem Bekenntnis zur Notwendigkeit einer ‚Einheitlichkeit‘ des Stils, als Ausdruck der Homogenität des ‚Rassengefüges‘.

¹³²⁶ Kropff, H.F.J.: Psychologie in der Reklame als Hilfe zur Bestgestaltung des Entwurfs, Stuttgart 1934, S.181.

¹³²⁷ Benjamin, Das Kunstwerk, S.44.

¹³²⁸ Linfert, Arno Breker und die Franzosen, S.387.

Die Wirkungsmacht des 'Klassischen' im Kontext der Reklamegestaltung

„Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen
so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück,
und der Staat hatte schönen Bildsäulen
schöne Menschen mit zu verdanken.“¹³²⁹

In Anbetracht der seit den zwanziger Jahren zahlreichen und unterschiedlichen Versuche die 'nordisch-rassische' 'Wiedergeburt' des Griechentums nicht nur verbal zu beschwören, sondern auch möglichst publikumswirksam medial zu inszenieren, wie beispielsweise in dem Film „Wege zu Kraft und Schönheit“ oder in Riefenstahls Prolog des Olympiafilms, gilt es die spezifische, propagandistische Wirkungsmächtigkeit, die man dem als 'klassisch' rezipierten Körper und der 'klassischen' zeitgenössischen Skulptur beimaß, zu betrachten. Denn es ging, wie Brands betont hat, im 'Dritten Reich' sicherlich nicht ernsthaft darum, „den Rang griechischer Kunst archäologisch-kunsthistorisch zu begründen und erfahrbar zu machen“, die „Vermittlung setzte vielmehr zunehmend und forciert auf gefühlsmäßiges und assoziatives Erfassen von Zusammenhängen“¹³³⁰. Dem ist bei einer Untersuchung der Antikenrezeption im deutschen Faschismus Rechnung zu tragen. Denn *wie* das 'Klassische' mit seinen konnotativen Bedeutungen 'gefühlsmäßig' von der breiten Masse der Bevölkerung aufgenommen oder 'assoziativ' verstanden werden konnte, ist nicht allein durch die Verwendungskontexte des 'Klassischen' in der 'hohen' Kunst der NS-Bildhauerei bedingt, sondern insbesondere durch die 'triviale' Sphäre der Gebrauchskunst. Zu beleuchten sind daher nicht nur die „Abweichungen“ der faschistischen Werke von den antiken „Urbildern“¹³³¹, etwa am Beispiel des vernachlässigten Kontraposts der Skulpturen Brekers. In Hinblick auf die Verfügbarkeit der Traditionsbestände der Kunst durch die neuen Medien geht es vielmehr um den Prozess der

¹³²⁹ Lessing, G.E.: Laokoon. Gesammelte Werke, Bd.2, Berlin 1927, S.236. Lessings Diktum wurde im 'Dritten Reich' sehr häufig und in unterschiedlichen Kontexten zitiert und ebenso oft abgewandelt. Zitiert beispielsweise bei Heinrich Koch. In: Ders./Braune, U.H.: Von deutscher Filmkunst. Gehalt und Gestalt, Berlin 1943, S.7. In Langlotz' 'Anleitung' zum „Interpretieren griechischer Plastik“ heißt es in einer leicht modifizierten Fassung ohne Angabe der Quelle: „Die Sieger in den Wettkämpfen erhielten in den Heiligtümern Statuen, und so erzeugten schöne Menschen schöne Bildwerke. So wirkten diese wiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildwerken schöne Menschen mit zu verdanken.“ Langlotz, Über das Interpretieren, S.13.

¹³³⁰ Brands, Zwischen Island und Athen, S.113f.

¹³³¹ Schmid, Hans-Werner: Klassizität als Norm-Klassik als Abstraktion. Aspekte der Wert- und Wirklichkeitsauffassung in den 30er Jahren. In: Ausst.-Kat. „Die Axt hat geblüht...“, 1987, S.91-101, hier S.94.

„Besetzung von Formstrukturen durch (...) ideologische Gehalte“¹³³² sowie um die Übernahme und damit die Transformierung von kunsttheoretischen Bedeutungen in Bereiche der populären Massenkultur.

Die Wirkungsmacht der als ‚klassisch‘ definierten Werke Brekers wurde in der Kunstpublizistik bei der Beschreibung der Skulpturen ständig herbeigeredet. Neben der immer wieder behaupteten Vorbildlichkeit dieser Figuren betonte man die auf einen Betrachter gerichtete Intentionalität. Einer der Autoren koppelte in seiner Äußerung über die vermeintliche Wirkung von Brekers Skulpturen das Aufgehobensein des Individuums in einer beständigen, normativen, sinnstiftenden Ordnung mit einem Identitätsversprechen:

„Aus diesen Gestalten spricht das Leben unmittelbar zum Menschen. (...) Der Betrachter empfindet, daß die Gestalt (...) nicht um ihrer selbst willen geschaffen ist, sondern um in ihm einen Widerhall zu wecken, durch den er sich über den Widerstreit des Alltags zum unveränderlichen Gesetz des Lebens erhoben fühlen soll. Mit jedem dieser Bildwerke wird der Mensch sich selbst geschenkt. So mag sich die starke Teilnahme erklären, mit der die Werke Brekers aufgenommen werden. Sie sind Eigentum des Volkes geworden. Das ist es, was der Künstler ersehnte“.¹³³³

In seiner „Kritik an der Aktskulptur“ äußerte sich Fritz Funk über die psychologische Wirkung der nationalsozialistischen Aktskulptur und deren intendierter Wirkungsabsicht, die zwischen Identifikation und Unterwerfung pendle. Er benutzte, um die Wirkung insbesondere der weiblichen Skulpturen zu beschreiben, die Metapher des Spiegels. Dieser Spiegel sollte nicht lediglich den Status quo wiedergeben. Die Werke hätten vielmehr die Funktion eines idealisierenden Reflektors. Sie stellten das Wunschbild der nach körperlicher Vollkommenheit strebenden Betrachterin dar:

„ (...) so muten uns diese „Menschen“ durchaus wahr und echt an; obschon sie es nicht sind (...). Aber diese Statuen treten uns entgegen wie nach innen und außen leuchtende Spiegel unseres Daseins, und darum bejahen wir sie sofort. Ergriffen von Andacht und Stolz und erschüttert von der stummen Mahnung, die ausgeht von diesen – man könnte allerdings sagen *brilliantenen* ‚Spiegeln‘, erhält unser eigenes Leben neue Impulse zur Aktivität.“

Wie die visuelle Umsetzung der Beobachtungen Funks über die intendierte oder zu erzielende Wirkung der Skulptur mutet ein Titelblatt aus dem Jahr 1935 der Zeitschrift „die neue linie“ an. Das

¹³³² Reck, Hans Ulrich: Von Warburg ausgehend: Bildmysterien und Diskursordnung. In: Kunstforum International, Bd.114, Juli/August 1991, S.198-213, hier S.199.

¹³³³ Sommer, Arno Breker, S.13.

Titelblatt zum Themenheft über Goldschmiedekunst wurde von Herbert Bayer gestaltet (Abb.156). Die Fotocollage zeigt einen von einer lebendigen Frauenhand gehaltenen Spiegel, der das Bild einer weiblichen ´antiken` Skulptur wiedergibt. Die mit dieser Kontrastierung von Fleisch und Stein implizierte Metamorphose einer lebendigen Frau zum Idealbild der griechischen Skulptur scheint, so die werbestrategische Intention, durch das ins Bildzentrum gerückte zu vermarktende Produkt, den Halsanhänger, ausgelöst worden zu sein. Die antikisierende Skulptur, die mit den Zeichen der zeitgenössischen Mode ausgestattet ist, vereint Spiegelbild und idealisiertes Vorbild.

In dieser modernen Bildgestaltung wird die Ware mit einem entindividualisierten, aber auch attraktiven, göttlich-mondänen skulpturalen Leitbild der Mode gekoppelt, durch das über die hier angebotene Identifizierung mit dem ´klassischen` Normbild der Kaufanreiz in Gang gesetzt werden soll. Vorausgesetzt wird ein Identifikationswunsch mit dem ´klassischen` Leitbild, also die Anerkennung und zugleich die Unterwerfung unter das als normativ-schön vermittelte Bild des Weiblichen, das hier als idealisiertes Selbst der Betrachterin inszeniert ist.

Die Betrachterin der Collage soll sich selbst als Protagonistin imaginieren. Zwar wird sie durch keinen begleitenden Text direkt angesprochen, aber sie wird während des Augenblicks der Betrachtung, und hierin liegt das Faszinierende dieser Gestaltung, quasi ins Bild und damit in eine virtuelle, ´schönere` Realität hineingezogen. Indem nur das als vorbildlich inszenierte skulpturale Spiegelbild einer lebendigen Frau gezeigt wird, wird der Betrachterin suggeriert, ihr eigenes idealisiertes Konterfei zu sehen zu bekommen, so wie sie selbst aussehen könnte, vorausgesetzt sie würde, so das Angebot bei dieser Werbung, das ins Bildzentrum gerückte Produkt kaufen und tragen. Die Betrachterin wird hier ohne Worte auf geschickte und unauffällige Weise durch die Abbildung der Skulptur im Spiegel angesprochen. Gezeigt wird das zu vermarktende Produkt sowie das mögliche zukünftige Bild ihrer selbst. In ihr soll der Wunsch geweckt werden, sich dem skulpturalen Leitbild anzugleichen, der als mediale Realität bereits realisiert erscheint.

In Bayers Gestaltung wird der Übergang zur Skulptur durch den Spiegel markiert, die Metamorphose geht aber nahezu bruchlos vonstatten. In einer ganz ähnlichen, zwei Jahre früher entstandenen künstlerischen Reklamegestaltung für die Firma „Pétrole Hahn“ (1933) (Abb.157) findet eine dekonstruierende Brechung der Kombination statt. In dieser Darstellung, gestaltet von den Fotografinnen Ellen Auerbach und Grete Stern - bekannt unter den Namen „Ringl“ und „Pit“ - wird auf humorvolle Weise mit der Gleichsetzung von Frau und in diesem Fall der Puppe gespielt. Die Kombination von lebender Hand und zur Entstehungszeit bereits offenkundig altmodischem

Mannequin aus der Müttergeneration der Fotografinnen, macht dieses Konstrukt geradezu als solches durchschaubar und als Identifikationsmuster unbrauchbar.¹³³⁴

Angesichts des geschickten Ineinanderschiebens von Antike und Gegenwart in der Werbegestaltung Bayers ist zu fragen, worin der propagandistische Reiz und die spezifische Wirkungsmacht der antiken oder antikisierten, auf die Gegenwart verweisenden Skulptur begründet liegt. Die mediale Inszenierung der Vorbildlichkeit der 'klassischen' NS-Skulptur als 'rassisches' oder 'arisches' Ideal basierte auf einem ganz ähnlichen werbestrategischen Prinzip, der Abwertung des als 'mangelhaft' und unvollkommen angeprangerten lebenden Körpers und dem Versprechen der Überwindung und Verbesserung des 'Defizitären' im 'Spiegel' der 'klassisch-rassischen' skulpturalen Norm.

So wurde in den Kunstkommentaren immer wieder betont, dass die Ideal-Körper nach menschlichen Modellen geschaffen worden seien:

„Ein körperliches Ideal, das dem der Hochzeiten abendländischer Kunst nahekommt, aber nicht nur erträumt ist, sondern von unseren Sportstätten, aus unserem heutigen Menschtum genommen und als Signum hingestellt wird.“¹³³⁵ Andererseits hieß es, die Skulpturen sollten ein, in der Gegenwart noch nicht verwirklichtes Bild des 'Neuen Rasse-Menschen' veranschaulichen.

Analog zu Werbestrategien wurde der Versuch unternommen, das Bewusstsein über den 'Status Quo' der 'Mangelhaftigkeit' des natürlichen Körpers schüren. Dies galt insbesondere für den weiblichen Körper. Konstrukte über den defizitären, 'degenerierten' Charakter des weiblichen Körpers, wie sie im Kontext des 'Klassischen' erörtert und mit Hilfe der Überzeugungskraft des Mediums 'bewiesen' wurden, waren nun durchaus kein spezifisch nationalsozialistisches Novum, sondern seit Jahrzehnten fest verankerter Bestandteil weiblicher Sozialisation. Eine wöchentlich erscheinende Wiener Frauenzeitschrift der zwanziger Jahre aus dem sozialistischen Lager hatte das Bewusstsein der körperlichen Minderwertigkeit programmatisch zum notwendigen Seins-Zustand der Frau deklariert. Die Zeitschrift mit dem Titel „Die Unzufriedene“ verkündete als Motto: „In der Unzufriedenheit liegt der Fortschritt der Menschheit“. Dass es dabei, zumindest was die sozialistisch denkende Frau anging, um die Unzufriedenheit mit dem eigenen Leib ging, wird unmissverständlich artikuliert. Auf der Titelseite einer Ausgabe aus dem Jahr 1928 erschien ein Artikel mit der

¹³³⁴ Vgl. den Aufsatz von Maud Lavin: Maskeraden weiblicher Bildlichkeit. „Ringl + Pit“ und die Werbefotografie der Weimarer Republik 1929-1933. In: Fotogeschichte, Jg.8, 1988, H.29, S.39-48.

¹³³⁵ Rittich, Symbole der Zeit. In: DKiDR 4.Jg., April 1940, S.112.

Schlagzeile: „Seid mit eurem Körper unzufrieden!“¹³³⁶ Propagiert wurde auch hier, wenngleich mit ganz anderen Zielsetzungen, eine am Griechentum orientierte Körperkultur als Hoffnungsträger der Vervollkommnung des ‚Neuen sozialistischen Menschen‘ beziehungsweise als Garant der Verwirklichung einer sozialistischen Gesellschaft.

Eng verbunden mit der Setzung des weiblichen Körpers als degeneriert oder krankhaft war die, nicht nur bei Nationalsozialisten vorherrschende Auffassung über des ‚natürliche‘ Unvermögen der Frau zu künstlerischer Kreativität. Die schöpferische Gabe der Frau würde sich ‚naturgemäß‘ und ‚notwendig‘ auf den eigenen, ‚mangelhaften‘ Körper beschränken, denn, so beispielsweise Scheffler über die Beziehung zwischen Frau und Kunst:

„(...) das Naturell der Frau (ist) mit der Kunst verwandt, jede Frau macht aus sich etwas wie ein Kunstwerk, niemals war es der Frau (...) ein Bedürfnis, ihre Gefühle in (...) Formen (...) zu verwandeln.“¹³³⁷

In diesem Akt der Selbsttransformation dient die Kunst als Vorbild und Anleitung zugleich. Die ‚formende‘ Macht der Kunst erweist sich darin, dass die Frau, so der Topos, selbsttätig zur Bildhauerin an ihrem eigenen Körper wird, denn, so Baudrillard, über diese nach wie vor aktuelle Strategie:

„Und wenn Frauen keine Fetischisten sind, dann deshalb, weil sie diese ständige Fetischisierungsarbeit auf sich selbst anwenden, weil sie sich zur *Puppe* machen.“¹³³⁸

Paradoxerweise war nun die vielbeschworene ‚Belebung‘ der Antike, die in der NS-Rassendoktrin mit der Realisierung des ‚neuen‘, ‚rassischen‘ Menschentypus gekoppelt war und den auch die Warenwerbung als ideales Leitbild für sich reklamierte, nur über die Versteinerung und damit der Mortifizierung des Lebendigen fotografisch darstellbar. Pygmalions Wunsch nach Belebung der vollkommenen weiblichen Skulptur schien nur in der Umkehrung des Mythos visualisierbar. Welche Versprechen hält die Skulptur für eine Betrachterin bereit? Als Darstellung einer Metamorphose lässt sich die Collage von Bayer mit dem Schauspiel der Attitüden und der tableaux vivants vergleichen. Das Faszinierende der Imitation von Skulpturen des klassischen Altertums, so Hoff/Meise, liegt darin, „das Bedeutsame des eigenen Lebens mit dem Bedeutsamen der Kunst zusammenfallen“¹³³⁹

¹³³⁶ Pav., Josef: Seid mit eurem Körper unzufrieden! In: Die Unzufriedene., 6.Jg., Nr.21, Wien 26.Mai 1928, S.1f.

¹³³⁷ Scheffler, 1932, S.157.

¹³³⁸ Baudrillard, Der symbolische Tausch und der Tod, S.171.

¹³³⁹ Hoff/Meise, S.77.

zu lassen. Aufschlussreich hinsichtlich dieses ‚Bedeutsamen‘ der Kunst ist eine Bemerkung von Hans Johst in einem mit griechischen Skulpturen illustrierten Aufsatz mit dem Titel „Der Glaube an die Schönheit“, der den Ausführungen Hans Bodenstedts zur nationalsozialistischen ‚Pygmalion-Deutung‘ direkt vorausgeht. Dort heißt es:

“Der letzte Sinn aller Schönheit ist die Überwindung der Vergänglichkeit“¹³⁴⁰

Hinsichtlich der oben beschriebenen Reklamegestaltung Bayers würde dies bedeuten, dass die Bildreklame, die mit der klassischen Skulptur operiert, nicht nur die Autorität der Kunst nutzt, sondern, dass das Bild der klassischen, griechischen Skulptur das Versprechen von Unsterblichkeit und ewiger Dauer für eine Betrachterin bereithält. Das ‚Bedeutsame‘ liegt in der imaginären Überwindung der eigenen Sterblichkeit im Bild der Skulptur.

Mit der Skulptur der Antike werden so triviale wie populäre Bedeutungen von Ewigkeit, Allgemeingültigkeit, Unsterblichkeit transportiert. Dass sich die Bildreklame der antikisierenden Skulptur als Werbeträger bedient(e), hat seinen Grund in diesem mit der klassischen oder klassizistischen Skulptur im allgemeinen Bewusstsein eng verknüpften Assoziationsnetz. Die Werbung, insbesondere die Kosmetikreklame, nutzt diese Konnotationen für ihre Versprechen von ewiger Schönheit, Gesundheit und Jugend. In der Bildreklame werden mit den Implikationen des ‚Klassischen‘ - jugendliches Aussehen, Konservierung, Vollkommenheit - Versprechen von persönlichem Glück, beruflichem Erfolg oder sexueller Anziehungskraft gekoppelt. Die Vergänglichkeit, der natürliche Alterungsprozess des jugendlichen Körpers oder der Haut erscheint im Bild des ‚Klassischen‘ gebannt.¹³⁴¹ Die Bildreklame hat mit solcherlei Kombinations- und Assoziationsverfahren Anschluss an die Mythensysteme der Kunst beziehungsweise der klassizistischen Ästhetik gefunden und für ihre Zwecke in Dienst genommen.

¹³⁴⁰ Johst, Hanns: Der Glaube an die Schönheit. In: Zucht und Sitte, 2. Fol., 1942, S.21-23, hier S.22. Hanns Johst war ein bekennender nationalsozialistischer Schriftsteller und war 1935-1945 Präsident der Akademie für Deutsche Dichtung und der Reichsschrifttumskammer.

¹³⁴¹ In diesem Zusammenhang ist die längere literarische Tradition mit dem Thema des weiblichen, künstlichen Körpers (Skulptur, Schaufenster- und Schneiderpuppe) als Objekt des männlichen Begehrens zu erwähnen. Dabei ist – abgesehen von der erotischen Faszination des „sex-appeal des Anorganischen“ (Benjamin) - festzuhalten, dass in den dort geschilderten männlichen Phantasien, die lebendigen Frauen gerade ob der Vergänglichkeit ihrer Schönheit im Vergleich zu den leblosen Objekten den Kürzeren ziehen und die Frauen diese wiederum auf Grund deren auf ewig konservierten, jugendlichen Schönheit beneiden sollen. Vgl. Nicole Parrot: Mannequins, dt. Ausgabe, Bern 1982. Braun, Herbert: Schaufensterpuppen. In: Köhle-Hezinger, Christel/Gabriele Mentges u. e. Projektgruppe des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen (Hg.): Der neuen Welt ein neuer Rock. Studien zu Kleidung, Körper und Mode an Beispielen aus Württemberg, Stuttgart 1993, S.257-266. Ausst.-Kat. Maschinenmenschen, NGBK, Berlin 1989. Gendolla, Peter: Anatomien der Puppe. Zur Geschichte der MaschinenMenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de L'Isle Adam und Hans Bellmer, Heidelberg 1992.

Das ´zeitlos` ´Klassische` als ahistorisches, ästhetisch-normatives Prinzip, in der NS-Ideologie gleichbedeutend mit dem ´Rassisch-Höherwertigen`, erhält die Funktion einer „Rettungshandlung am Vergänglichen“¹³⁴².

Die Utopie des ´Neuen Menschen` erscheint so über den ´Umweg` des ´Klassischen` realisierbar. Die Skulptur des Altertums oder die mit Antike assoziierte Skulptur wurde in der Reklame und NS-Bildpropaganda als ´Missing link` zum ´Neuen Menschen` in Szene gesetzt. An die ´rassische` ´Entwicklungskette`, die, so das historische Konstrukt, in der Gegenwart und Kultur der Weimarer Republik - die als degenerierte Endzeit angeprangert wurde - abgebrochen schien, war mit der Orientierung an der skulpturalen Hinterlassenschaft des vermeintlich ´Nordischen` und ´Rassisch Höherwertigen` anzuknüpfen. Im Bild des ´klassischen` Körpers sollte eine Art von ´Neugeburt` als einer vermeintlichen Rückkehr zu einem ´gesunden`, ´natürlichen` Anfang imaginiert werden. Gleich einer Taufe bedingen in diesem Konstrukt Tod und Neugeburt einander. Zwischen dem ´alten` und dem ´neuen` Menschen steht der Tod.

Bildreklame und NS-Skulptur nutzten die Wirkungsmächtigkeit des ´klassischen` Körpers, sie verwiesen in ihrer Aussage aufeinander, bestätigten sich gegenseitig. Im Bild der antikisierenden Skulptur des Nationalsozialismus leuchtet das Bild des Körpers der Mode und der Reklame auf. Zeitgenössisches verbindet sich, zumindest virtuell, mit geschichtlich Vergangenenem, Fleisch mit Stein, lebendig Scheinendes mit Totem.

Weiblicher Blick auf den weiblichen Akt

Der Macht der Bilder wurde in der Reklametheorie der dreißiger Jahre ein sehr hoher Stellenwert eingeräumt. Über Bilder konnten Waren mit Zusatzwerten versehen werden, Leitbilder geschaffen und beim Rezipienten Wünsche produziert werden. Theoretische Anleitungen von führenden Werbefachleuten wie beispielsweise von Kropff geben Auskunft darüber, welche Wichtigkeit man dem Bild in der Werbung bezüglich seiner Beweis- und Suggestionskraft einräumte:

„Bilder erregen Wünsche: Die Funktion des Bildes, die verschiedenartigsten Wünsche zu erwecken, ist so alt wie das Bild selbst. Es gibt kaum einen Wunsch oder ein Bedürfnis, das nicht durch Bilder erweckt, kaum eine Gewohnheit, an deren Befriedigung durch Bilder nicht appelliert werden kann.

¹³⁴² Pinder, Wilhelm: Georg Kolbe. Werke der letzten Jahre, Berlin 1937, o.S.

Die Zeichnung und Malerei aller Zeiten haben diesen Effekt hervorgebracht. Die Zweckkunst der Propaganda und der Agitation haben sich ihrer seit jeher ebenso stark bedient wie bestimmte soziale oder politische Kreise, die durch das Bild die Masse erziehen, abschrecken oder ihr schmeicheln wollen. (...) Jeder natürliche und erworbene Wunsch kann erregt werden.“¹³⁴³

Eine Voraussetzung für eine wirkungsvolle Bildreklame war, so argumentierten diejenigen Werbefachleute, die sich auf neuere psychologische Erkenntnisse stützten, die Schönheit und die Ganzheit des Abgebildeten. Gegenüber „körperlicher Wohlgestalt“ oder „Kraftleistungen“ würde „instinktiv“ Anerkennung gespendet, während Hässliches das Gegenteil bewirke:

„Warum haben schöne Inserate mehr Zugkraft als häßliche? Einfach deshalb, weil schöne Dinge anziehen und häßliche abstoßen. Das Schöne fesselt das Interesse, das Häßliche ruft Ekel hervor. Das Schöne sichert vorteilhafte Aufmerksamkeit und Goodwill, das Häßliche ruft Unbehagen hervor.“¹³⁴⁴

Ferner wusste der Autor, dass „angenehme Reize (...) die Menschen optimistisch“ stimmten, was zur Folge habe, dass sie sich „leichter überzeugen“¹³⁴⁵ ließen.

Ein weiteres der „unumstößlichen Gesetze“¹³⁴⁶ des Werbeberaters Kropff, und in diesem Punkt waren sich die Reklamefachleute schon seit Beginn des Jahrhunderts einig, war die Wirksamkeit der „Anwendung des sex appeal“¹³⁴⁷ in der Werbung. Die Reklameberater argumentierten in ihrem internen Schrifttum wesentlich freimütiger in punkto Nacktheit und Sexualität. Hier finden sich kaum derartige Verschleierungs- und Legitimationstaktiken, die in den medizinischen, pädagogischen und

¹³⁴³ Kropff, S.143.

¹³⁴⁴ Kropff, S.96.

¹³⁴⁵ Kropff, S.183. Wie stark die Diskurse über Kunst und Politik im Nationalsozialismus von Strategien der Werbung geprägt waren, zeigt die Inszenierung eine der ´größten` der NS-Propagandakampagnen. Die Ausstellung ´Entartete Kunst` und die gleichzeitig ausgerichtete Gegenausstellung ´neuer` ´deutscher` Kunst wurde nach psychologischen Erkenntnissen der Reklametheorie aufgezogen. Man baute in der ´deutschen` Ausstellung auf Akzeptanzphänomene des ´Schönen/Ganzen/Gesunden` im Gegensatz zu der in der „Entartete Kunst“ Ausstellung als faszinierendes ´Gruselkabinett` inszenierten Moderne, in dem die Kunst als das ´Sexuell-Obszöne`, ´Zerstückelte`, ´Hässliche` und ´Ekel` hervorrufende an den Pranger gestellt wurde. Vgl. hierzu auch die Argumentation von Schurian, dem es in seiner Untersuchung zur NS-Kunst erklärtermaßen weniger darum geht, nach dem „Wesen“ dieser Kunst zu fragen, sondern um deren wahrnehmungspsychologische Wirkung. Nach Schurian kamen die Nazis mit ihrer Schönheitsprogrammatik als dem Grundpfeiler der ästhetischen Auffassung einem allgemeinen „Bedürfnis nach Schönheit“ und nach „gefälliger Kunst“ entgegen. Schurian, Walter: Kunst und Kitsch im Nationalsozialismus. Eine psychologische Betrachtung. In: Ehalt, Hubert Christian (Hg.): Inszenierung der Gewalt. Kunst und Alltagsleben im Nationalsozialismus, Frankfurt a.M. 1996, S.303-314, hier S.312. In diesem Zusammenhang interessant sind einige Äußerungen im Besucherbuch der Ausstellung „Inszenierung der Macht“ 1987. Dort heißt es z.B.: „Besser Breker als Vostell“. Oder: „Um ehrlich zu sein: Mir pers. Gefällt Breker besser als irgendsoeine be... Absperrgitterskulptur oder ein Beuys. (...) Anmerkung: Ich bin kein Neonazi!“. Diese u.a. Äußerungen sind abgedruckt in: Erbeutete Sinne, S.91 und 93.

¹³⁴⁶ Kropff, S.182.

¹³⁴⁷ Kropff, S.34.

moralischen Diskursen zur Darstellung des nackten Körpers prägend waren. Dem Appell an den Sexualtrieb maß man in Werbekreisen, referierend auf Freud, eine überaus große Bedeutung bei. Durch den Appell an diesen seien beinahe „alle Dinge der Welt zu verkaufen“¹³⁴⁸. Den Grund dafür erkannte ein Autor in der sozial und gesellschaftlich geforderten Triebunterdrückung und -modifizierung, die erst das eigentliche Potenzial für die Wirkungsmächtigkeit des Nackten freisetze. Die repressive Sexualekontrolle wird hier geradezu als notwendige Voraussetzung und ganz wesentliche Bedingung für die Wirksamkeit der Werbung entdeckt:

„Indem die Erziehung die Befriedigung der Wünsche modifiziert – indem sozialer Druck in der verschiedensten Form den natürlichen Sexualtrieb eindämmt und hindert, wird dieser an sich eindeutige und primitive Trieb sublimiert. So bildet er den Hintergrund für außerordentlich viele Handlungen, denn der Mensch ist zu jeder Zeit für den Sexualtrieb empfindlich.“¹³⁴⁹

Angesichts der Tatsache der außerordentlichen Werbewirksamkeit durch den Blickfang des weiblichen Aktes, bezog man sich noch zu Beginn des Jahrhunderts – gezwungen durch den moralischen Legitimationsdruck - als Begründung für dessen Verwendung auf den erprobten Topos des „ästhetischen Wohlgefallens“ eines „normal empfindenden Menschen“:

„Es entspricht dem innersten Wesen jeder Propaganda, daß sie zur bildlichen Wiedergabe stets das Subjekt wählt, welches einmal die Aufmerksamkeit des Beschauers fesselt und dann unbewußt ein gewisses Wohlgefallen auslöst.“¹³⁵⁰

Aber wesentlich abgeklärter argumentierte Ende der zwanziger Jahre Paul Englisch in seiner Schrift über die „erotische Fotografie als Blickfang“. Ohne jegliche Legitimations- oder Verschleierungstaktik bezüglich der Unterscheidung zwischen ‚gesunder‘ und ‚triebhafter‘ Sexualität oder zwischen ‚ausgezogener‘, d.h. im Zeitkontext ‚obszöner‘ Nacktheit und ‚rassisch‘ gesunder, also künstlerisch ‚veredelter‘ Nacktheit, machte er sich Erkenntnisse der „modernen Sexualwissenschaft und Psychoanalyse“ zunutze, wonach „der größte Teil der menschlich bedeutungsvollen Handlungen und Gefühlsregungen irgendwie auf eine sexuelle Wurzel“ zurückgingen „und somit das ganze menschliche Leben mit Erotik durchtränkt“¹³⁵¹ sei. Für die Reklame sei die Verwendung der erotischen Fotografie und das damit verbundene „Anknüpfen an

¹³⁴⁸ Kropff, S.32

¹³⁴⁹ Kropff, S.33.

¹³⁵⁰ Freytag, Kurt: Das nackte Propagandabild. In: ASA, 3.Jg., Nr.9, 1909. Zit. nach Köhler: Stimmen zu Nacktheit und Sex in der Werbung. In: Ausst-Kat. Das Aktfoto, S.626-333, hier S.326.

¹³⁵¹ Englisch, Paul: Die erotische Photographie als Blickfang. In: Ders., Irrgarten der Erotik, Leipzig 1927. Zit. nach Köhler, Stimmen zu Nacktheit und Sex. Eine Dokumentation, S.327-328, hier S.328.

die Geschehnisse der Sexualität“ unentbehrlich, da mit der „zielbewußten Verwertung menschlicher Sehnsüchte“ zugleich immer auch der „Geschmack der Masse“ getroffen würde. Über das Versprechen und die Wirkung des erotischen Bildes in Reklame-Abbildungen, die mit der Verknüpfung von Ware und sexuellem Begehren geschaffen wird, äußerte Englisch:

„Das erotische Bild soll gewissermaßen einen Vorgeschmack von den zu erwartenden Genüssen, auf die es hinweist, geben. Es kitzelt zunächst durch die verheißenden Anpreisungen die Sexualnervenstränge, setzt die Phantasie in Bewegung und stellt Erfüllung des erotischen Begehrens in Aussicht. Wurde beispielsweise in einem Prospekt eines Seebades das Gruppenbild mehrerer ausgelassener Seenixen in unternehmungslustiger Herrengesellschaft einmontiert, so gaukelt dem männlichen Erlebnishungrigen seine Phantasie für ihn noch aufgesparte erotische Genüsse vor, die er gerade in diesem Seebad zu erleben sich einbildet.“¹³⁵²

Aber, und hier führt der Autor einen Aspekt an, der für die Wirkungskraft einer solchen Reklamestrategie wesentlich ist. Nicht allein die männlichen Betrachter sollten mit dem erotischen Bild angesprochen werden. Auch ein dezidiert weiblicher Blick auf den entblößten weiblichen Körper war gestattet und sogar erwünscht. Man maß dem weiblichen Akt in der Bildreklame eine geradezu enorme verkaufsfördernde Wirkung bei, denn, so derselbe Autor:

„Hat (...) ein gutsitzendes Badekostüm das Wohlgefallen eines Beschauers gefunden, so sucht er am Badestrande das ihm vorgetäuschte Idealbild wieder. Andererseits kleiden die weiblichen Betrachter des fraglichen Reklamebildes sich nach diesem Muster und kommen dem männlichen Wunschbegehren so auf halbem Wege entgegen.“¹³⁵³

Diese Reklamestrategie und die ihr zugesprochene Wirkung erscheint wie eine Umsetzung von Nietzsches Credo, nachdem der Mann „sich das Bild des Weibes“ mache, „und das Weib“ sich „nach diesem Bilde“¹³⁵⁴ bilde.

Die Überzeugung von Reklamefachleuten über den Erfolg der suggestiven Wirksamkeit des weiblichen Aktes auf die Frau als potenzieller Käuferin und die Praxis in den dreißiger und vierziger Jahren exzessiv mit dem weiblichen Akt beziehungsweise dem „mäßig, züchtig und trotzdem

¹³⁵² Englisch, zit. nach Köhler, S.327. Wie bei der Wirtschaftswerbung setzte man im skulpturalen Ausstattungsprogramm des Nationalsozialismus auf den ‚Blickfang‘ des nackten Körpers. Die Herrschaftssphäre wird nach dem Vorbild der Industrie sexualisiert. Die Einbindung von Aktskulpturen in ökonomische Machtbereiche war seit etwa der Jahrhundertwende bei der Ausstattung von Banken und Geschäftshäusern gängige Praxis. Vgl. hierzu Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.142ff.

¹³⁵³ Englisch, zit. nach Köhler, S.327

¹³⁵⁴ Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft, Ges. Werke, Bd.3, 1988, S.427.

anlockend entkleideten“¹³⁵⁵ Frauenkörper für zahlreiche Produkte – Schlankheitsmittel, Badeöfen, Kosmetikartikel, Strümpfe - zu werben, sollte herrschende Ansichten relativieren, die nur einen männlichen Blick auf weibliche Akte der NS-Kunst zulassen mögen. So beispielsweise Meckel, die über den Animationscharakter der nationalsozialistischen Aktmalerei, die ihres Erachtens exklusiv für einen männlichen Blick bestimmt war, äußerte:

„Die ausschließlich auf den weiblichen Körper konzentrierte Aktmalerei mit ihrer sichtbar voyeuristischen Tendenz beweist ohnehin, daß Frauen mit diesen Bildern gar nicht angesprochen werden sollten.“¹³⁵⁶

Die Bildreklame im ‚Dritten Reich‘ spricht eine andere Sprache. Die zahlreichen un- oder halbbekleideten weiblichen Körper in der Warenwerbung sollten in erster Linie Frauen ansprechen, zumal Frauen die Hauptzielgruppe der Werbung waren, und dies auch für solche Produkte, die für den Mann bestimmt waren¹³⁵⁷. 1932 wurden etwa 85 Prozent aller Waren an Frauen verkauft¹³⁵⁸. Bereits im Jahr 1909 wusste Kurt Freytag:

„Naturgemäß richten sich alle Reklamezeichnungen, die den nackten oder nur mit dem propagierten Gegenstand bekleideten Körper zeigen an die Frau, die, wie uns die in diesen Dingen wohl unterrichteten Amerikaner bewiesen haben, die größte Käuferin ist – nicht nur in den Dingen des eigenen Bedarfs, sondern auch in denen des Haushalts und ... des Mannes. Wenn man also die Frau mit der Darstellung ihres eigenen Geschlechts für eine Sache (...) gewinnen will, so zeugt das dafür, daß man das ästhetische Vergnügen der Frau an der Schönheit des weiblichen-eigenen-Körpers richtig einschätzt und weit davon entfernt ist, auf die niederen Gelüste der Massen, oder was in diesem Fall dasselbe ist, des Mannes, zu spekulieren, der als Käufer gar nicht in Frage kommt.“¹³⁵⁹

Im Unterschied zur heutigen mit Aktbildern operierenden Werbung wurde in den dreißiger und vierziger Jahren auffällig darauf abgehoben, dass die abgebildete Frau von einer Betrachterin nicht nur als Vorbild, sondern zudem als Sexualekurrentin wahrgenommen wurde. Die Sexualekurrenz unter Frauen wurde in den Anzeigen thematisiert und sollte als kaufauslösender Anreiz fungieren. Mit solchen „Suggestivmitteln“, so Paul Englisch, wende sich der „Unternehmer

¹³⁵⁵ Englisch, zit. nach Köhler, S.327.

¹³⁵⁶ Meckel, Animation-Agitation, S.113.

¹³⁵⁷ Vgl. den Aufsatz von Hans Wolf: „Autoreifen an Frauen verkaufen!“. In: Die Reklame, 24, 1931, S.114. Der Autor plädiert in seinem Artikel dafür, die Frau zur „Werbehelferin für Dinge“ zu machen, „die der Mann braucht“. Denn, so analysierte Wolf angesichts einer „Auto-Reifen-Reklame-Gestaltung“, „wer die Frau hat, der hat auch den Mann“.

¹³⁵⁸ Diese Angabe bei Lavin, Maskeraden, S.39.

¹³⁵⁹ Freytag, zit. nach Köhler, S.326.

ebenso sehr an die Frau wie an den Mann“. In der Frau solle durch solche Gestaltungen „der Wunsch rege werden, sich der angepriesenen Artikel zu bedienen, um im Kampfe um den Mann den Sieg über die Nebenbuhlerin davonzutragen.“¹³⁶⁰

Besonders die Kosmetikartikel-Industrie bediente sich solcher Strategien. „Blicke folgen Blonden“ (Abb.158) heißt es in einer Reklame-Gestaltung für ein Haarfärbemittel und Waschungen mit „Sakrotan“ sollten Frauen den Erfolg garantieren, ‚auserwählt‘ zu werden. „Für sie hat er sich entschlossen“ (Abb.159) weiß eine Anzeige zu berichten. Am linken Bildrand im Hintergrund erscheint auch die nicht erwählte weibliche Konkurrenz. Der männliche Blick auf die Auserwählte wird wie beim ‚Parisurteil‘ mitinszeniert und einkalkuliert. Der Mann erscheint in diesen Reklamegestaltungen nicht nur, wie Baudrillard bemerkte, „als narzißtische Absicherung, die der Frau hilft sich selbst zu gefallen“¹³⁶¹. In Werbeanzeigen der dreißiger und vierziger Jahre äußern sich deutliche Bezüge zur rassistisch-antifeministischen Ideologie des Nationalsozialismus. Hinsichtlich der Konstrukte rassistischer Geschlechterdifferenz war die Warenwerbung auf der Linie der nationalsozialistischen, sozialdarwinistischen Doktrin. Der Konkurrenzgedanke unter Frauen – in Kunst und Bildreklame häufig durch Abbildungen des ‚Parisurteils‘ dargestellt - gewinnt unter dem Vorzeichen des Rassismus, der sich beispielsweise in den häufiger werdenden Anzeigen für Blondiermittel äußert, eine durchaus neue Qualität. Die Reklame nutzte die sozialdarwinistische Auffassung über die sexuelle Zuchtwahl, die in der herrschenden Ideologie der Frau nicht allein ‚positiv‘, pronatalistisch die Rolle der ‚Hüterin der Art‘ zuwies, sondern mit der Demonstration des ‚Auslese-Körpers‘ Repression und auch Drohung ausübte. Der eigentliche ‚Kampf‘, den die Frau im Nationalsozialismus zu bestehen hatte, lag grundsätzlich nicht in der vor allem nach Kriegsausbruch notwendig propagierten ‚Geburtenschlacht‘, sondern, wie in einer Broschüre des BDM verkündet wurde, im „Kampf ums Dasein untereinander“. Dort heißt es, die „Erhaltung des guten Aussehens gehört mit als Schutzwaffe zum Existenzkampf“¹³⁶². Angesichts der körperlichen Leitbilder, wie sie in Kunst und Reklame als ‚rassische Idole‘ präsentiert wurden, waren Frauen dazu aufgefordert, in einem ständigen Prozess des Vergleichens nach Anhaltspunkten von Ähnlichkeit und Differenz bei sich und anderen Ausschau zu halten. Die Konkurrenzsituation im Kampf darum ‚erwählt‘ zu werden, hätte sich in einer nationalsozialistischen Nachkriegszeit deutlicher kristallisiert und

¹³⁶⁰ Englisch, zit. nach Köhler, S.327f.

¹³⁶¹ Baudrillard, S.168.

¹³⁶² Maschner-Sieber, Felicitas/Kurz-Gollé, Friedl: Sieben silberne Stufen. Das Erfolgsbuch für Mädchen und Frauen, Wien 1942, S.8.

wesentlich verschärft, insofern geplant war, dass, wie Hitler bereits in „Mein Kampf“ verkündet hatte, nur verheirateten Frauen die Staatsbürgerschaft verliehen werden sollte.

Allen Weiblichkeitsbildern im Kontext der Gebrauchsform der Warenreklame ist der Gestus des Zeigens gemeinsam. Gezeigt und ausgestellt wird der ‚schöne‘, auch sportlich geformte Körper in Zusammenhang mit dem zu verwendenden Produkt, das der Käuferin ein solches Aussehen für die Zukunft verspricht. Neben weiblichen Skulpturen (Abb.160) oder Puppen bediente man sich häufig ‚künstlerisch veredelter‘ weiblicher Aktaufnahmen, bei denen es teilweise nicht auszumachen ist, ob es sich um Aufnahmen von lebenden Frauen oder um Puppen beziehungsweise um Skulpturen handelt. (Abb.161).

Die in der Werbegestaltung abgebildete Figur zeigt neben dem Produkt auch dessen Wirkung. In der Reklame für Kosmetikartikel und Kleidung ist es der vollkommene Körper, der als Versprechen und Resultat der erfolgreichen Verwendung vorgeführt wird. Die Figur, ob lebende Frau, Skulptur oder Puppe, stellt ihren Körper als Anreiz für den Blick einer weiblichen Betrachterin aus.¹³⁶³ Deutlich wird dies in der Körperhaltung von unbekleideten Schaufensterpuppen, die ihr Dasein allein dem Zweck des Ausstellens des Modekörpers verdanken (Abb.162, 163). Der Demonstrationzweck verbietet die schamhafte Geste, die eher verbergen als zeigen würde und den Betrachtenden das Gefühl des Verbotenen vermitteln würde. Die Blicke sind erwünscht, die Posen der Figuren laden zum Betrachten ein, fordern geradezu dazu auf. Sie wollen Aufmerksamkeit erregen und bei der Betrachterin Bedürfnisse wecken.¹³⁶⁴ Die gezielt wirkende Gestik und Körperhaltung dieser Puppen soll auf die Körper beziehungsweise deren Kleidung hinweisen, so dass immer mitgeteilt wird, dass die Puppen ihre Körper ausschließlich für diesen Blick inszenieren (Abb.164, 165). Mittels des zentralen Moments der Selbstinszenierung und des zugleich fremdbestimmt Schauspielhaften des ‚Models‘ wird angezeigt, dass der Kontakt zur Betrachterin als potenzieller Käuferin ausdrücklich erwünscht ist.

Aufschlussreich ist, dass nicht nur in der sogenannten Lichtbildreklame Skulpturen oder Puppen als Vorführmodelle zum Einsatz kamen, sondern dass in der Schaufensterreklame der dreißiger Jahre

¹³⁶³ In Fischers Buch „Menschenschönheit“ wurde die Schaufensterpuppe geradezu als vorbildlich für die deutsche Frau herausgestellt. Fischer kontrastierte den künstlichen Körper der Puppe mit den von ihm abgelehnten Moden der zwanziger Jahre. Es sei „tröstlich, zu sehen“, dass die Frau „dennoch wieder zu einer edlen und reinen Form“ zurückgekehrt sei, wie sie „sich in der Schaufensterpuppe“ darstelle. Fischer, Menschenschönheit, S.196.

¹³⁶⁴ Vgl. Braun, Schaufensterpuppen, S.257-266.

Kleidung tatsächlich mittels Skulpturen präsentiert wurde, die in ihrer Nähe zu Breker´schen Akten und fotografierten ´skulpturalen` weiblichen Akten frappieren (Abb.166-169). Eine Schaufensterdekoration der Firma „Benger“ aus dem Jahr 1934 führt drei identische, in enganliegende Badeanzüge gekleidete, kniende weibliche Torsi vor, die mit erhobenen Armen den Blick auf ihre trikotbekleideten Körper freigeben. Die sogenannten „Werbeplastiken“, so der kommentierende Text in der Fachzeitschrift „Schaufenster-Kunst-Technik“, stellen im Kontext der traditionellen Werbegestaltung eine Zäsur in der Darstellung idealisierter Weiblichkeit dar. Sie würden anzeigen, dass „in der deutschen Kunst und im Kunstgewerbe ein frischer Wind“ wehe, der „die bolschewistische Atmosphäre“ reinige. Der proklamierte historische ´Neubeginn` wird durch Bilder des Weiblichen visualisiert. Die ´Reinigung` als negativer historischer ´Prozess` wird hier als Überwindung des ´defizitären` Weiblichen artikuliert.

Die Tonplastiken, die, wie es im Text heißt, auf den Beschauer anziehend und fesselnd wirkten, vermitteln noch mehr als traditionelle Schaufensterpuppen die Möglichkeit der Formbarkeit des Körpers und zwar den jeweiligen Anforderungen der modischen Kleidung entsprechend. Die Mode wird, wie Baudrillard beobachtet hat, „zu einem immer bedeutenderen Phänomen, indem sie zur Inszenierung des Körpers wird“. Der Körper wird zum Medium der Mode¹³⁶⁵ (Abb.170, 171) und ist, wie das Beispiel der „Benger“-Schaufenster-Gestaltung zeigt, im Kontext der faschistischen Ideologie mit dem Körper der ´Rasse` identisch.

Die ästhetischen Gestaltung der mit ´modisch` gewellten Kurzhaarfrisuren versehenen, ihre Körper zur Schau stellenden weiblichen Skulpturen Brekers, ist in der Art und Weise der Körperpräsentation mit populären, zweckmäßigen Körpern der Reklame vergleichbar. Der in der Körperhaltung zum Ausdruck gebrachte Zeige-Gestus der Skulpturen mit ihren unmotiviert und maniert wirkenden Gesten spiegelt nicht nur die fotografische Pose. Breker war offensichtlich daran gelegen, assoziative Bezüge zu den Körpern aktueller Reklamegestaltungen der Mode- und Kosmetikindustrie zu schaffen. Denn auch im Unterschied zu starr und bewegungslos sich urteilenden Blicken aussetzenden Körpern wie die der amerikanischen Ausstellungsfiguren „Norma“ und „Norman“ (Abb.148, 149), die in ihren bewegungslosen Posen eher den NS-Skulpturen Kolbes oder Klimschs gleichen, sind die weiblichen Figuren Brekers nie bewegungslos. Wie Mannequins¹³⁶⁶

¹³⁶⁵ Baudrillard, Der symbolische Tausch, S.146f.

¹³⁶⁶ „Der Begriff des Mannequins, der mittlerweile zu Bezeichnung lebender Fotomodelle verwendet wird, symbolisierte historisch eine Unentschiedenheit von Natur und Künstlichkeit, Leben und Tod, wie sie an der Gliederpuppe erfahren wurde.“ Schade, Die Spiele der Puppe, S.27f.

sind sie in weichen, eher langsamen, manchmal drehenden, oft wie fließend erscheinenden oder wiegenden Bewegungen erfasst. Die oft geziert gespreizten Finger und ihre Bein- und Armhaltungen vermitteln den Eindruck des Tänzerischen, der Sockel erscheint als Bühne. Die langsamen, verhaltenen Bewegungen umgeben den Körper wie bei einem Striptease-Tanz, mit einem „Spiel der Gesten“¹³⁶⁷.

Breker bediente sich bei der körpersprachlichen Gestaltung seiner weiblichen Skulpturen einer Körperästhetik der Mode und der Warenreklame. Seine Werke machen damit Zugeständnisse an einen modischen Massengeschmack. Sie verweisen auf populäre Leitbilder und zehren von deren Bedeutung, vor allem aber von deren Wirkungsmacht. In ihrem Zeige-Gestus artikulieren sie die Attraktivität und Exklusivität des Modekörpers als ‚Rassekörper‘ und erheben, wie die Mode, die Forderung nach - letztlich normierender – Nachahmung und Veränderung.

In diesem Kontext ist auch der Wandel herrschender ‚wissenschaftlicher‘ Ansichten zur vormals als naturgesetzlich geltenden Schamhaftigkeit der Frau zu betrachten. Diese Konstruktion musste zwangsläufig mit den ‚Notwendigkeiten‘ rassistischer Abbildungsstrategien, aber auch mit werbestrategischen Erfordernissen und ihrem offensiven Demonstrationsgestus in Konflikt geraten und daher eine grundsätzliche Umwertung erfahren. Sicherlich liegt in dem „Ende der Scham“¹³⁶⁸, das diese Weiblichkeitsbilder demonstrativ zur Schau stellen, auch eine gewisse Attraktivität für Frauen, waren doch im Zeitkontext mit dem Bild des skulptural wirkenden, nackten Körpers auch durchaus positive Implikationen von selbstbewusster, sportlicher Körperbefreiung, Lösung aus einer antiquierten Sexualmoral und weiblicher Emanzipation verknüpft.

Die ‚Überwindung‘ der Scham bildet die Voraussetzung für die Möglichkeit der Formbarkeit und der selbsttätigen Formung des eigenen Körpers, ebenso für dessen Ausstellbarkeit. Interessant in diesem Zusammenhang sind die Beobachtungen des französischen Journalisten Roger Salardenne, der zu Beginn der dreißiger Jahre die Nacktkultur in Deutschland beobachtete und die Haltung der

¹³⁶⁷ Zur Inszenierung des Körpers beim Striptease vgl. Baudrillard, *Der symbolische Tauch*, 167-172, hier S.168. Vgl. auch Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M. 1992, S.68-72. Vgl. auch die Beobachtungen Wolberts zur weiblichen NS-Skulptur in ihrer Nähe zum Striptease, die er jedoch nur mit einem ‚obszönen‘ männlichen Blick in Verbindung brachte. Wolbert, *Die Nackten und die Toten*, S.74: „Gerade die auf weiblichen Appeal geschminkten Frauendarstellungen (...) entlarven und entblößen ihre Aporien. Im allzu deutlichen Bestreben, das Weibliche (...) noch hingebungsvoller, noch schöner (...) herauszubilden, kippte der Ausdruck meist von seinem hohen Anspruch weg in jene Richtung, aus der der NS-Elite offenkundig ihre erotischen Tagträume zugekommen waren: In die Richtung der Tingel-Tangel-Variétés, in denen durch betont „künstlerische Darbietung“ die affektierte Erotik der Entkleidungskünstlerinnen zu „etwas Besserem für den gehobenen Geschmack“ aufgewertet wurde (...).“

¹³⁶⁸ Wenk, *Aufgerichtete weibliche Körper*, S.116.

dort angetroffenen nackten Weiblichkeit mit der von Mannequins und zugleich mit „Modelle(n) für die Akademie“¹³⁶⁹ verglich. Über den Berliner Reichsbund für Körperkultur berichtete er:

„Die Gruppe (...) will angeblich politisch neutral sein, ist aber doch rein nationalistisch eingestellt. Für vornehme Leute ist es Mode dieser Gruppe anzugehören (...) Die nacktbadenden Frauen vom Lunapark sind gut gebaut. Beim Zur-Schau-Stellen ihrer nackten körperlichen Reize empfinden sie die gleiche Befriedigung wie die Mannequins mit ihren herrlichen neuen Kleidern auf den Rennbahnen.“¹³⁷⁰

Zur ´unklassischen` Appellstruktur der Skulpturen Brekers

Körper-Bilder waren im ´Dritten Reich` in ihrer Funktion des Zeigens, des anschaulichen Beweisens die Ausstellungsobjekte schlechthin. Exzessiv wurden, wie in der Bildreklame, mit Körper-Bildern ´richtige` und ´falsche` ideologische Positionen vorgeführt, Gesundes/Schönes mit Krankhaft/Hässlichem, ´Gutes` mit ´Bösem` etc. kontrastiert. Das normative Raster bildete die griechische oder die auf die Antike verweisende Skulptur.

Der Ort, an dem sich das ´Rassische` und das ´Klassische` in ihrer Funktion des demonstrativen Zeigens überschneiden, ist das Museum als der Ort der medizinisch-anatomischen Aufklärung. Hier werden die Körper beider Systeme als kausal voneinander abhängige und identische inszeniert. Die Geschichte dieser Überlagerung des ´Medizinisch-Rassischen` mit dem ´Klassischen` besitzt im 20. Jahrhundert eine längere, bis heute andauernde Ausstellungstradition¹³⁷¹, die an dieser Stelle kurz skizziert werden soll:

Im Jahr 1926 fand die große Sozialausstellung für „Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen, kurz „Gesolei“, in Düsseldorf statt. Der Architekt Wilhelm Kreis hatte die zentralen Gebäude der Ausstellung entworfen und konnte als Mitglied des Ausstellungskomitees auch Breker einen Auftrag für die Skulptur „Aurora“, ein aus dem Liegen sich aufrichtender weiblicher Akt, vermitteln (Abb.172). Zu beiden Seiten des Eingangs der Abteilung „Der durchsichtige Mensch“

¹³⁶⁹ Salardenne, Roger: Bei den nackten Menschen in Deutschland, Leipzig 1930, S.120. Zit. nach Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.181.

¹³⁷⁰ Salardenne, S.46. Zit. nach Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.180.

¹³⁷¹ Vgl. die Exponate der Wanderausstellung „Körperwelten. Die Faszination des Echten“. Die Plastinate des ´Künstlerarztes` Gunther von Hagens zitieren Körperhaltungen u.a. antiker Skulpturen, verbunden mit einem Gestus der Selbst-Präsentation.

waren zwei antike Skulpturen – der ‚Hellenistische Herrscher‘ und die ‚Amazone Sciarra‘ (Abb.173) - platziert worden. Die Ausstellung, auf der eine Zahl von 7,5 Millionen Besuchern verzeichnet werden konnte, war ein Ereignis, das von bevölkerungspolitischen Interessen geprägt war, bei dem, so hieß es in der Prospektbeilage, „der Wiederaufstieg und die Gesundung des deutschen Volkes“¹³⁷² zu demonstrieren war. Ein wahrer Publikumsmagnet war schließlich auch die II. Internationale Hygieneausstellung 1930 in Dresden, auf der erstmals der „Gläserne Mensch“ (Abb.174), ein durchsichtiger, aufrecht stehender, intakter, männlicher Körper aus glasähnlichem Material zu sehen war. Der „Gläserne Mensch“ war nach dem populären antiken Muster des „Betenden Knaben“ mit erhobenen Armen gestaltet worden.¹³⁷³ Die Pathosformel des Oranten - die Geste „des Lebens, der Kraftgewinnung durch kosmische Mächte“¹³⁷⁴ - wurde in diesem Ausstellungskontext in einen Gestus der Selbst-Präsentation transformiert. Der Aufklärungsimpetus des didaktischen Zeigeakts – auf der Ausstellung noch zusätzlich durch die langsame Drehung der Figur um die Körperachse betont - verbindet sich bei dieser Figur mit dem Bild des ‚Klassischen‘. Antiker und ‚rassisch-gesunder‘ Ausstellungskörper als Anschauungsmaterial wurden hier nicht mehr als Getrennte präsentiert wie noch auf der „Gesolei“ 1926. Der naturwissenschaftlich einsehbare, auf seine Funktionen reduzierte, künstliche und ‚rassische‘ Körper¹³⁷⁵ wurde mit der antiken Skulptur in eins gesetzt. „Der Gläserne Mensch“ ist das Produkt und Dokument der Verschmelzung einer rassistisch-medizinischen Naturwissenschaft mit der antiken Tradition, die hier als selbstverständlicher, integrierter Bestandteil der Wissenschaft präsentiert wurde.¹³⁷⁶

¹³⁷² Zit. nach Martin Roth: Menschenökonomie oder Der Mensch als technisches und künstlerisches Material. In: Beier, Rosemarie/Ders. (Hg.): Der gläserne Mensch – Eine Sensation. Zur Kulturgeschichte eines Ausstellungsobjekts, Stuttgart 1990, S.39-67, hier S.52.

¹³⁷³ Die Haltung einer Figur mit im Orantengestus erhobenen Armen besaß seit Fidus` ‚Lichtgebet‘ in weiten Bevölkerungskreisen einen hohen Popularitätsgrad und hatte in der Folgezeit in ganz unterschiedlichen Kontexten Verwendung gefunden, etwa in der Warenreklame als Logo einer Heizkörperfirma oder auch in der Bedeutung als Lebensrunen im Kontext der faschistischen Ideologie. Von Fotografen war die Pathosformel in unterschiedlichen Varianten, insbesondere innerhalb der Körperkulturbewegung immer wieder aufgegriffen worden. Ein besonderer Stellenwert ist auch der Rezeption und Wertschätzung des ‚Betenden Knaben‘ im Homosexuellen-Milieu beizumessen. Zur Antikenrezeption in Homosexuellen-Kreisen vgl. Andreas Sternweiler: Kunst und schwuler Alltag. In: Ausst-Kat. Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur. Berliner Museum, 26.Mai-8.Juli 1984, Berlin 1984, S.74-92

¹³⁷⁴ Beier, Rosemarie: Der Blick in den Körper. Zur Geschichte des gläsernen Menschen der Neuzeit. In: Beier/Roth (Hg.): Der Gläserne Mensch, S.13-38, hier S.27.

¹³⁷⁵ Vgl. Roth, Menschenökonomie, S.52: „Im Gläsernen Menschen drückte sich einerseits ein neues Körperbewußtsein aus – der eigene, nicht mehr enteignete Körper des >neuen Menschen< des demokratischen Staates sollte symbolisiert werden. Andererseits wurde durch den Gläsernen Menschen der enge Zusammenhang von biologisch-medizinischer Aufklärung, Eugenik und (...) Rassenkunde deutlich.“

¹³⁷⁶ Der „Gläserne Mensch“ wurde in den Medien als Sensation gefeiert und schließlich 1935 auf der nationalsozialistischen Propaganda-Schau „Wunder des Lebens“ vorgeführt. Herbert Bayer hatte für den Katalog dieser Ausstellung einen Entwurf gestaltet, der nach dem Modell des „Doryphoros“ einen gläsernen Körper vor einer riesigen Eizelle als Symbol des Lebens projizierte. Bayer, in seiner damaligen Tätigkeit als

Menschliche, einsehbare Körper in ihrer Funktion als Ausstellungsexponate erlebten in den Dreißiger Jahren eine Hochkonjunktur. Auf der Berliner Ausstellung „Gesundes Leben - Frohes Schaffen“ im Jahr 1938 wurden schließlich eine männliche und eine weibliche Figur gezeigt, deren einsehbare Oberkörper dem Betrachter die, so der begleitende Text, körperliche *und* seelische Verschiedenheit von Mann und Frau, auch gleicher ‚rassischer‘ Herkunft unter Beweis stellen sollten (Abb.175).

Der Körper der Skulptur des griechischen Altertums stellt in all diesen Inszenierungen die höhere Autorität dar. Als gemeinsamer Nenner bildet er die normsetzende, unantastbare Instanz sowohl im Rahmen der Warenreklame als auch der medizinisch-eugenischen Rassendoktrin. Die Einbindung des ‚Klassischen‘ als Pathosformel in den Kontext der eugenischen Rassenlehre, der Hygienisierung und die damit einhergehende Transformationen der Bedeutung des ‚klassischen‘ Körpers mit seinem offenkundigen Demonstrationscharakter, konnte auch Breker, der gerade diesem System einen seiner ersten öffentlichen Aufträge zu verdanken hatte, kaum entgangen sein.

Die an das ‚Klassische‘ gekoppelte Zeigefunktion mit ihren Implikationen geschlechtsspezifischer Selektionskriterien und –markierungen ist in Brekers Werken bestimmend. Breker bediente damit eine wesentliche Forderung an die ‚neue‘, ‚deutsche‘ Klassik, wie sie bereits im Umkreis des ‚Dritten Humanismus‘ theoretisch diskutiert und in der faschistisch-rassistischen Klassikrezeption festgeschrieben worden war. Der aufklärerische und appellative Impetus dieser Klassik-Konzeption, die mit Blick auf die Moderne das Ziel der Re-Integration der Kunst in die gesellschaftliche Wirklichkeit verfolgte und mit der Forderung nach Zeitnähe, der Hoffnung auf die Bewältigung einer empfundenen gesellschaftlich-politischen Krise und damit einem dezidierten Anspruch nach Veränderung auftrat, musste sich in ihrem Bestreben, den Weg zu einem breiten Publikum zu ebnen und zu wirken, mit dem System der Mode und der Reklame mit ihren werbepsychologischen Strategien verbinden¹³⁷⁷.

Werbegealter, hatte das Motiv des „Betenden Knaben“ wiederum 1937 für die Reklamegestaltung der Firma „Chlorodont“ verwendet. Auch in Fischers Prachtband „Menschenschönheit“ wurde der „Gläserne Mensch“ gewürdigt. Dort heißt es: „In der Gebärde des anbetenden Jünglings tritt uns der Gläserne Mensch entgegen: wohl ziemt dem Menschen Andacht vor dem Wunderwerk des menschlichen Leibes. Es zeigt sich in dieser Gestalt, die nach der genauen Kenntnis heutiger Wissenschaft durchgearbeitet ist, fest umrissen und doch bis ins feinste Innengerät durchsichtig ein meisterhafter Aufbau von tragenden Knochen, schwellenden Muskeln und rieselnden Strömen. Auch wer nicht alle Einzelheiten des organischen Gebildes zu deuten weiß, erfährt auf den ersten Blick die auf Ordnung und Gesetz gegründete Vollkommenheit des Ganzen und die Macht endgültig geprägter lebendiger Form.“ Fischer, Menschenschönheit, S.12.

¹³⁷⁷ Paradoxerweise ging die Forderung nach Veränderung, Neubeginn und einer Zäsur mit dem Anspruch der Festschreibung ewiger, als zeitlos gültig deklarerter Formen einher. Aber, wie Baudrillard anmerkt, auch „die

Auch die Kunstkommentare zu Brekers Plastiken ähneln in ihrem Sprach-Duktus Werbetexten. Sie klingen eher gesprochen als geschrieben und erinnern inhaltlich an Versprechen und Aufforderungen, wie sie in der Warenreklame verwendet wurden. Betont wurde etwa die „Vollendung des Menschlichen“, die „lebensbejahende, gesunde Schönheit“, die „Anmut und Hoheit“ der weiblichen Figuren oder die „Kraft und Energie“¹³⁷⁸ der männlichen.

Dass eine Veränderung am individuellen Menschen und auch am Körper als dem Angelpunkt anzusetzen habe, darüber bestand Konsens. „Du müsstest sein wie ich“, wusste Brekers „Bereitschaft“ den Kinozuschauern im Filmporträt über Arno Breker mitzuteilen und wandte sich damit dem männlichen Teil des Kinopublikums zu, das von der Kinoleinwand aus in recht eindrucksvoller Weise angesprochen wurde. Die direkte Ansprache, durch die der Kontakt mit dem Publikum aufgenommen wird, war ein agitatorisch-didaktisches Mittel des politischen Theaters. Die Strategie, in den Bildmedien eine direkte verbale Botschaft oder Aufforderung mit einer optischen zu verbinden, war etwa seit dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts im Bereich politischer Propaganda-Gestaltungen angewandt worden.¹³⁷⁹ Aber das Durchbrechen der Illusion im Film war ein Novum.

In dieser Sequenz des Breker-Films wurde unumwunden die Botschaft, der appellative Impetus der Breker´schen Skulpturen, verdeutlicht, die mit dem Anspruch auf Imitation und Angleichung an das ´rassische` Normbild auftrat. Der werbeästhetische Antiillusionismus von Brekers Skulpturen in ihrer Art sich selbst zu präsentieren, ´aufzutreten` und zu zeigen, dass sie vom Blick des betrachtenden Gegenübers abhängig sind, machte sie für solche medialen Propagandakontexte disponibel.

Und es sind gerade die affektgeladenen und appellativen Momente der Breker´schen ´klassischen` Skulpturen, die auf ein betrachtendes Gegenüber hin berechnet sind, die bereits zeitgenössische Kommentatoren irritierten. So stellte Carl Linfert in seiner Besprechung der Pariser Breker-Ausstellung die Frage: „wie können die „klassische“ Ausgewogenheit und die extreme Aeußerung der Affekte in *einer* Form beisammen wohnen?“¹³⁸⁰

Mode ist niemals aktuell; sie rekurriert auf tote abgestorbene Formen und deren Aufbewahrung als Zeichen in einem zeitlosen Raum“. Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, S.136.

¹³⁷⁸ Rittich, *Ausst.-Kat. Arno Breker*, Potsdam, S.6.

¹³⁷⁹ Vgl. das bekannte Plakat von John Montgomery Flagg „I want you for U.S. Army“ aus dem Jahr 1917, das in der russischen Revolution zahlreich nachgeahmt wurde. Das direkte Agitieren von der Kinoleinwand herab durch das Ansprechen der Zuschauer wurde in den USA während des Zweiten Weltkriegs erstmals in propagandistischen, antideutschen Zeichentrickfilmen der Warner Brothers angewandt.

¹³⁸⁰ Linfert, *Arno Breker und die Franzosen*.

Der hier wahrgenommene innere ‚Widerspruch‘ wurde auch von Wolbert als „Dichotomie von Affekt und antikischem Gestaltzitat“ beschrieben, nicht zuletzt in der Absicht objektive Kriterien für die Abwertung der Werke benennen zu können. „Der exzessive Anspruch“ des Regimes, der sich in diesem ‚Körper-Design‘ äußere, habe „zum Exzeß der Form“¹³⁸¹ getrieben:

„Doch nicht nur ein expliziter Widerspruch zwischen Naturnähe und Stilisierung bestimmte die NS-Plastik, auch der Konflikt zwischen dem drängenden affektiven Ausdruck von Geist und Willensenergien und dem gleichzeitigen Versuch, ein Bild klassischer Ruhe und Hoheit zu gestalten, prägte die Erscheinungsweise der Skulpturen.“¹³⁸²

Hatte Breker wirklich die Absicht, ein Bild klassischer Ruhe zu gestalten? Abgesehen von seinem „Zehnkämpfer“, bei dem noch das Bild archaischer Ruhe und stiller ‚In-Sich-Gekehrtheit‘ der Plastik des ‚Strengen Stils‘ aufleuchtet, lässt sich ein derartiges Bemühen um einen Ausdruck gelassenen ‚Versunkenseins‘ schwerlich erkennen. Auch bei Wolbert muss schließlich die Vernachlässigung der Ponderation als Nachweis für den ‚Missbrauch‘ des ‚klassischen‘ Ideals herhalten:

„(...) trotz der Anlehnung ans „klassische Ideal“ wurde der Kontrapost, das vornehmste Gestaltungsprinzip des klassischen Kanons, auffällig vernachlässigt. Der in seiner eigenen Konstruktion ausbalancierte Körper über Stand- und Spielbein, das „selige In-sich-Ruhen“, stand den Absichten, gespannte Haltung und geistige Aktivität exzessiv zum Ausdruck zu bringen, entgegen.“¹³⁸³

Und Wolbert spannt seine Überlegungen wie folgt weiter:

„Genau besehen demonstrieren sie vor allem die aufgeladene Pracht ihrer Leiber.“¹³⁸⁴

Hinzuzufügen wäre, die mit Bedeutungen des ‚Klassischen‘ aufgeladenen Leiber. Diese Körper sind in ihrer verweisenden Zeichen- und Bedeutungsstruktur zu verstehen. Breker verbindet das Antikenzitat mit den als ‚klassisch‘ deklarierten Kriterien einer medial präsentierten und in ‚Klassische‘ gewendeten, transformierten und auf Körperbilder reduzierten Antike. Konstituierend für diese ‚klassische‘ Konzeption des ‚Klassischen‘ ist gerade das offenkundige ‚Wirken-Wollen‘ der Werke, die ihre Appellstruktur nie verleugnen, bei denen der Zeigegestus als eine wesentliche Funktion geradezu markiert wird. In dieser Theatralisierung des ‚Klassischen‘ liegt ein wesentlicher

¹³⁸¹ Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.70.

¹³⁸² Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.73.

¹³⁸³ Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.75.

¹³⁸⁴ Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.76.

Unterschied zum tradierten klassizistischen Ideal. Die abwertenden Beurteilungen Wolberts haben ihre Wurzeln in der Bestimmung ästhetischer Wertmaßstäbe des Klassizismus. Bei Urteilen über den 'richtigen' Gebrauch oder den 'Missbrauch' des 'Klassischen' ist der Tatsache Rechnung zu tragen, dass die Bestimmung der Kriterien des klassischen Ideals immer auf Setzungen basieren, die – wie auch immer geartet - mit dem Anspruch des Normativen auftreten.

Das Argument der 'missbrauchten' Antike unterstellt der klassischen oder klassizistischen Skulptur zumeist einen durch und durch humanistischen Gehalt. Das von Wolbert charakterisierte klassische 'In-Sich-Ruhen' hängt auf engste mit der Überzeugung zusammen, dass eine klassische oder klassizistische Skulptur nicht wirken will und darf, sondern ohne Außenbezüge in Abgeschlossenheit und innerer Ruhe existiert. Wolbert bleibt damit einem idealistischen Antikenbild verhaftet, das von Winkelmanns Diktum der „edlen Einfalt und stillen Größe“, die sich in idealen Proportionen, formaler Ausgeglichenheit in Stellung und Ausdruck der Werke manifestiert und mit der Idee sittlicher Haltung und sittlichen Ausdrucks eng verbunden ist, geprägt ist. Die Darstellung von Affekten, realistische oder erzählerische Tendenz wurden abgelehnt. Auch im 19. Jahrhundert und bis ins 20. Jahrhundert blieb die Antike ideales Vorbild für das künstlerische Schaffen.

Dass die kunsttheoretische Diskussion vor allem im 19. Jahrhundert um die Antagonismen 'klassisches' Ideal oder Realismus in der zeitgenössischen Bildhauerei kreisten, verstellt den Blick auf die, mit dieser Kontroverse in enger Beziehung stehenden Positionierung des Rezipienten. Die den Rezipienten ausschließende, von diesem wegweisende Theorie hat ihren Ursprung in der idealistischen „Autonomie-Ästhetik“ im 18. Jahrhundert, in der die Kunsttheorie, so Wolfgang Kemp, „die neue Distanz als Grundvoraussetzung künstlerischen Schaffens“¹³⁸⁵ pries. In der Gründungsschrift der idealistischen Kunstlehre von Karl Philipp Moritz (1785) wurde ein wirkungsästhetischer Impetus negiert. Die Werke, die „nicht um ihrer selbst willen gestaltet sind“, seien nichts „Ganzes und Vollendetes“¹³⁸⁶. Auf Grund des Anspruchs an das Werk, keinen 'äußeren Zweck', sondern eine 'innere Zweckmäßigkeit' zu besitzen, wurde als Wirkung auf den Betrachter das „Vernügen oder Gefallen“, das „süße Staunen“¹³⁸⁷ zugelassen.

¹³⁸⁵ Kemp, Wolfgang: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. In: Ders. (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992, S.7-27, hier S.12.

¹³⁸⁶ Moritz, Karl Philipp: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendetes. In: Berlinische Monatsschrift 5, 1785. Widerabgedruckt in: Moritz, K.P.: Schriften zur Ästhetik und Poetik, hrsg. V. H. J. Schimpf, Tübingen 1962, S.3ff., hier S.7f. Zit. nach Kemp, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, S.13.

¹³⁸⁷ Moritz, Versuch, zit. nach Kemp, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, S.13.

Alle „wesentlichen Interessen der idealistischen Kunstauffassung“, so Kemp, „zeigen vom Betrachterpol weg“¹³⁸⁸. Er beschreibt die weitreichende Konsequenzen:

„So wurde das Nicht-Wirken-Wollen zum Wesensmerkmal >echter< Kunst erhoben – eine Einstellung, die zunehmend den Blick für die zeitgenössische, auch die >echte< Kunst unscharf werden ließ, die natürlich im Kampf um die Aufmerksamkeit des Publikums wirken wollte und mußte und dabei ein ganzes Register wirkungsmächtiger Rezeptionsvorgaben hervorbrachte, eine Einstellung, die große Kontinente der Kunstgeschichte untergehen ließ und ganze Kunstgattungen in Mißkredit brachte, eine Einstellung schließlich, die gravierende Vorentscheidungen für die beginnende wissenschaftliche Behandlung der Kunst getroffen hat.“¹³⁸⁹

Auch in Hegels Auffassung der klassisch idealen Skulptur war diese vom Rezipienten sich deutlich distanzierende Haltung wesentlich. Hegel definierte sein Ideal des „einfachen Beisichsein(s)“¹³⁹⁰, der „seligen Beschlossenheit“ ohne die „Mannigfaltigkeit von Bewegungen“ als ein „in sich versunkenes Dastehen oder Liegen“ in Opposition zur Skulptur, die auf einen Betrachter wirken will:

„Das Herausgegangensein aus sich, das Sichhineinreißen in die Mitte einer bestimmten Handlung, die Anstrengung des Augenblicks, die nicht so aushalten kann und will, sind der ruhigen Idealität der Skulptur entgegen (...). Der Effekt durch gewaltsame Affekte und deren vorübergehenden Ausbruch tut zwar seine sofortige Wirkung, dann aber hat er sie auch getan, und man kehrt dahin nicht gern zurück.“¹³⁹¹

Hegels Auffassung des ‚Klassischen‘ war zwar durchaus wertbesetzt, aber sie galt ihm nicht zwangsläufig als verbindlich für die Bildhauerei seiner eigenen Zeit. Damit ließ Hegel für die zeitgenössische Kunst auch die „externe Relation des Kunstwerks“¹³⁹² zu. Das Kunstwerk, so Hegel, existiere nicht „für sich, sondern für uns, für ein Publikum, welches das Kunstwerk anschaut und genießt“¹³⁹³.

Die idealistische Autonomie-Ästhetik bestimmt auch heute noch weitgehend die Interpretation beziehungsweise liefert die Folie für die Abqualifizierung des bildhauerischen Werks im deutschen

¹³⁸⁸ Kemp, S.14. Prinzipiell gilt – und hierin zeigt sich auch das Paradox der idealistischen Auffassung – dass, so Kemp, das Kunstwerk „als intentionales Gebilde für Betrachter konzipiert“ ist. Dies „gilt für alle Werke, auch für diejenigen, die Außenbezüge scheinbar demonstrativ verneinen“. Kemp, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, S.20.

¹³⁸⁹ Kemp, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, S.16.

¹³⁹⁰ Hegel, G.W.F.: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd.2, Frankfurt a.M. 1970, S.524.

¹³⁹¹ Hegel, G.W.F.: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd.2, Frankfurt a.M. 1970, S.400, zit. nach Wolbert, Die Nackten und die Toten, S.133.

¹³⁹² Kemp, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, S.18.

¹³⁹³ Hegel, G.W.F.: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd.1, Stuttgart 1977, S.371.

Faschismus, insbesondere aber der Skulpturen Brekers als dem herausragenden Exponenten der Bildhauerei im ‚Dritten Reich‘. Damit soll nun nicht einer Brekerfreundlichen oder verherrlichenden Rezeption das Wort geredet werden, sondern darauf hingewiesen, wie Auffassungen einer idealistischen Ästhetik des Klassischen nach wie vor als normative Raster für die Bestimmung von ‚hoher Kunst‘ bemüht werden. Wolbert, der zwar in sehr detaillierten Untersuchungen die Transformationen der Bestimmung des ‚Klassischen‘ von Winckelmann über Goethe, Hegel, Nietzsche bis zu den Idealen der Körperkultur analysiert, verstellt sich wiederum selbst den Blick, in dem er dennoch an einem normativen humanistisch-klassischen Ideal festhält, so etwa wenn er von *dem* „authentischen ‚klassischen Ideal‘“¹³⁹⁴ spricht, an dem gemessen die ‚nationalsozialistische‘ ‚Klassik‘ in ihrem Kunststatus hoffnungslos abzuqualifizieren sei.¹³⁹⁵

Dass die Kunst im deutschen Faschismus für propagandistische Zwecke benutzbar zu sein hatte, darüber besteht kaum Dissens in der neueren Forschung. Von entscheidender Wichtigkeit in der Konzeption des ‚Klassischen‘ im ‚Dritten Reich‘ war der enge Kontakt zwischen Werk und Rezipient. Der Betrachter sollte durch theatralische Effekthascherei, durch die Darstellung von Affekten, Körperhaltungen, erzählerischen Elementen angesprochen, miteinbezogen werden. Eine Programmatik, die mit einer breitenwirksamen Kunst als einem Instrument der Propaganda Einfluss auf die Rezipienten nehmen wollte, konnte mit Konstruktionen des klassischen Ideals, die jegliches kommunikatives Potenzial leugnete, nicht operieren. Der didaktische, antiillusionistische Zeigecharakter der Werke Brekers lässt sich als wirkungsästhetisches, damit auch reklamehaftes Prinzip an den Werken festmachen. Das Appellative, die extreme Nach-Außen-Gerichtetheit der Skulpturen, die zeigen, dass sie ein Publikum, die Rezipientenperspektive als notwendige Ergänzung brauchen und einkalkulieren, spielt bei den Skulpturen eine konstitutive Rolle.

Von Brekers Werken wurde behauptet, sie seien unmittelbar „den Sinnen zugänglich“, sie verwandelten „sogleich jeden Betrachter“¹³⁹⁶. Im gleichen Atemzug verwarf man das Nachahmen griechisch-antiker Formen sowie der „klassizistischen Schönheit“ als „leeren Klassizismus“. Denn es ging im ‚Dritten Reich‘ keineswegs wie in der theoretischen Kunstliteratur und -kritik des 18. und 19.

¹³⁹⁴ Wolbert, *Die Nackten und die Toten*, S.146. Vgl. auch die Kritik von W.F. Haug zu Wolbert, dem sich, so Haug, „rückblickend die Schönheit der klassizistischen Darstellung des nackten männlichen Körpers“ verkläre. Haug, *Ästhetik der Normalität*, S.87.

¹³⁹⁵ Auch Brands kritisiert die Tendenz der „Hypostasierung der >Antike< und der >Antikenbegriffs<, die einem dezidiert historischen Phänomen wenig angemessen erscheint“. Brands, S.103f.

¹³⁹⁶ Tank, S.108 und 106.

Jahrhunderts darum, das 'klassische' Ideal – im wechselnden Verständnis seines Wesens und seiner Aussage - in seiner Vorbildlichkeit für das bildhauerische Schaffen der eigenen Zeit als verbindlich zu definieren. Vielmehr sollte das griechische Ideal, als das vermeintliche 'Vermächtnis' des 'Rassischen' in seiner Verbindlichkeit und Vorbildlichkeit für den Rezipienten in Szene gesetzt werden. Mit diesem Paradigmenwechsel war das Ideal des 'Klassischen' neu zu bestimmen. Eine idealistische Autonomie-Ästhetik hätte den Ansprüchen an ein solches Wirkungspotential nicht Genüge leisten können.

Silke Wenk charakterisierte den Klassizismus der Skulpturen des deutschen Faschismus als 'modern', insofern das 'Posieren' der Skulpturen einen Reflex auf durch die Fotografie geprägte Haltungen darstelle:

„Das Posieren für den Betrachter ist in der Fotografie nichts Ungewöhnliches. Es findet sich im Familienfoto, auf dem Paßbild ebenso wie in der Pornographie. Die Pose in der Aktskulptur des NS erscheint als eine Reaktion auf das neue Medium, insofern sie durch die Fotografie gestützte und verbreitete Haltungen aufnimmt. Hierin unterscheidet sich die Skulptur der dreißiger und vierziger Jahre vom tradierten Klassizismus und kann „modern“ genannt werden. Diese Modernität bleibt sicherlich in einem fixierbaren Rahmen. Das Posieren bleibt in der Ordnung – und orientiert auf das große Ganze.“¹³⁹⁷

Darüber hinaus kann aber festgehalten werden, dass Breker einen modisch aufgepeppten Rassismus inszenierte, indem er mit der Pose Abbildungskonventionen nicht nur allgemein fotografischer Art, sondern auch rassistischer Bildideologien bediente und diese mit dem Körperbild und der Physiognomie zeitgenössischer Modekörper verknüpfte. Sein Klassizismus kann als Konglomerat des Traditionsbestandes des griechischen Altertums und medial vermittelten, mit rassistischen Implikationen aufgeladenen Körperbildern einer populären Massenkultur charakterisiert werden.

Dies ist hinsichtlich der weiblichen Skulpturen, die in Aussehen, Haltung und fototechnischer Inszenierung starke Ähnlichkeiten mit dem modischen Körper aufweisen, besonders prägnant und irritierend, da sie mit dem von vielen NS-Ideologen propagierten Mutterideal des deutschen Faschismus doch sehr wenig gemein haben. Die wie geschminkt erscheinenden Gesichter der weiblichen Skulpturen, deren Konturen durch ein weichzeichnerisches Sfumato in der Fotografie gemildert sind, erweisen ihre Referenz eher den fotografierten Gesichtern bekannter Filmschauspielerinnen der Zeit. Ganz Ähnliches gilt im Übrigen auch für die männlichen

¹³⁹⁷ Wenk, Volkskörper und Medienspiel, S.231.

Physiognomien; so erinnern Brekers ‚Männergesichter‘ in ihrem Ausdruck verbissener Entschlossenheit stark an die „Gebirgsköpfe“ der ‚Herosen der Berge‘ aus den in den zwanziger und dreißiger Jahren populären Bergfilmen eines Arnold Fanck oder Stefan König (Abb.106). Brekers Werke könnten als populärklassizistische Mode-Gestaltungen bezeichnet werden. Er zitiert aus dem Fundus der Antike, der Renaissance und dem Klassizismus als einer historisch etablierten Zeichensprache, bedient sich in seinem Eklektizismus, wie Brands kritisiert hatte, der Antike als eines „Warenhausangebotes“¹³⁹⁸, blieb aber deutlich dem Geschmack seiner Zeit verpflichtet. Dass er sich, noch in der Zeit nach dem Faschismus, immer wieder selbst zitierte, seiner glättenden, ‚idealisierenden‘ Arbeitsweise treu blieb, hat sicherlich auch darin seinen Grund, dass Brekers Werke einen Massengeschmack des ‚Schönen‘ bedienten, der sich auch nach seiner Ächtung im öffentlichen Kunstbetrieb sehr gut vermarkten ließ.

Brekers ‚Klassik‘ ist medial geprägt und zugleich vom Medium abhängig. Breker nutzte und übernahm moderne Produktions- und Reproduktionstechniken. Die auf Reproduzierbarkeit angelegten Werke mutierten im propagandistischen Verwendungskontext zu einem Warenzeichen des NS-Regimes. In ihrer Appellstruktur und ihrer medialen Interpretation wurden Brekers Skulpturen nicht zu Mittlern zwischen Künstler, künstlerischer Intention und Betrachter - ein Anliegen, das Brancusi mit seinen Fotografien verfolgte –, sie sollten die Funktion eines Mittlers zwischen dem Rezipienten und dem machtsstaatlichem Anspruch an diesen übernehmen.

Achim Preiss stellte in seinem Aufsatz zur Kunst des ‚Dritten Reichs‘, mit dem Untertitel „Zum Umgang mit einer Blamage“ die Frage nach der ideologischen „Wirkungspotenz“ der NS-Kunst „jenseits ihres ästhetischen Wertes“¹³⁹⁹, die er im Übrigen unterschiedslos in einem Rundumschlag als einen - stillschweigend und kollektiv verabredeten - ästhetischen „Totalausfall“¹⁴⁰⁰ bezeichnete. In seinen zum Teil recht widersprüchlichen Ausführungen spricht er den Werken jeglichen Zeitbezug und damit auch ihr ideologisch-propagandistisches Wirkungspotential ab. Zugleich kritisiert und diskreditiert er den Forschungsansatz, der „den Anspruch einer suggestiven Qualität der Kunst als gegeben“ ansieht und folgert, dass von dieser Kunst „keine Massensuggestion, keine Erziehung des Volkes zur nationalsozialistischen Gesinnung ausgehen“¹⁴⁰¹ konnte. Diese Werke, so Preiss, blieben

¹³⁹⁸ Brands, S.130.

¹³⁹⁹ Preiss, Achim: Das Dritte Reich und seine Kunst. Zum Umgang mit einer Blamage. In: Brock/Preiss, Kunst auf Befehl?, S.253-273., hier S.255.

¹⁴⁰⁰ Preiss, S.260 und 263.

¹⁴⁰¹ Preiss, S.270.

„stumm“¹⁴⁰². Auch bei einer „autonomen Kunstbetrachtung“ – was immer der Autor darunter verstehen mag – blieben sie vollkommen „bedeutungslos“¹⁴⁰³.

Preiss argumentiert mit Busharts These der „Inhaltsleere“ der Skulpturen Brekers, die nach dem Ende des Nationalsozialismus sowohl auf einem sowjetischen Truppensportplatz der DDR als auch vor einem Krankenhaus als plastischer Schmuck aufgestellt wurden. Die Plastiken Brekers, so Preiss, wiesen eine „Verwendungsbefugtheit“ auf, „die an die von Schaufensterpuppen“¹⁴⁰⁴ heranreiche. Dem Autor entgeht, dass die neuen Aufstellungsorte so unspezifisch nicht sind. Die NS-Skulpturen Brekers wurden in ‚altbewährten‘ Bedeutungskontexten, in Zentren medizinisch-ärztlicher sowie militärisch-staatlicher Macht platziert. Hier ließen sich durchaus auch Kontinuitäten erkennen, so dass die Kompatibilität der Skulpturen nicht zwangsläufig einen Beweis für deren ‚inhaltsleere‘ Befugtheit darzustellen braucht. Ebenso erweist sich der Vergleich mit der Schaufensterpuppe als Polemik, die mit der Unterscheidung zwischen ‚hoher‘ und ‚niedriger‘ Kunst argumentiert.¹⁴⁰⁵

Die ‚braunen Flecken‘ auf Brekers Skulpturen sucht man vergeblich. Sie tragen keine Hakenkreuzabzeichen, die es dem Historiker leicht machen würden, die Werke unabhängig von ihren Publikationskontexten als NS-Propaganda zu etikettieren.¹⁴⁰⁶ Das spezifisch Propagandistische, ihre „Wirkungspotenz“, lässt sich jedoch im Kontext der medial gestützten und inszenierten medizinischen, rassistischen und künstlerischen Diskurse, die nicht auf zwölf Jahre Faschismus in Deutschland beschränkt werden können, ausloten.

Die Werke Brekers waren *ein* Mittel der Propaganda. Es wurde ein enormer finanzieller und medialer Aufwand betrieben, um diese Werke unters Volk zu bringen. Mit dem Terminus „Massensuggestion“ ist hier wenig anzufangen, da die Rezeption in erster Linie im privaten Bereich erfolgte. Tatsache ist, und dies erweist nicht zuletzt der augenscheinliche Unterschied von Brekers Skulpturen zur klassizistischen idealen Auffassung des Körperideals, dass mit erprobten Methoden

¹⁴⁰² Preiss, S.266.

¹⁴⁰³ Preiss, S.270.

¹⁴⁰⁴ Preiss, S.260.

¹⁴⁰⁵ Schaufensterpuppen haben im Laufe ihrer Entwicklung in ihrem ästhetischen Erscheinungsbild und in ihren Verwendungskontexten spezifische Wandlungen erfahren und stehen in ihrer jeweiligen Gestaltung durchaus in einer Relation zu ihrer Entstehungszeit. Sie sind nie nur Ankleide- oder Vorführmodelle, sondern immer auch Reflex auf Moden, Leitbilder des Körpers sowie Ausdruck der beherrschenden männlichen und weiblichen Blicke auf diesen.

¹⁴⁰⁶ Mit einer Ausnahme: eines der Reliefs Brekers im „Runden Raum“ der „Neuen Reichskanzlei“ zeigt eine, auf Grund der muskulösen Ausbildung des Körpers nicht eindeutig als weiblich erkennbare Figur in einer anatomisch unmöglichen Körperdrehung und Schrittstellung, die ein Liktorenbündel mit Adler und Hakenkreuz in der Hand hält.

der Reklamepsychologie der Versuch einer am Individuum orientierten Suggestion unternommen wurde. Inwieweit diesen Strategien ein tatsächlicher Erfolg beschieden war, lässt sich heute kaum mehr rekonstruieren.

Bei einer Untersuchung, die der Frage nach der – nicht nur propagandistischen – „Wirkpotenz“, also der möglichen oder intendierten Suggestionskraft von Werken nachgeht, gilt, dass „es ohne Kontext keine Bedeutung gibt“¹⁴⁰⁷, sodass „die Rezeptionssituation oder Rezeptionsrealität“¹⁴⁰⁸ der Objekte zu rekonstruieren ist, um die jeweiligen Assoziationsfelder und damit die Lektüremöglichkeiten der Werke aufzuspüren.

Wie uneindeutig Bilder in ihrer jeweiligen Aussage sind und vom jeweiligen Kontext, in den sie gestellt werden, in ihrer Bedeutung abhängen, demonstrierten gerade die Nazis auf bis dahin einzigartige Weise bei der Inszenierung der Modernen Kunst als ‚entartet‘. Ebenso nutzten die NS-Propagandisten die durch die neuen medialen Reproduktionsmittel beliebige Verfügbarkeit von Kunstwerken für ihre ideologischen Zwecke, der Etablierung einer rassistischen Bildsprache.

Brekers Skulpturen sind weder inhaltsleer noch in ihrem Sinngehalt eindeutig. Als Agenten der rassistischen NS-Propaganda lassen sie sich sowohl innerhalb ihrer Verwendungskontexte der dreißiger und vierziger Jahre als auch im Kontext der Rezeption des Klassischen deuten.

Am Ende dieser Arbeit soll am Beispiel von Brekers Relief „Kameradschaft“ das Netz der Lektüremöglichkeiten, die m.E. gerade in diesem Werk gebündelt sind, in Hinblick auf die mit der Klassikrezeption verknüpften konnotativen, geschlechterspezifischen Bedeutungen beleuchtet werden.

¹⁴⁰⁷ Bateson, G.: Geist und Natur. Eine notwendige Einheit, Frankfurt a.M. 1982, S.27f. Zit. nach Kemp, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, S.24.

¹⁴⁰⁸ Kemp, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, S.24.

VI. „Einen Besseren findest du nicht...“

Schlussbetrachtung zu Brekers „Kameradschaft“

Insgesamt wurden im ‚Dritten Reich‘ im Verhältnis wesentlich mehr weibliche als männliche Aktskulpturen her- beziehungsweise ausgestellt. Es wurden etwa doppelt so viele weibliche wie männliche Akte produziert¹⁴⁰⁹. Bei der Gesamtproduktion der Breker´schen Skulpturen verhält es sich umgekehrt. Auf mehr als drei männliche Skulpturen beziehungsweise Reliefs kommt nur ein weiblicher Akt. Beiden Statistiken gemeinsam ist jedoch - und dies ist angesichts der im Nationalsozialismus propagierten Rolle der Frau als Mutter erstaunlich - das nahezu gänzliche Fehlen von Skulpturen, die, durch den Titel oder das ‚Attribut‘ als Mutterdarstellungen gedeutet werden könnten sowie als solche betitelte weibliche Siegesallegorien. Innerhalb von Brekers Gesamtwerk bis zum Jahr 1945 lässt sich seit seinen Olympiasulpturen zudem die Tendenz einer deutlichen Akzentverlagerung auf den männlichen Akt feststellen, so dass vermutet werden kann, dass Breker auf Grund der offiziellen Adaption der griechischen Antike als dem verbindlichem Kanon der NS-Bildhauerei bestrebt war, ein mit der zeitgenössischen Rezeption des Klassischen vereinbares Menschen- beziehungsweise Männerbild zu schaffen, das sich in den ideologischen Kontext des Regimes eingliedern ließ.

Breker war im ‚Dritten Reich‘ der Bildhauer eines ‚klassisch‘ geprägten, ausgesprochen männlichen Körperideals und als solcher damals wie heute populär. Seine ‚Klassik‘ lässt sich zusammenfassend als Reflex auf Neuformulierungen und Setzungen des ‚Klassischen‘ interpretieren, die den männlich-klassischen Körper als Organisationsmodell¹⁴¹⁰ in seiner Analogie zum totalitären und patriarchal geprägten Staat festlegten. Klassischer Stil wurde gleichgesetzt mit Maskulinisierung und Monumentalität, die letztlich als Begrifflichkeiten austauschbar geworden waren. Im Konstrukt des männlichen, maschinenähnlich Befehle ausführenden Körpers, wie er in dem Ausstellungsobjekt des

¹⁴⁰⁹ Diese zahlenmäßige Erfassung erschloss sich aus den auf der ‚Großen Deutschen Kunstausstellung‘ ausgestellten und der in der offiziellen Kunstzeitschrift ‚Die Kunst im Deutschen Reich‘ bis 1944 reproduzierten Akte.

¹⁴¹⁰ Vgl. den 1913 gehaltenen Vortrag von Karl August Lingner, einem der Väter des ‚gläsernen Menschen‘, mit dem Titel ‚Der Mensch als Organisationsvorbild‘, in dem dieser die Auffassung vertrat, dass der Körper nach hierarchischen Strukturen und nach dem Prinzip der Arbeitsteilung organisiert sei und die Körperteile lediglich Befehle ausführende Glieder seien: „Zur Leitung eines ganzen Staatswesens ist ein Oberhaupt eingesetzt, das an höchster Stelle im Organismus thronet. Es ist Träger der Macht und Intelligenz und bildet im Verein mit den vermittelnden Unterinstanzen die Staatsleitung“. Lingner, Karl August: Der Mensch als Organisationsvorbild. In: Berner Universitätsschriften, 4, 1914, S.15. Vgl. Martin Roth/Klaus Vogel: Vorwort zum Ausst.-Kat. Der neue Mensch, S.6-8.

„Gläsernen Menschen“¹⁴¹¹ anschaulich geworden und wissenschaftlich untermauert worden war, verdichtete sich im Gewand des ‚Klassischen‘ eine Utopie des ‚Neuen Menschen‘, in einer Zeit „die meinte, alles planen, fügen, vorausberechnen zu können. Von der Produktion von Autos zu einem gesunden Volk oder mängelfreiem Nachwuchs“¹⁴¹².

Der antikisierte männliche Körper galt als Zeichen der ‚neuen‘ beziehungsweise der neu zu schaffenden Ordnung. In seiner Funktion als Norm bezeichnete er immer auch dessen Gegenbild, das zu bewältigende, im Zeitkontext mit ‚Weiblichkeit‘ verknüpfte ‚Chaotische‘.

Mit Hilfe der klassischen Skulptur war in medizinischen und künstlerischen Diskursen der defizitäre Charakter des Weiblichen festgeschrieben worden, während der männliche Körper innerhalb des Konstrukts der klassisch-männlichen Leib- und Staatsmetaphorik zum Symbol für eine umfassende Bewältigung der gesellschaftlich-politischen, ökonomischen sowie moralisch-ethischen Krise wurde und nicht zuletzt mit einem dezidierten rassistischen Antifeminismus und der Forderung nach einem faktischen Ausschluss von Frauen aus dem gesellschaftspolitischen Leben verknüpft war.

Das ‚männlich-klassische‘ Körper- und Staatsmodell und die dezidiert als ‚männlich-monumental‘ rezipierte Klassik als demonstratives Zeichen der Ordnung benötigte als konstituierende Opposition zu diesem Konstrukt die negative Gegenbildlichkeit des weiblich konnotierten ‚Defizitären‘.

Erst durch die Bildideologien und die mediale Allgegenwärtigkeit von ‚klassischen‘ und ‚unklassischen‘ Körper-Bildern in unterschiedlichsten Publikationskontexten wurden über Jahrzehnte hinweg Wahrnehmungsgewohnheiten etabliert und geprägt, so dass der Rassismus und der darin enthaltene Antifeminismus überzeugend erscheinen konnten. Das ‚Klassische‘ als der Agent der ‚Rasse‘ stellte vor allem für Frauen eine übergeordnete Macht dar, eine Instanz, die immer – ob im Bereich der Medizin, der Kunst oder der Kosmetikreklame - mit der Forderung nach Selbstformung und Selbstnormierung auftrat.

Inwieweit kann Brekers überwiegend männliche Skulpturenproduktion nicht nur als ein Reflex auf Konstrukte einer männlichen Klassik, sondern zugleich als eine zu Sehen gegebene Überwindung des ‚Weiblichen‘ gewertet werden?

¹⁴¹¹ Der ‚gläserne Mensch‘ war männlich. Sein weibliches Pendant, das bis Kriegsende noch nicht fertiggestellt war, wurde nicht als ‚Mensch‘, sondern als ‚gläserne Frau‘ bezeichnet. An dieser Konvention hat sich bis heute nichts geändert. Auch auf der Mannheimer „Körperwelten“ – Ausstellung wurden die nach dem Plastinierungsverfahren hergestellten ‚Exponate‘ als ‚Menschen‘ und ‚Frauen‘ titliert.

¹⁴¹² Beier/Roth, Einführung, Der gläserne Mensch, S.10.

Besonders aufschlussreich für den zunehmenden Ausschluss und die Substituierung von Bildern des Weiblichen durch männliche Akte in Brekers NS-Gesamtwerk ist sein, in den Jahren 1939/1940 entstandenes und neben der Skulptur „Bereitschaft“ meist publiziertes Werk, das Relief „Kameradschaft“ (Abb.176), ein Thema das auch in der NS-Bildpropaganda einen herausragenden Stellenwert besaß (Abb.177,178). Das Motiv bei dem ein älterer Mann einen jüngeren, offenbar toten Kameraden in den Armen hält und davonträgt und gehört im zeitlichen Kontext zum Bereich der Heldengedenkmäler, die nach dem Ersten Weltkrieg aufgestellt worden waren. Ikonographisch ist die „Kameradschaft“ auf das Rahmenthema des vertikalen Pietà-Typus zurückzuführen, der in der Weimarer Zeit auch in zahlreichen profanierten Varianten für Kriegerdenkmäler verwendet wurde (Abb.179, 180). Brekers „Kameradschaft“ war allerdings nicht als retrospektives Denkmal konzipiert, sondern sollte als Zeichen des neuen Krieges und Sieges am projektierten Triumphbogen an der „Nord-Süd-Achse“ (Abb.181) in Berlin angebracht werden. Der Publikationskontext der gleichfalls für den Triumphbogen geplanten „Vergeltung“ verdeutlicht diese Botschaft (Abb.92).

Die ‚Genese‘ der „Kameradschaft“, bei der die weibliche Marienfigur durch einen männlichen Akt ersetzt wird, lässt sich schrittweise innerhalb von Denkmalsprojekten und Werken Brekers ablesen und soll im Folgenden kurz skizziert werden.¹⁴¹³

Brekers frühester, nicht erhaltener Pietà-Entwurf entstand in den Jahren 1922-23 im Rahmen eines Wettbewerbs für die Ausstattung des Elberfelder Ehrenfriedhofs. Nach Probst, dem Breker eine Rekonstruktionszeichnung vorgelegt hatte, handelte es sich um eine „Mutter-Sohn-Gruppe“ des horizontalen Pietà-Typus.¹⁴¹⁴ Während seines Romaufenthalts im Jahr 1932 beteiligte sich Breker an einem weiteren Wettbewerb für einen Soldatenfriedhof. Auf einem deutschen Kriegerfriedhof in Fricourt (Frankreich/Departement Somme) sollten zwei Steinplatten zu Ehren gefallener deutscher Soldaten angebracht und plastisch ausgestaltet werden (Abb.182). Brekers Entwurf¹⁴¹⁵ zeigt zwei mit Uniformen des Ersten Weltkriegs bekleidete Soldaten, von denen einer seinen toten Kameraden hält. Der Vertikal-Typus dieser profanierten Pietà-Gruppe lässt kompositorisch auf das Vorbild der Pietà Rondanini Michelangelos schließen. Im selben Jahr hatte Breker in Rom eine Rekonstruktion der ersten Fassung von Michelangelos Pietà gestaltet, die auch in Fachkreisen Erwähnung gefunden

¹⁴¹³ Zu Brekers Pietà-Entwürfen, vgl. V.G. Probst: Das Pietà-Motiv bei Arno Breker, Bonn/Paris/New York 1985.

¹⁴¹⁴ Probst, Das Pietà-Motiv, S.7. Die Bleistiftzeichnung entstand am 29.11.1982 und befindet sich im Besitz von V.G. Probst

¹⁴¹⁵ Das Denkmal sollte in einer Größe von 190 cm x 120 cm ausgeführt werden. Der Entwurf ist nur als Reproduktion in einer Zeitschrift erhalten. Vgl. Probst, S.25.

hatte.¹⁴¹⁶ Nachdem er eine Kopie (Abb.183) hergestellt hatte, fertigte er mit Hilfe der Zeichnung einer Kreuzabnahme Michelangelos – der Skizze links auf dem sogenannten Oxford-Blatt (Abb.184) - eine Rekonstruktion von Michelangelos Pietà (Abb.185) in 37 cm Höhe, die er 1934 in einer ein Meter großen, heute verschollenen Fassung¹⁴¹⁷ (Abb.186) in Gips gestaltete. Der schwer lastende Körper Jesu wird von Maria mit einem Band gehalten. Der Kopf Marias ist nun stärker als in der ersten Rekonstruktionsgestaltung nach links gewendet, während der Kopf Jesu nach rechts fällt. Hier lässt sich in der Kopfhaltung beider Figuren und der Beinhaltung des toten Jesus bereits eine Vorstufe zur „Kameradschaft“ erkennen.

Einen weiteren Pietà-Entwurf, von dem vermutet werden kann, dass er ebenfalls für ein Kriegerdenkmal bestimmt war, lieferte Breker mit einem Relief aus dem Jahr 1934 (Abb.187). Zwei bekleidete Frauen halten, wie bei Brekers Rondanini-Rekonstruktion einen toten, unbekleideten Mann mit Hilfe eines Bandes, während hier die Beine des Toten nach rechts zeigen und der Kopf nach links. Die Figuren lassen sich nicht eindeutig als Maria, Maria Magdalena und Jesus identifizieren, und es ist anzunehmen, dass der Entwurf als eine profanierte Variante des vertikalen Pietà-Typus für ein Kriegerdenkmal konzipiert war. Weiter lässt sich schließen, dass diese Konzeption wahrscheinlich von Breker selbst verworfen worden ist, da bereits 1934 Pietà-Lösungen, die weibliche Figuren abbildeten für Kriegerdenkmäler allgemein abgelehnt worden waren. Denn schon seit 1933 war durch Denkmalsstürze von Kriegerdenkmälern der Weimarer Republik von offizieller Seite deutlich gemacht worden, welche Themen und Motive in der Skulptur abgelehnt wurden. Die christliche Pietà als Denkmalstypus, ob in der vertikalen oder horizontalen Variante, wurde programmatisch gleich zu Beginn des NS-Regimes völlig verworfen.¹⁴¹⁸

Und an dieser Stelle zeigt sich auch, dass im `Dritten Reich` durch einen negativen Prozess, Künstler bereits sehr früh darüber Direktiven erteilt wurden, welches motivisch-thematische Repertoire, völlig

¹⁴¹⁶ Baumgart, F.: Die Pietà-Rondanini. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd.56, 1935, S.44-56. Einem, Herbert v.: Bemerkungen zur Florentiner Pietà Michelangelos. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd.61, 1940, S.77-99.

¹⁴¹⁷ Vgl. die Abbildung bei Herbert v. Einem, Bemerkungen zur Florentiner Pietà, S.83.

¹⁴¹⁸ In einem Rundbrief der NSDAP Kreisleitung Adelsheim wurde die Anweisung erteilt, dass es künftig zu vermeiden sei, dass „Kriegerdenkmäler und ähnliche Ehrenmäler auf kirchlichem Grund erstellt“ würden, „da sonst erfahrungsgemäß von kirchlicher Seite irgendeine Pietà-Lösung zur Bedingung der Aufstellung gemacht“ würde. NSDAP Kreisleitung (Kulturabteilung) Adelsheim, Rundbrief vom 16.11.1934, Stadtarchiv Osterburken. Zit. nach Volker Probst: Bilder vom Tode. Eine Studie zum deutschen Kriegerdenkmal in der Weimarer Republik am Beispiel des Pietà-Motivs und seinen profanierten Varianten, Hamburg 1986, S.42.

unabhängig von stilistisch-künstlerischen Vorgaben, offiziell erwünscht war oder verworfen wurde.¹⁴¹⁹

Das Programm über das Abzulehnende konkretisierte sich 1934 in der Diskussion um Fehrles Göppinger Pietà, dessen Sturz bereits kurz nach der ‚Machtübernahme‘ geplant worden war. Fehrles Ehrenmal, eine christliche Beweinungsszene des vertikalen Typus, wurde als für die ‚neue‘ Zeit unpassend abqualifiziert, es sei kein „Sinnbild der Treue und Opfermut und des Kampfes für unser Vaterland“, sondern galt als den „Pazifismus“ verherrlichend¹⁴²⁰ (Abb.188). Favorisiert wurden in der Folgezeit profanierte Mann-Mann Gruppen (Abb.189), die sich, wie im Falle von Brekers „Kameradschaft“, am plastischen Vorbild der „Pasquino-Gruppe“ (Abb.190) orientierten. Im gleichen Jahr als Fehrles Pietà versetzt und stattdessen eine Kameradschaftsgruppe aufgestellt wurde, konzipierte Breker seine „Kameradschaft“ (Abb.176).

Breker verwendete in seiner ‚Kameradschaft‘ die Pietà als Rahmenthema und ersetzte die weibliche Figur durch einen männlichen Akt. Dass Breker mit seiner Gruppe wahrscheinlich nicht die Tradition der ‚Christus-Johannes-Gruppe‘ aufgriff, erweist sich – abgesehen von der aggressiven Gesichtsmimik des haltenden Kameraden - in der offenkundigen Nähe zu Michelangelos Pietà Rondanini ebenso wie zu Gruppen, in denen ein älterer Mann einen jüngeren, sterbenden oder hilflosen hält¹⁴²¹ wie beispielsweise in Hildebrands Relief „Dionysos“ (Abb.191).

Der Grund, weshalb sehr rasch darüber Einigkeit herrschte, die christliche sowie die profanierte Christus-Marien-Gruppe abzulehnen und die weibliche Figur der Maria durch eine männliche Figur zu substituieren, lässt sich nicht allein mit dem Argument einer im deutschen Faschismus allgemeinen Ablehnung der christlichen Tradition erklären, sondern ist in Hinblick auf die mit der Marienverehrung verknüpften Implikationen von ‚Mütterlichkeit‘ zu betrachten, die in Kreisen der

¹⁴¹⁹ Über Denkmalsstürze und Ergänzungen an Denkmälern der Weimarer Republik im nationalsozialistischen Deutschland vgl. ausführlich Meinhold Lurz: Kriegerdenkmäler in Deutschland. Drittes Reich, Bd.5, Heidelberg 1986. Eine erste Welle von Denkmalsstürzen war bereits 1933 erfolgt, nachdem der „Führer-Rat der Vereinigten Deutschen Kunst- und Kulturverbände“ in seiner Programmschrift „Was die Deutschen von der neuen Regierung erwarten“ verkündet hatte, „daß die vom Volksempfinden abgelehnten Standbilder oder Bildhauerwerke“ zu verschwinden hätten, „seien die Urheber auch noch so geniale Leute wie Lehbruck oder Barlach“. In: Deutsche Kunstkorrespondenz, 1933, S.173. Zit. nach Lurz, S.55f.

¹⁴²⁰ Schreiben des Sturmbann III/ 414 Göppingen an die Stadtverwaltung von Göppingen vom 8.8.1934. Zit. nach Lurz, S.59. Zahlreiche Stimmen – einschließlich Fehrle selbst - hatten sich gegen das Pietà-Motiv erhoben, so dass es 1937 zur Ausschreibung eines neuen Wettbewerbs kam. Man zog keineswegs Fehrles künstlerische Qualitäten in Zweifel; es ging hier einzig und allein um das Motiv der Pietà, das „nicht mehr der heroischen Lebensauffassung des nationalsozialistischen Deutschlands“ (Gemeindeprotokoll Göppingen v. 17.8.1937. Zit. nach Lurz, S.59) entspreche. Fehrles Pietà wurde schließlich 1939 abgebaut und auf den Friedhof versetzt. Den Zuschlag für das neue Denkmal erhielt Fritz Nuss mit der Gestaltung zweier uniformierter, stürmender Soldaten. Vgl. Probst, Bilder vom Tode, S.42.

bürgerlichen und katholischen Frauenorganisationen mit einem Konzept ´geistiger` Mütterlichkeit verbunden war. Aber ´Mütterlichkeit` als essenziell weibliche Eigenschaft war im deutschen Faschismus, wie Gisela Bock in ihren Arbeiten dargelegt hat, geradezu zum „Objekt rassistischer Polemik“ geworden. Sie galt zusammen mit christlicher Caritas, dem katholischen Marienkult und der von Nietzsche angeprangerten „Herdenmoral“ des Marxismus als „verwerfliche Humanitätsduselei“¹⁴²² und Mitleidsmoral. Die mit „Mütterlichkeit“ oder mit ´geistiger` Mutterschaft konnotierte Humanität, die nicht zwischen ´Höher- und Minderwertigkeit` unterschied, waren unvereinbar mit dem Rassen- und dem Revanchismusgedanken als der Kerndoktrin der nationalsozialistischen Ideologie, ebenso wie sie der faktischen, rassistisch-eugenischen Biopolitik und den Austrottungs- und Sterilisationspraktiken diametral entgegen stand.

Der Marienkult galt allgemein als eine „Verherrlichung des Muttertums“¹⁴²³ und war eng mit der Vorstellung der weiblichen Konkurrenz zum Männerbund, also dem Geschlechterkampf, verknüpft. In den Geschichtskonstrukten eines Helbing heißt es etwa, dass zu gewissen Zeiten der „Marienkult die männliche Vorherrschaft“¹⁴²⁴ zurückgedrängt habe, und somit die Humanität anstatt des vormals männlich heroischen Humanismus zur Vorherrschaft gelangt sei. Auch im Kontext des ´klassisch-rassistischen` Männlichkeitsbildes mit den Geschichtsphantasien und –klitterungen um den patriarchal organisierten griechischen Staat hatte das ´Weiblich-Mütterliche` keinen Platz. Der Gedanke des ´Klassisch-Männlichen` war schon im präfaschistischen Gedankengut eng mit dem einer Tilgung des ´Weiblich-Mütterlichen`, des ´Weiblich-Erotischen` und dessen Substituierung durch das ´Männlich-Heroische` verbunden.¹⁴²⁵

Breker kombinierte seine ´männliche Pietà ganz offenkundig mit einem weiteren, ihm zweifellos aus eigener Anschauung bekannten, weiblichen Vorbild. Der entgegen der Laufrichtung nach hinten gewandte Kopf des haltenden Kameraden mit seinem zum Schrei geöffneten Mund und den weit

¹⁴²¹ Vgl. z.B. Pierre-Jean David d'Angers „Der Tod des Epaminondas“ (1811, Flachrelief, Gips 110x148cm). Jean-Baptiste Roman „Tod des Nisus und der Euryale“ (1822-1927, Marmor, Höhe 167cm), Paris, Louvre.

¹⁴²² Vgl. Bock, Gleichheit und Differenz in der nationalsozialistischen Rassenpolitik, S.292.

¹⁴²³ Frobenius, Else: Väter und Töchter, Berlin 1933, S.24.

¹⁴²⁴ Helbing, S.77.

¹⁴²⁵ Die christliche Pietà war nach dem Ersten Weltkrieg ein bevorzugter Typus des Kriegerdenkmals von in Frauenorganisationen engagierten Frauen. Erwähnt sei an dieser Stelle das Denkmal von Ruth Schaumann in der Krypta der Frankfurter Frauenkirche, die, wie die Pietà Schaumanns, auf Initiative von Frauen des Katholischen Deutschen Frauenbundes als Gedenk und Mahnstätte für den Frieden gebaut und 1929 konsekriert wurde. Vgl. hierzu ausführlich Probst, Bilder vom Tode, S.158f. Zur Kritik an der Verknüpfung christlicher Opfervorstellungen mit dem Kriegs-´Opfer`, als einer Sakralisierung von „Töten und Getötet-Werden“ und der Rechtfertigung der Wiederholung des ´Opfers` für die Gemeinschaft, vgl. Kathrin Hoffmann-Curtius: Ein Mutterbild für die Neue Wache in Berlin. In: Frauen Kunst Wissenschaft, 6.Jg., H.16, November 1993, S.44-46.

aufgerissenen Augen ist ein deutlicher Rückgriff auf die weibliche Figur der „Marseillaise“ aus dem Relief „Aufbruch der Freiwilligen 1792“ von François Rude am Pariser Arc de Triomphe de l’Étoile (1833-1836) (Abb.192, 193). Ein Tonmodell des Kopfes befindet sich im Louvre und war Breker zweifellos bekannt. Dass Breker dieses Motiv in seine ‚Pietà-Gruppe‘ integrierte, erscheint hinsichtlich der projektierten Anbringung am Triumphbogen in Berlin, der in seinen megalomanen Ausmaßen den Pariser Triumphbogen übertreffen sollte, nachvollziehbar.

Rudes berühmte, zum Kampf rufende weibliche Figur stellt eine Siegesgöttin mit ausgebreiteten Flügeln dar. Aber als halb männliche Erscheinung, ausgestattet mit aigisartigem Brustpanzer, Waffe und dem Gorgonenhaupt an der Brust, wird die Göttin des Sieges bei Rude mit der kriegerischen, triumphierenden Athene-Gestalt verschmolzen. Die expressive Gesichtsmimik dieser Athene-Nike-Gestalt bezeugt zudem die „Abstammung von Eris, der Göttin des Streits“¹⁴²⁶ ebenso wie die Aufnahme von Darstellungstraditionen der Rache und auch des Entsetzens¹⁴²⁷. Rudes geflügelte Athene-Gestalt, die zum patriotischen Kampf aufruft, hatte als Typus des weiblichen Kriegsaufbruchs- oder Siegesgenius in Deutschland und Frankreich zahlreiche Nachahmer gefunden¹⁴²⁸ (Abb.194). Als ein weiteres wichtiges Vorbild für Brekers „Kameradschaft“ ist ein von Rodin gestalteter Denkmalsentwurf zu betrachten (Abb.195). Die Bronzeskulptur mit dem Titel „Ruf zu den Waffen“ wurde von Rodin im Rahmen eines Wettbewerbs für ein Denkmal der Verteidigung (La Défense) gestaltet. Erinnert werden sollte an den Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71. Rodin entwarf einen weiblichen, schreienden, geflügelten Kriegsgenius Rude’scher Provenienz, der den nackten Körper eines sterbenden Kriegers überragt, der mit seinen nach links abgewinkelten Beinen wiederum an Michelangelos Pietà erinnert. Die Darstellung Rodins ist als eine Heroisierung der französischen Niederlage und des Heldentodes lesbar und wird mit einem patriotischen Revancheappell verknüpft.

In Brekers „Kameradschaft“ verschmilzt das Bild der Rude’schen Athene-Nike-Gestalt mit der christlichen Pietà. Er schuf mit seinen „Kameraden“ durchaus keine „Mahnung zum Frieden“, wie Probst im Einvernehmen mit Breker selbst das Werk auf Grund des „ikonographischen Typus des

¹⁴²⁶ Warner, Marina: In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen, Reinbek bei Hamburg 1989, S.186.

¹⁴²⁷ Vgl. z.B. die Zeichnung „Der Verdammte“ von Michelangelo (um 1522) oder das „Medusenhaupt“ von Caravaggio (um 1597; Florenz Uffizien).

¹⁴²⁸ Vgl. Sigmar Holsten: Allegorische Darstellungen des Krieges 1870-1918. Ikonologische und ideologiekritische Studien, Diss. Bonn 1974.

weltlichen Pietà-Motives“¹⁴²⁹ gedeutet sehen will. Er gestaltete, in dieser Hinsicht Rodin folgend, zu Beginn des Zweiten Weltkriegs das Bild eines revanchistischen Kriegsgenius. Diese Deutung wurde bereits im ‚Dritten Reich‘ nahegelegt, als das Relief auf der ‚Großen Deutschen Kunstausstellung‘ 1940 in München gegenüber von Wampers „Genius des Sieges“ (Abb.53) aufgestellt wurde, so dass beide Werke in ihrer Bedeutung aufeinander verwiesen. Breker gestaltete auch kein, wie Probst meint, ‚memento mori‘, weder zum Gedenken der Toten des Ersten noch der des Zweiten Weltkrieges. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass der Film „Arno Breker“, in dem die „Kameradschaft“ in ihrem Entstehungsprozess ausführlich gezeigt wurde, nicht am Heldengedenktag, jedoch aber am höchsten kirchlichen Feiertag, am Karfreitag sowie am Bußtag gezeigt werden durfte.¹⁴³⁰

Breker markiert mit diesem Werk einen Bruch, sowohl mit der Denkmalstradition der weiblichen Allegorie des Sieges als auch mit dem Pietà-Typus des Kriegerdenkmals. Die weibliche Personifikation des Krieges und Sieges und die Darstellung der mitleidenden, trauernden Mutter verschmelzen zu einem Bild männlicher Kameradschaft, in dem der Opfertod Christi zum arischen Opfermythos mutiert. Brekers männliche Allegorie ist als Zeichen und Bild der Innovation zu lesen, das zugleich sein sichtbares Gegenbild enthält. Das Bild des ‚Mütterlich-Weiblichen‘ wird hier als Überwundenes, gleichsam Verschlungenes in einem Prozess der Aneignung und der Ausgrenzung in Szene gesetzt und erscheint als Bild einer männlichen Athenegehalt. Dieser doppelte und konträre Vorgang eröffnet eine weitere Dimension der Lektüre des Reliefs:

Gezeigt wird ein Bild des Ausschlusses des Weiblichen. Das Verfahren der Eliminierung beziehungsweise des Verschlingens der Bilder des Weiblich-Mütterlichen evoziert die Assoziation mit dem griechischen Mythos der Geburt der griechischen Göttin Athene aus dem Kopf des Göttervaters Zeus. Die Voraussetzung für die männliche Kopfgeburt der Pallas Athene ist im griechischen Mythos nach Hesiod das Verschlingen der schwangeren, prähistorischen Muttergöttin Metis, Zeus` erster Frau. Während der Schwangerschaft, so die Legende, habe Zeus Metis verschlungen, da er auf Grund einer Weissagung Konkurrenz von dem Kind zu befürchten hatte: von einer Tochter ihm ebenbürtige Weisheit, von einem Sohn seine eigene Entthronung. In voller Rüstung

¹⁴²⁹ Probst, Das Pietà-Motiv bei Arno Breker, S.21. Breker habe die „mitleidende Maria durch den mitleidenden Kameraden ersetzt“, damit sei der „Schmerz um den Verlust des Gottessohnes“ zum „Schmerz um den geliebten Menschen geworden, sei es Kamerad, Bruder, Sohn oder Vater“.

¹⁴³⁰ Filmprüfstelle 18.10.1944, BA Koblenz.

soll nach dem Verschlingen seine Tochter Athene aus seinem Kopf entsprungen sein. Athene ist als Vaterstochter nicht Rivalin, die die väterlich-patriarchale Macht in Frage stellt, sondern gehorsame, geistige Tochter. Sie ist Kriegerin und parthenogenetisch gezeugte, nicht mütterliche, jungfräuliche Göttin (Athena parthenos), die selbst nicht gebären kann¹⁴³¹. Die Athena Aigis besitzt kriegerischen Charakter. Sie war Siegesgöttin (Athene Nike) und wurde als Stadtgöttin Athens in perikleischer Zeit verehrt.

Dass die Zeus ´sche ´geistige` Kopfgeburt am männlichen Künstlermythos des (italienischen) Faschismus und der Moderne neben dem Pygmalion-Mythos einen bedeutenden Stellenwert einnahm, hat Susanne von Falkenhausen in ihren Ausführungen zu Geschlechterdifferenz und männlicher Totalität im Werk Mario Sironis dargelegt: das „Männliche „schluckt“ das Weibliche - wie im Geburtsmythos der Athene“¹⁴³².

Als von einem Mann geborenes ´Kunstprodukt` wurde im ´Dritten Reich` in Athene die Göttin der Kunst und des Krieges gleichermaßen geschätzt. Krieg und Kunst¹⁴³³, so die NS-Kommentare über Breker, würden einander bedingen, „Kriegführung und Kunstgestaltung“ seien „beide unerbittlich und groß“¹⁴³⁴ schrieb Tank. Das Bild der behelmtten Athene in ihrer Funktion als Göttin des Krieges und der Kunst fand im nationalsozialistischen Bilderkreis breite Verwendung. So erschien sie erstmals auf einer Plakette des Parteitags im Jahr 1933¹⁴³⁵. 1937 wurde das nahezu identische Motiv als Titelblatt des Katalogs der ´Großen Deutschen Kunstausstellung` in München benutzt. Dieser Athenekopf, versehen mit Fackel, Reichsadler mit dem Hakenkreuz in den Fängen, wurde schließlich 1938 als ständiges Titelblatt der Zeitschrift „Die Kunst im Deutschen Reich“ verwendet und so zum Logo ´deutscher`, nationalsozialistischer Kunst - ´geboren` aus ´griechischem Geist` - schlechthin (Abb.196).

¹⁴³¹ Zum Bild des Weiblichen in der Athenegestalt vgl. Warner, In weiblicher Gestalt, S.154-184.

¹⁴³² Falkenhausen, Susanne von: Stil als allegorisches Verfahren. Totalität und Geschlechterdifferenz in Mario Sironis Entwurf einer faschistischen Universalkunst. In: Sigrid Schade/Monika Wagner/Sigrid Weigel (Hg.): Allegorien und Geschlechterdifferenz, Köln/Weimar/Wien 1994, S.187-203, hier S.200.

¹⁴³³ Der Gedanke der Zusammengehörigkeit von Krieg und Kunst, der sich in der Gestalt der Göttin Athene verdichtet, findet sich schon bei ´Rembrandtdeutschen` Julius Langbehn: „Ares und Hephaistos, der Gott des Krieges und der Kunst, waren bei den Griechen bezeichnenderweise die Söhne des höchsten Götterpaares; und beide jene Geistesrichtungen finden sich, veredelt und gesteigert, in der geistgeborenen Lieblingstochter des Zeus, in Athene vereinigt. (...) Tapferkeit und Schöpfungskraft. Athen hält, was Athene verspricht.“ In Brunhild erkannte Langbehn die deutsche Variante der griechischen Athene: „Brunhild, die kriegerische Maid (...) sie trägt nicht nur den Goldhelm, sondern auch den Eisenpanzer (...). In ihrer äußeren Erscheinung gleicht sie der griechischen Kriegs- und Kunstgöttin Athene; sie erscheint dadurch Rembrandt wie dem Griechengeist gleich sehr verwandt; und man könnte sie wohl als Bannerträgerin der streitbaren deutschen Kunst ansehen. „Krieg und Kunst“ ist eine griechische, eine deutsche, eine arische Lösung.“ Langbehn, Rembrandt als Erzieher, S.173.

¹⁴³⁴ Tank, S.113.

Mit dem Mythos der Geburt der Athene wurde aber vor allem der Konkurrenzgedanke zwischen leiblicher Mutterschaft/Geburt und der ‚Geistesgeburt‘ des Werkes aus dem Kopf des männlichen Künstlers verhandelt. So beschrieb Hanns Johst in Analogie zur weiblichen, natürlichen und vergänglichen Schöpferkraft bei der Geburt das ‚höhere‘, weil ‚ewige‘, männliche Schöpferium, dem, wie im Mythos, einem durchaus gewaltsamer Akt an der schwangeren Mutter vorausgeht:

„Als der Mann seine Liebe in den Wehen der Geburt sah, erschrak er über die gnadenlosen Momente der Schöpferkraft, die sich da offenbarte. Er sah das Schöpferische schlechthin. Er sah es an den Leib des Weibes gebunden. Da erwachte in ihm die Lust, es dem Weibe gleich zu tun und das geliebte Weltbild, so wie es sich ihm im gelebten Leben darbot, schöpferisch zu gestalten. Er nahm die Dinge und Gegenstände, die Gefühle und Gedanken nicht mehr nur wahr, er nahm sie auf, und er nahm sie in beide Hände. Er *entriß sie dem natürlichen Leib* (Hervorheb. B.B.) ihres Werdeganges und gab ihnen eine geistige Sendung, indem es sie von sich her wiederholte. Er holte sie wieder aus dem Kreislauf ihrer flüchtigen Existenz heraus, gab ihnen Frieden und Glück des Verharrens und Verweilens, und so geschah es, daß die Geschichte der Gleichnisse begann...“¹⁴³⁶

Der sichtbare, zu-sehen-gegebene Ausschluss des ‚Weiblichen‘ spiegelt ein fundamentales Prinzip des ‚Klassischen‘ als einer maskulinen Ausschließlichkeit. Brekers Gruppe ‚Kameradschaft‘ ist als Visualisierung des männerbündisch organisierten NS-Staates und seiner rassistisch antifeministischen Programmatik lesbar. Breker gestaltete mit seiner ‚Kameradschaft‘ zugleich ein Bild des ‚Stils‘ ‚männlich-klassischer‘, nationalsozialistischer Kunst, ein Bild männlicher Totalität, das die Zeichen von Weiblichkeit/Mutterschaft usurpiert, sich diese ‚einverleibt‘. Dies wurde auch von NS-Kunstautoren propagiert. In eher rechtfertigendem Tonfall schrieb Tank über Brekers männliche Skulpturen, „monumental-heroische Form“ bedeute „natürlich nicht Versteinerung, Ausschließung der mütterlich weiblichen Welt.“¹⁴³⁷ Aber seine Beschreibung der weiblichen Skulpturen Brekers weist in eine andere Richtung. „Das Weibliche“ sei bei Breker nicht als „fessellose freie, alles beherrschende Macht erfaßt, sondern eingeordnet (...) in eine männliche Welt“.¹⁴³⁸

¹⁴³⁵ Vgl. die Abbildung bei Theweleit, Männerphantasien, Bd.2, S.401.

¹⁴³⁶ Johst, Hanns: Der Glaube an die Schönheit. In: Zucht und Sitte. Die Neuordnung unserer Lebensgesetze, 2. Folge 1942, S.21.23, hier S.22. Die Metapher einer männlich-parthenogenetischen Zeugung des Kunstwerks aus dem Geist des männlichen Künstlers lässt, abgesehen von „vulgärpsychologischen Erwägungen zum männlichen Gebärmeid“ (Falkenhausen, S.200), der in Johsts Text zum Ausdruck kommt, an Moeller van den Brucks Credo für eine monumentale, männliche Kunst denken: „Parthenogenetisch entstand sie in der Seele des Mannes, als Mann, Held und Künstler noch eins waren.“ Vgl. Moeller van den Bruck, Der preußische Stil, S.130.

¹⁴³⁷ Tank, S.114.

¹⁴³⁸ Tank, S.107.

Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist ein Essay von Gottfried Benn mit dem Titel ‚Pallas‘, der die einander widerstrebenden Oppositionen um Athene als jungfräuliche, mutterlose Göttin und Maria gruppiert. Zeus habe das „Unförmliche, Ungebildete, Unbegrenzte“ „vertilgt“¹⁴³⁹. Athene, als das weibliche, mutterfeindliche Kunst-Produkt dieses Vorgangs repräsentiere eine „Vaterrechtsethik“, die in Benns Text wegen ihres „unsittliche(n) und gewalttätige(n) Geist(es)“¹⁴⁴⁰ als verwerflich angeprangert wird, weil in ihr eine Abkehr vom Naturzustand, von dem „geheimen Muttersinn der Dinge“¹⁴⁴¹ zum Ausdruck komme. Das Resultat der Unterwerfung von, bei Benn, weiblich konnotierter „natürliche(r) Natur“ sei die „bearbeitete Natur, stilisierte Natur – Kunst“¹⁴⁴². Es ist ein gewaltsamer, kriegerischer Prozess, der der ‚männlichen‘ ‚Geburt‘ von Form, von Kunst vorausgeht. Er wird im Vorgang des Kunstmachens nicht nur als Gestaltgebung formloser Materie beziehungsweise ‚chaotischer‘, ‚weiblicher‘ Natur sondern als Unterwerfung des ‚Weiblich-Mütterlichen‘ und ‚Natürlichen‘ zugunsten von Form und Gestaltung in Szene gesetzt.

Auf der Ebene nationalsozialistischer Geschichtsprojektionen und ihren Konstruktionen von Geschlechterdifferenz galt, wie in Benns Text beschrieben, Athene als Zeichen und Sinnbild der Überwindung des Mutterrechts gegenüber dem Vaterrecht¹⁴⁴³.

Dass in den dreißiger Jahren der Athene-Mythos auch als gesellschaftliches Modell für die Geschlechterordnung im ‚neuen Staat‘ relevant war, zeigt ein von Else Frobenius verfasstes, 1933 erschienenes, populärwissenschaftliches Buch mit dem Titel ‚Väter und Töchter“¹⁴⁴⁴. Die Umschlagsgestaltung zeigt die Silhouette einer Athenegehalt. Über den Prototyp der Vaterstochter heißt es:

„Die göttliche Tochter erscheint im Mythos gleichzeitig mit der Erhebung der väterlichen Gottheit zu höchster Machtfülle. Sie verkörpert den Sieg des Patriarchats über das Matriarchat.“¹⁴⁴⁵

¹⁴³⁹ Benn, Gottfried: Pallas (1943). In: Gesammelte Werke in zwei Bänden, hrsg. v. Dieter Wellershoff, Bd.1, Wiesbaden/Zürich 1968, S.924-932, hier S.931.

¹⁴⁴⁰ Benn, Pallas, S.925.

¹⁴⁴¹ Benn, Pallas, S.927.

¹⁴⁴² Benn, Pallas, S.929: „Es gibt kein Zurück. Keine Anrufung Ischtars, kein Retournons à la grande mère, keine Beschwörung der Mutterreiche, keine Inthronisierung Gretchens über Nietzsche kann daran etwas ändern, daß es einen Naturzustand für uns überhaupt nicht mehr gibt. Wo Mensch im Naturzustand vorhanden, hat er paläontologischen und musealen Charakter.“

¹⁴⁴³ Benn, Pallas, S.926: „Pallas, die den Mann beschützt, die klare, wo doch alles Urgrund, Urschoß und Urmunkel bleiben sollte!“ Vgl. auch Rosenberg, S.42ff.

¹⁴⁴⁴ Frobenius, Else: Väter und Töchter, Berlin 1933. Vgl. auch die Rezension des Buches in der Zeitschrift ‚Die Frau‘, 40.Jg., H.12, Sept. 1933. Dort heißt es: „Das Vater-Tochter-Verhältnis wird in seiner Bedeutung als Menschheits- und Gegenwartsproblem aufgerollt und als Quelle und Kraft des Glücks gewertet.“

¹⁴⁴⁵ Frobenius, Väter und Töchter, S.21.

Die Autorin, die sich dem Leser als Tochter des Oberhauptes der Landeskirche vorstellte, unterminierte in ihrem Buch jegliches traditionelle oder in der bürgerlichen Frauenbewegung reklamiertes weibliches Rollen- und Selbstverständnis. Sie ließ weder den traditionell häuslichen Ort der Frau als Mutter und Ehefrau, noch die Rolle geistiger Mütterlichkeit, noch ein Selbstverständnis von weiblichem 'Anderssein' gelten. Sämtliche weibliche Selbstentwürfe wurden zugunsten eines Identitätsentwurfs der Frau als Tochter, die, gleich Athene, dem Vater als ihrem geistigem Führer zwar selbstständig aber willfährig folgt und dient, verworfen. Mit Blick auf ihre eigene Zeit erhob sie die Forderung, dass die „Väterlichkeit“ einen „neuen Lebensraum“ - sie reklamierte hier einen spezifisch feministischen Begriff des 'weiblichen Lebensraums' für Männer - gewinnen müsse, und die „Töchter“ ihre „Bereitschaft“¹⁴⁴⁶ entgegenzubringen hätten. Den Vorzug, den sie in dieser Konstruktion erkannte, lag für Frobenius im Ende des „Kampfes der Geschlechter“¹⁴⁴⁷, auf Grund der Unwirksamkeit sexueller Leidenschaften in der Vater-Tochter-Beziehung.

Den Geburtsmythos der Athene deutete sie positiv als Ersetzen des „vaterlosen Muttertums“ durch das „mutterlose Vätertum“¹⁴⁴⁸. Für Benn stellte dieses mythologische Ereignis den Beginn der „Entthronung der Frau als primäres und supremes Geschlecht“ und deren „Erniedrigung“ zu „besambarer Hetäre“¹⁴⁴⁹ dar. Auch Frobenius argumentierte mit der Opposition Vaterstochter/Athene contra Mutter/Maria. Der Hellene, so Frobenius, erhebe sich „kämpfend“ über das „Muttertum“, für ihn liege „die Quelle der Unsterblichkeit nicht mehr in dem gebärenden Weibe“. Die „Annahme rein geistiger Zeugung, eines mutterlosen, aller Materialität entkleideten Vätertums“ galt auch Frobenius als maßgeblich für die „Entwicklung des ganzen Abendlandes“, es komme noch im Christentum im männlichen Gott-Vater und der Autorität des Papstes zum Ausdruck. Interessant ist auch hier die Feststellung, dass mit dem Aufkommen des Marienkultes die patriarchale Gesellschaftsordnung, die der Frau den Ort der dem Vater dienenden Tochter zuweist, untergraben worden sei, was schließlich wieder eine „Verherrlichung des Muttertums“¹⁴⁵⁰ zur Folge gehabt habe.

¹⁴⁴⁶ Frobenius, Väter und Töchter, S.20.

¹⁴⁴⁷ Frobenius, Väter und Töchter, S.26.

¹⁴⁴⁸ Frobenius, Väter und Töchter, S.23. An dieser Stelle zeigt sich, dass es der Autorin nicht darum ging, die „Tragödie“ (S.11) des von der Kindererziehung ausgeschlossenen Vaters zu beenden, wie dies von Frauenrechtlerinnen, wie beispielsweise Gertrud Bäumer gefordert wurde, sondern die Einfluss-Sphäre der Frauen und insbesondere der Mütter radikal zu beschneiden.

¹⁴⁴⁹ Benn, Pallas, S.924.

¹⁴⁵⁰ Frobenius, Väter und Töchter, S.22f.

Die Texte von Benn und Frobenius sind hinsichtlich der Zuweisung von Geschlechterpositionen im Nationalsozialismus aufschlussreich. Sie reflektieren mit unterschiedlicher Bewertung die Relevanz des Mythos in Hinblick auf dessen Zusammenhang mit Konzepten von Männlichkeit und Weiblichkeit mit seinen aktuellen gesellschaftlichen, antifeministischen Implikationen. Die Aktualität des Mythos lässt sich auf der Ebene tatsächlicher biopolitischer Programme und Praktiken verfolgen, die die Auffassung einer allgemeinen Mütterverehrung in ein neues Licht rücken. Die Tatsache, dass im deutschen Faschismus ein propagandistischer Aufwand betrieben wurde, in dem leibliche Mutterschaft - ´rassisch-wertvoller` Frauen – scheinbar aufgewertet wurde, um eine höhere Geburtenrate zu erzielen, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass die antinatalistischen Maßnahmen des Regimes wie die seit Mitte 1933 gesetzlich verankerte Praxis der Zwangssterilisierung, für das Vorantreiben der sogenannten ´Aufordnung` des deutschen Volkes weitaus forciert betrieben wurden. Hier erweist sich zudem, dass Frauen als Frauen und insbesondere als (werdende) Mütter faktisch diskriminiert wurden. Selbst die auf den ersten Blick, pronatalistischen Reformen, so die Faschismusforscherin Gisela Bock, „bezogen sich nicht auf das weibliche, sondern auf das männliche Geschlecht. Die Reformen formulierten geradezu einen Vater- und Männerkult“¹⁴⁵¹, der sich letztlich in der völligen Entrechtung der Frauen als Mütter und Erzieherinnen ihrer Kinder äußerte.¹⁴⁵²

Mit dem im Nationalsozialismus forciert betriebenen Versuch einer ´Neuordnung` der Rollen und Definitionen von ´Männlichkeit` und ´Weiblichkeit` in der Verschränkung von Antifeminismus und Rassismus, wurde die „Naturgesetzlichkeit“ des „Vatertums“ innerhalb der „nordischen Rasse“¹⁴⁵³ betont. Daher hieß der „Kern, das Novum und Spezifikum der nationalsozialistischen

¹⁴⁵¹ Bock, Gleichheit und Differenz, S.295. Die familienbezogenen Reformen und finanziellen oder materiellen Beihilfen, wie Ehestandsdarlehen, Kindergeld, Freibeträge, richteten sich an Männer. „Vaterschaft“, so Bock, „wurde aufgewertet und war mehr Wert als Mutterschaft, und der ´Familienlastenausgleich` sollte nicht etwa die Unterschiede zwischen der Last von Müttern und Vätern ausgleichen, sondern diejenigen zwischen Vätern und Jungesellen.“ Ledige Mütter erhielten, sofern der Vater nicht bekannt war, kein Kindergeld. Bock zeigt weiter, dass dieser geschlechterpolitische Aspekt des „Pronatalismus“ ebenso für die Sozialsysteme Italiens und Spaniens charakteristisch war, wohingegen in europäischen Demokratien die Frauen das Kindergeld erhielten und zwar nicht erst ab dem fünften und später nach dem dritten Kind, wie in Deutschland, sondern nach dem ersten und zweiten Kind. Vgl. Bock, Gleichheit und Differenz, S.294ff.

¹⁴⁵² In Benns Text gilt die Gestalt der Göttin Athene, als der „Befürworterin des Muttermordes“ als Symbol und Personifizierung dieser Entrechtung. Vgl. Benn, Pallas, S.924: „Athene sagt: Nicht ist die Mutter ihres Kindes Zeugerin, sie trägt und hegt das aufgeweckte Leben nur“. (Äschylos: Die Eumeniden, 458v.Chr.)

¹⁴⁵³ Günter, Rassenkunde, S.354; S.274ff. Zit. nach Bock, Gleichheit und Differenz, S.295. Reichsminister Hans Frank hatte 1937 erklärt, der „Begriff Vater“ sei „eindeutig“ und müsse „in den Mittelpunkt der steuerlichen und sonstigen Maßnahmen gestellt werden“. Hans Fanck im Ausschuss über Rassen- und Bevölkerungspolitik (Reichsministerium des Innern), Referat über Familienzulagen 18.11.1937, BAK R 61/130. Zit. nach Bock, Gleichheit und Differenz, S.295.

Geburtenpolitik“, so Gisela Bock, „nicht Pronatalismus und Mutterkult, sondern Antinatalismus und Vaterkult- bzw. Männerkult“.¹⁴⁵⁴

Sicherlich passte man sich im Nationalsozialismus bei der Zuweisung der geschlechterspezifischen Rollen den jeweiligen gesellschaftlich-politischen und ökonomischen Erfordernissen an. Aber bei aller Uneinheitlichkeit in punkto Frauenpolitik und Frauenbild im Nationalsozialismus ist festzuhalten, dass jegliches weibliche Selbstverständnis, das ein mit Mutterschaft verknüpftes Bild von weiblicher Differenz und dem ‚Recht‘ gleichwertigen ‚Anders-Seins‘ enthielt, also Positionen, von denen aus Egalitätsansprüche gestellt werden konnten, negiert und unterbunden wurden.

Die seit der Nachkriegszeit vorherrschende Meinung eines pronatalistischen NS-Mutterkults als eines antifeministischen Spezifikums des deutschen Faschismus entpuppt sich vor dem realpolitischen Hintergrund und dem der nationalsozialistischen Propaganda als Mythos¹⁴⁵⁵.

Das Selbstbild von im ‚Dritten Reich‘ jugendlichen, ‚rassisch-hochwertigen‘ Mädchen lässt sich eher als Bild der ‚heroischen Tochter‘ beschreiben, die sich selbst und ihr Handeln ‚Führer und Volk‘ überantwortet und sich, ohne auf weibliches Anderssein zu beharren, mit den vermittelten Werten identifiziert, diese verteidigt. Die Forderungen der älteren bürgerlichen Frauenbewegung und auch zum Teil der engagierten nationalsozialistischen Frauen¹⁴⁵⁶ nach, wie auch immer im Speziellen vertreten, gleichwertiger weiblicher Differenz wurde in der parteilichen Mädchenerziehung durch das dort vermittelte Gefühl der Besonderheit, der Auserwähltheit des ‚rassisch-nordischen‘ ‚Adels‘ ersetzt und kompensiert. Die traditionelle Familien- und Erziehungsstruktur war letztlich mit der NS-Männerbundideologie unvereinbar. Die „Zelle des Staates“ war, dies zeigt sich im Erziehungssystem des Nationalsozialismus, trotz aller Lippenpropaganda „nicht die Familie“, sondern der auf einen Zweck „zielstrebig eingestellte(n) Männerbund(es)“¹⁴⁵⁷.

¹⁴⁵⁴ Bock, Gleichheit und Differenz, S.296.

¹⁴⁵⁵ Die antinatalistischen Maßnahmen wurden keineswegs geheimgehalten. Für deren Durchsetzung und Akzeptanz wurde seit 1933 ein enormer Propagandaaufwand betrieben. Vgl. Bock, Gleichheit und Differenz, S.291. Vgl. auch Dora Traudisch: Mutterschaft mit Zuckerguß? Frauenfeindliche Propaganda im NS-Spielfilm, Pfaffenweiler 1993. Interviews mit Frauen, die zur Zeit des ‚Dritten Reichs‘ Kinder waren und zum Teil im BDM organisiert, zeigten, dass das Thema Mutterschaft keinen oder einen nur geringen Stellenwert besaß. Vgl. Paul-Horn, Faszination Nationalsozialismus, besonders S.129-139. Roberts, Ulla: Starke Mütter – Ferne Väter. Töchter reflektieren ihre Kindheit im Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit, Frankfurt a.M. 1994.

¹⁴⁵⁶ Vgl. Claudia Koonz, Mütter im Vaterland. Frauen im Dritten Reich, Reinbek bei Hamburg 1994.

¹⁴⁵⁷ Rosenberg, Der Mythos des 20. Jahrhunderts, S.485f. Vgl. Koonz, Mütter im Vaterland, S.211: Während die Propaganda die Familie als die „Keimzelle“ (...) der Gesellschaft pries, trieben die Forderungen des neuen Staats faktisch ihre Auflösung voran. Die absolute Treueverpflichtung dem Führer gegenüber stellte die Familienbande und die elterliche Autorität in Frage. Der Staat erhob Anspruch auf alle „rassisch Wertvollen“ Kinder und betrachtete die Mütter als Konkurrentinnen um ihre ergebene Liebe.“

Vor dem Hintergrund des im Nationalsozialismus forciert betriebenen Kults um den Männerbund als der ‚Keimzelle‘ des Staates und der mit diesem ideologischen Geschlechterkonstrukt eng verknüpften Entrechtung von Frauen gerade in ihrer Funktion als biologische Mütter und Erzieherinnen ihrer Kinder, lässt sich die Abnahme von Mutterschaftsdarstellung - profanen wie christlichen - als Reflex auf die Konstrukte von Geschlechterdifferenz interpretieren. Die im männerbündisch organisierten faschistischen Staat vertretene Wertehierarchie unter den Geschlechtern konnte die Forderungen von Frauen nach gleichwertigem Anderssein, eine Konsequenz, die viele Frauen, besonders nationalsozialistisch denkende, aus der Rassendoktrin ableiten zu können glaubten, nicht dulden. Ebenso wenig durfte die Kunst, die durchaus als ideologisch-politische Propaganda verstanden wurde, ein weibliches Selbstbild oder Rollenangebot vermitteln, das den männlichen Dominanzanspruch untergraben hätte können.

Breker folgt mit seiner „Kameradschaft“ der sich schon seit 1933 abzeichnenden Tendenz einer Eliminierung von Mutterschaftsdarstellungen in der öffentlichen Skulptur. Selbst in der Malerei zeichnete sich ein auffallender Mangel an Mutter- und Familienbildern ab¹⁴⁵⁸. Nur wenige der im Nationalsozialismus entstandenen weiblichen Skulpturen lassen sich entsprechend dem propagierten Leitbild als Darstellung der ‚Frau als Mutter‘ beziehungsweise als ‚Hüterin der gesunden Rasse‘ interpretieren. Auch die Lesart der weiblichen NS-Skulpturen als Allegorien des Sieges¹⁴⁵⁹ trifft m.E. lediglich auf einige der weiblichen Akte Josef Thoraks zu, wie beispielsweise auf die Gruppe „Letzter Flug“ (Abb.197), oder auf die weibliche Skulptur der Figurengruppe, die für die Bekrönung des Märzfeldes in Nürnberg vorgesehen war (Abb.198).

Brekers weibliche Akte sind sich zu sehen gebende jugendlich-sportliche ‚Mode-Körper‘, die in ihren Körperformen - kleine Brüste, schmale Hüften, relativ breite Schultern - ebenso wie in ihrer muskulösen Oberflächenstruktur den männlichen angeglichen sind. Diese Anpassung mit der Tendenz einer Verwischung der körperlichen Geschlechtsunterschiede zwischen weiblichen und männlichen Körpern - im Übrigen im Zeitkontext ein Zeichen des ‚Klassischen‘¹⁴⁶⁰ und ‚Rassischen‘¹⁴⁶¹ gleichermaßen - zeigt sich in Brekers Werk am Deutlichsten bei den Reliefs. Die weiblichen Figuren

¹⁴⁵⁸ Vgl. hierzu Meckel, Animation-Agitation, S.90ff.

¹⁴⁵⁹ Vgl. Wenk, Aufgerichtete weibliche Körper, S.118.

¹⁴⁶⁰ Vgl. leitmotivisch bei Ahrem, z.B. S.110 über die weiblichen klassischen Körperdarstellungen: „Ein gegensätzlicher Wert wird ihnen nicht zugesprochen, sie sollen sich dem männlichen Wesen anschließen, um das Ideal eines kriegerischen, an Körper und Seele ungeschwächten Geschlechtes zu verwirklichen.“

¹⁴⁶¹ Vgl. die Beschreibung des Körperbaus der ‚nordischen‘ Frau bei Schultze-Naumburg, Nordische Schönheit, S.102. Sie sei „nur im Verhältnis zum Mann“ in den „Schultern schmaler“ und in den „Hüften breiter“. Im

weisen ein sehr stark konturiertes Muskelrelief auf, das jedoch bei dem jeweiligen männlichen Pendant deutlich stärker ausgeprägt ist (Abb.95, 96). Diese weiblichen Körper erscheinen als 'Nachbilder'¹⁴⁶² des Männlichen; die Assoziation mit einem - legt man geschlechtsspezifische Körpercodes zugrunde - fruchtversprechenden, fülligen oder 'weichen' 'Mutterkörper' scheint von Breker bei seinen weiblichen Figuren ganz bewusst vermieden worden zu sein.

Auch die weibliche Allegorie des Sieges wurde bei Breker einer einschneidenden Transformation unterzogen, wie sich nicht nur bei seinem Relief „Kameradschaft“ zeigt. Seine Skulptur „Bereitschaft“, die u.a. als Bekrönung des „Mussolini-Monuments“ gedacht war, lässt sich im Kontext der städtebaulichen Umgestaltungspläne Berlins als eine Substituierung des Weiblichen oder vielmehr der Weiblichkeit der Siegesallegorie durch einen nackten, männlichen Heros interpretieren. Die kaiserzeitliche Siegessäule mit Viktoria (Johann Heinrich Strack, Platz der Republik, Berlin 1865-73) sollte nach ihrer seit Mai 1938 erfolgten Versetzung auf die „Ost-West-Achse“ auf den „Großen Stern“ im Tiergarten zusammen mit dem Brandenburger Tor das sogenannte 'Forum des Zweiten Reiches' bilden, von dem das neue, 'Dritte Reich' seinen Ausgang nahm“.¹⁴⁶³ Das „Mussolini-Monument“ mit der „Bereitschaft“ sollte als Pendant der „Siegessäule“ ebenfalls auf der „Ost-West-Achse“, auf dem ehemaligen Reichskanzler-Platz - heutiger Theodor-Heuss-Platz, damals Adolf-Hitler-Platz - eine zentrale Position einnehmen. Zusammen mit der „Bereitschaft“ wäre es zwar niedriger als die Siegessäule gewesen, hätte aber, da auf dem höchsten Punkt der Achse gelegen, diese deutlich überragt und damit den zentralen städtebaulichen Ordnungspunkt gebildet. Damit wäre ein Dominanzverhältnis zwischen weiblicher Allegorie und männlichem Heros zugunsten des letzteren sichtbar gemacht worden. Demonstriert wurde durch diesen Achsen- und Blickbezug beider Denkmäler nicht nur historische Kontinuität, sondern auch ein deutlicher Bruch. Die kaiserzeitliche Siegessäule mit Viktoria konnte als Denkmal dreier gewonnenen Kriege Deutschlands durchaus in den städtebaulich ideologischen Kontext eingefügt werden. Sie war im allgemeinen

Vergleich zu „anderen Rassen“ sei sie jedoch „breit in den Schultern und schmal in den Hüften“. Die 'nordische' Frau sei eine 'abgemilderte' 'Wiederholung' des „heldischen Menschen“.

¹⁴⁶² Vgl. die Charakterisierung der weiblichen Körper in Riefenstahls Prolog des Olympiafilms durch Heide Schlüppmann: „Verdrängung des Weiblichen bestimmt im übrigen die Angleichung der Frauenkörper an die der Männer: durchtrainierte, fast busenlose Oberkörper erscheinen öfter als Beine und Unterleib im Bild. Alles in allem wird die Frau nicht als Unterschiedenes, sondern als das Niedere oder das Nachbild des Mannes inszeniert (...)“. Heide Schlüppmann, Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie. In: Koch, Gertrud/Dies. (Hg.), Frauen und Film, Faschismus, H. 44/45, 1980, S.44-66, hier S.49

¹⁴⁶³ Zur Entkontextualisierung der Siegessäule vgl. Bernd Nicolai: Das Denkmal und sein Standort. Rezeptionsgeschichtliche Überlegungen zu Monumenten der >Ost-West-Achse< in Berlin. In: Mai, Ekkehard/Schmirber, Gisela (Hg.): Denkmal-Zeichen-Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, München 1989, S.103-109.

Bewusstsein insbesondere mit dem deutsch-französischen Krieg verknüpft und wurde im Zuge der NS-Kriegspropaganda von einem „retrospektiven Denkmal“ zu einem „offensiven Monument“¹⁴⁶⁴ gegen Frankreich umgedeutet. Der Beginn der neuen, nationalsozialistischen Herrschaft und des neuen Krieges im Osten als dem Hauptziel der sogenannten ‚Lebensraumerweiterung‘ wurde aber durch den schwertziehenden Helden repräsentiert. Es ist anzunehmen, dass die „Bereitschaft“ mit Blickrichtung nach Osten aufgestellt worden wäre, während die Viktoria im Zuge ihrer Versetzung nach Westen, also in Richtung Frankreich¹⁴⁶⁵ hin ausgerichtet worden war. Der Neubeginn wird im Sinne des Revanchismusgedankens als Kontinuität aber zugleich als Bruch in Szene gesetzt, markiert durch die Geschlechtsumwandlung der das totalitäre Regime repräsentierenden öffentlichen Skulptur. Das Usurpieren von traditionell weiblichen Personifikationen in der repräsentativen Skulptur zeigt sich auch in anderen Werken Brekers. Die Ausmaße seiner in einer Höhe von 30 Metern geplanten „Partei“, einem um 1941 entstandenen ‚Fackelträger‘, lässt vermuten, dass, so Bushart, „Planer und Künstler dabei an ein deutsches Gegenbild zur amerikanischen Freiheitsstatue gedacht haben“¹⁴⁶⁶. Mit dem klassizistischen Brandenburger Tor (C.G. Langhans, 1788-91) mit Quadriga und Siegesgöttin (G. Schadow, 1789-94) auf der ‚Ost-West-Achse‘ hätte auf der ‚Nord-Süd-Achse‘, dem eigentlichen Machtzentrum des Regimes, der gigantische Triumphbogen, bekrönt von Brekers „Rossebändigern“ konkurriert.

Brekers ‚Kameradschaft‘ erscheint als ein Werk, in dem das Usurpieren traditionell weiblich figurierter Darstellungsmuster mit der Tilgung des Weiblichen als biologischem Geschlecht einhergeht. Die Bilder des Weiblichen – Athene Nike und trauernde Maria gehen in dem Bild eines männlichen unbewaffneten Aktes auf, bleiben aber als Rahmenthemen präsent.

Die wesentliche Bedeutung dieser Gruppe erschließt sich aus dem Motiv des Haltens und des Emporschwebens, der Bewegungsrichtung nach oben. Der geteilte wallende Umhang des haltenden Kameraden lässt noch an die Schwingen von Rudes „Marseillaise“ denken und unterstützt den Eindruck des Emporfliegens der beiden Gestalten. Als emporschwebendes, nacktes ‚Paar‘ ist Brekers „Kameradschaft“ auch im Kontext eines seit Kriegsbeginn wichtigen neuen Bildtypus von

¹⁴⁶⁴ Nicolai, Das Denkmal und sein Standort, S.105.

¹⁴⁶⁵ Die damit intendierte Aggressionshaltung gegen Frankreich war so offensichtlich, dass 1946 von der französischen Besatzungsmacht die Sprengung der Siegessäule beantragt wurde, die sich allerdings hinauszögerte und die Franzosen sich schließlich damit zufrieden gaben, die Viktoria, geschmückt mit der Trikolore, kurzerhand als Siegesdenkmal Frankreichs umzudeuten. Vgl. Nicolai, Das Denkmal und sein Standort, S.105.

¹⁴⁶⁶ Bushart, Überraschende Begegnung, S.49.

‘Vereinigungsszenen` anzusiedeln, wie sie Josef Thorak mit Skulpturen wie ‚Zwei Menschen` (1941) (Abb.199), ‚Letzter Flug` (1942) (Abb.197), ‚Francesca de Rimini` (1943) u.a. bildhauerisch gestaltet hatte. Bei diesen handelt es sich um Szenen, in denen sich die Geschlechter nicht mehr getrennt gegenüberstehen, sondern in erotischen Szenen miteinander verbunden sind. Silke Wenk unterschied drei Typen dieser ‚Vereinigung der Geschlechter‘¹⁴⁶⁷:

„die Vereinigung zwischen dem toten Mann und der Frau (...), die Vereinigung zwischen dem (mythologisch) verwandelten Mann und der Frau (...) und schließlich die letzte Form, die Vereinigung zweier dem Tod Geweihter.“¹⁴⁶⁸

Wenk interpretierte diese Bilder als ‚Szenen der Wieder-Vereinigung mit der zurückgelassenen und abgestoßenen, damit idealisierten und verjenseitigten Ideal-Frau-Mutter‘. Damit würde ‚die ‚Rückkehr` zur Frau im Tod (...) angedeutet als sexuelle Vereinigung, oder der Tod (...) präsentiert als mögliche Erfüllung eines sexuellen Verlangens.“¹⁴⁶⁹ Wenk verwies auch auf den offenkundigen Tabubruch, die solche Szenen darstellen:

„Nach der tradierten Sexualvorstellung, die auch im Faschismus im Verbot von Pornografie einen Ort hatte, gilt diese Erfüllung als ‚obszön‘, das heißt, sie soll nicht öffentlich in Szene gesetzt werden. In den Skulpturen Thoraks wird sie in Verbindung mit dem Tod in Szene gesetzt. Schrecken des Todes und Obszönes werden verknüpft – und ermöglichen die Faszination.“¹⁴⁷⁰

Nackte männliche Paare waren von Breker bis dahin zwar als zusammengehörige, aber körperlich voneinander getrennte Skulpturen gestaltet worden. Der Tabubruch in Brekers Reliefdarstellung, die ein gleichgeschlechtliches männliches Paar zeigt, müsste ungleich größer gewesen sein. Denn im Bild einer vermännlichten Pietà zeigt Brekers Relief zwar den Ausdruck von Rache und Revanchismus, aber auch, und dies im Kontrast zu Rudes und Rodins Gestalten, Rückzug, Trauer und – wie bei einer Beweinungsszene - zärtliche Untertöne, hier in der Beziehung zweier Männer.¹⁴⁷¹ Dass es sich bei dem gehaltenen jüngeren Kameraden um einen Toten oder einen in einer kriegerischen Auseinandersetzung getöteten handelt, lässt sich nur mittelbar aus der Entstehungszeit, der ikonographischen Analyse und dem Wissen um den projektierten architektonischen und narrativen

¹⁴⁶⁷ Wenk, Silke: Götter-Lieben. Zur Repräsentation des NS-Staates in steinernen Bildern des Weiblichen. In: Siegele-Wenschkewitz, Leonore/Stuchlik, Gerda (Hg.): Frauen und Faschismus in Europa. Der faschistische Körper, Pfaffenweiler 1990, S.181-210, hier S.191.

¹⁴⁶⁸ Wenk, Götter-Lieben, S.194.

¹⁴⁶⁹ Wenk, Götter-Lieben, S.199.

¹⁴⁷⁰ Wenk, Götter-Lieben, S.199.

¹⁴⁷¹ Zu den homoerotischen Implikationen in Brekers ‚Kameradschaft‘ vgl. auch Haug, Ästhetik der Normalität, S.90-103.

Kontext - zusammen mit Darstellungen der „Vergeltung“, des „Rächers“ u.a. - erschließen. Der erzählerische Zusammenhang ist - betrachtet man die Darstellung isoliert, wie im NS-Publikationskontext - nicht so eindeutig, so dass eine weitere Lesart, die ein freundschaftliches oder auch intimes Verhältnis der beiden männlichen Akte ins Zentrum rückt, in den Vordergrund tritt. Eine solche homoerotische Variante der Lektüre wurde beispielsweise durch eine im ‚Dritten Reich‘ veröffentlichte Fotografie nahegelegt, bei der nur das Detail des Kopfes des toten Kameraden in einer Drehung des Bildes um 90 Grad nach rechts abgebildet ist (Abb.200). Hier, wie in anderen Detailaufnahmen des Jüngeren (Abb.201), erkennt ein Betrachter lediglich einen schlafenden Jüngling in der liebevollen Umarmung seines Freundes. Die Uneindeutigkeit war wohl auch Breker bewusst. Ganz offensichtlich war ihm daran gelegen, den Verdacht einer explizit sexuellen Handlung zu vermeiden, so dass er, um Geschmacksgrenzen nicht allzu offensichtlich zu überschreiten, zwischen den beiden Körpern ein Tuch drapieren musste.

Der Tod scheint geradezu die unabdingbare Voraussetzung für die Darstellung von derart sexualisierten Szenen zu sein, er wird zur Legitimation für die Veröffentlichung der Abbildung des Tabuisierten und für die Enttabuisierung des Obszönen¹⁴⁷². Dies trifft in besonderem Maße auf Brekers „Kameradschaft“ zu. Denn was hier zu sehen gegeben wird, gleicht einer ‚Vereinigungsszene‘ gleichgeschlechtlicher, männlicher Partner, im ‚Dritten Reich‘ von und innerhalb der SS streng geahndet.

Folgt man dem Wenk´schen Funktionsmodell, das die Wirkungsmacht des ‚Weiblichen‘ in der Allegorie mit ihrer Begehrensstruktur zwischen Mann/Sohn – Frau/Mutter¹⁴⁷³ beschreibt, so markiert Brekers „Kameradschaft“ einen deutlichen Bruch innerhalb der Darstellungstradition der Siegesallegorie und der Pietàdarstellung. Die Aufmerksamkeit wird auf ein homosexuelles Begehren gelenkt und damit die Hegemonie eines heterosexuellen Blicks unterminiert. Hier wird nicht der

¹⁴⁷² In dem Wehrmachtsheftchen „Bereitschaft“ wird die Abbildung der „Kameradschaft“ von einem Gedicht mit dem Titel „Den Toten Kameraden“ begleitet. Bereitschaft, S.30f.

¹⁴⁷³ Wenk führt dies u.a. am Beispiel der Berliner Schloßbrückengruppen aus: „In der ersten Skulptur dieser Gruppe, „Nike lehrt den Knaben Heldengeschichte“ (E. Wolf), weist die Allegorie des Sieges den kleinen Mann – von sich weg – hin auf die Namen der großen Väter, deren Gesetz er zu befolgen hat (...). In der letzten Gruppe, „Nike führt den Gefallenen Krieger zum Olymp“ (A. Wredow), liegt der tote Krieger in ihren Armen – in der Horizontale, während sie in die Vertikale strebt und entschwebt. Dem Blick, der sich von unten auf diese Skulptur richtet, entzieht sich die tödliche Wunde; er trifft jedoch auf ein sanftes Lächeln des tödlich getroffenen. Durch den Tod, so läßt sich folgern, kann er ´zurück`. Die Liebe zur ´Frau` wäre damit jenseits der männlichen Ordnung, die die Einhaltung des Gesetzes fordert, ´wieder` zu gewinnen – jenseits des durch sie bestimmten Lebens, durch den Tod. Das Begehren wird in ein Jenseits verschoben, in ein Jenseits außerhalb der männlichen Ordnung, ihrer Gesetze und ihrer Konkurrenz – und so mit dem Jenseits dessen verknüpft, was der Staat der Moderne als „imaginäres Gemeinwesen“ zu sein verspricht.“ Wenk, Versteinerte Weiblichkeit, S.121f.

weibliche Körper voyeuristisch exponiert, sondern der junge, männliche und unversehrte Körper als „schöne Leiche“¹⁴⁷⁴ dem öffentlichen, in erster Linie männlich-soldatischen Blick freigegeben.

Klaus Theweleit hat in seinen „Männerphantasien“ erläutert, dass ‚abweichende‘ Sexualität in den internen Machtkämpfen der Nazis das „Hauptkampfmittel“ schlechthin war. Zu dem ‚double-bind‘ in einer männlich-soldatischen Gemeinschaft – „du sollst Männer lieben, aber du darfst nicht homosexuell sein“ – gesellte sich ein weiterer in dem Gebot, zu tun was von dem jeweils Mächtigeren verlangt wird und damit über das Verbotene zur geheimen Elite zu finden, dabei aber immer auch Gefahr zu laufen denunziert und bestraft zu werden.¹⁴⁷⁵

Vor diesem Hintergrund erscheint in Brekers Relief der Tod gleichsam als Verheißung einer Auflösung der Widersprüche innerhalb der männlich-kameradschaftlichen Gemeinschaft. Eine deutlichen Bezug zum Kriegstod liefert das Relief „Opfer“ (Abb.202), das den fallenden Jüngling mit abgebrochenem Schwert und Schild zeigt¹⁴⁷⁶.

In Brekers Jüngling-Mann-Verbindung, in der männlich-griechischer Eros¹⁴⁷⁷ und Opfertod miteinander verquickt sind, leuchtet ein Versprechen auf. Der Heldentod wird nicht, wie in der traditionellen Denkmalsskulptur des 19. Jahrhunderts beziehungsweise in den von Thorak gemeißelten Szenen als eine in ein Jenseits verschobene Rückkehr zur Frau, als die Erfüllung eines heterosexuellen Wunsches im Tod angepriesen und verklärt, sondern als Versprechen einer Auflösung des mann-männlichen Sexualverbots innerhalb des männerbündisch, soldatischen Verbandes in der Realität des Krieges. Breker hatte dieses Werk 1939 pünktlich zu Kriegsbeginn geschaffen. Es war zu keinem Zeitpunkt als ein Denkmal zum Gedenken der Toten gedacht, sondern als Propaganda für den zukünftigen Krieg, als Aufforderung zum ‚Selbstopfer‘, operierend mit dem

¹⁴⁷⁴ Zum Begriff der ‚schönen Leiche‘ vgl. Elisabeth Bronfen: Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als natürliche Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne. In: Berger Renate/Stephan, Inge (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur, Köln/Wien 1987, S.87-116.

¹⁴⁷⁵ Theweleit, Männerphantasien, Bd.2, S.331ff.

¹⁴⁷⁶ Der Abbildung der „Kameradschaft“ in dem Wehrmachtsheft „Bereitschaft“ folgt die des „Opfers“, begleitet von einem Gedicht, in dem es in der zweiten Strophe heißt: „Nirgendwo singt das Leben so hell,/als wenn in gewaltiger Stunde/du müdest zurück in den ewigen Quell/im Lauf der vollendeten Runde“. Bereitschaft, S.32f.

¹⁴⁷⁷ An dieser Stelle kann auf einen Zusammenhang zum privaten Gebrauch von Skulpturen der Antike und der Renaissance als Schauobjekte in Homosexuellen-Kreisen lediglich verwiesen werden. Kopien griechischer Skulpturen fanden sich, wie Magnus Hirschfeld berichtet, in den Wohnungseinrichtungen Homosexueller. Beliebte waren neben Skulpturen des griechischen Altertums wie dem ‚Dornauszieher‘, dem ‚Hermes‘ des Praxiteles, dem ‚Betenden Knaben‘, der sowohl in der Bezeichnung als ‚Antonius‘ wie auch als ‚Ganymedes‘ mit homosexueller Überlieferung in Verbindung gebracht wurde, Michelangelos Jünglingsgestalten und den männlichen Körper deutlich exponierende Darstellungen des Martyriums des Heiligen Sebastian. Beliebte waren Personen, deren homosexuelle Freundesliebe durch Mythologie oder Geschichte überliefert waren. Magnus Hirschfeld, Die Homosexualität des Mannes und des Weibes, Berlin 1914, S.66. Vgl. hierzu Manfred Baumgardt: Die Homosexuellen Bewegung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. In: Ausst.-Kat. Eldorado, S.17-27. Andreas Sternweiler: Kunst und schwuler Alltag. In: Ausst.-Kat. Eldorado, S.74-91.

Versprechen einer Erfüllung von homoerotischem Begehren unter Verwendung traditionell weiblicher Darstellungsmuster.

Bibliographie

- Ahrem, Maximilian: Das Weib in der antiken Kunst, Jena 1924.
- Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. Von der >Muskelreligion< Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen 1936, Frankfurt a.M./New York 1996.
- Andritzki, Michael/Rautenberg, Thomas (Hg.): „Wir sind nackt und nennen uns Du“. Von Lichtfreunden und Sonnenkämpfern. Eine Geschichte der Freikörperkultur, Gießen 1989.
- Apell, Heinrich: Plastik am Bau. Aus dreieinhalb Jahrtausenden europäischer Baukunst, Berlin 1944.
- Arnheim, Rudolf: Film als Kunst (1932). In: Ders.: Film als Kunst, München 1974.
Wiederabgedruckt in: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films, Stuttgart 1990, S.179-203.
- Arno Breker. Lichtbilder von Charlotte Rohrbach, hrsg. v. Verlag der Deutschen Arbeitsfront in Paris, Paris o.J.
- Arno Breker, Soixante ans de sculpture, Paris 1981.
- Ausst.-Kat. Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik Geschichte Ideologie. Hrsg. v. Michael Köhler und Gisela Barche, München, Stadtmuseum 1985, München/Luzern 1985.
- Ausst.-Kat. Arno Breker. Hrsg. v. Gaupropaganda-Amt der NSDAP Gau Köln-Aachen, Köln 1943.
- Ausst.-Kat. Arno Breker. Potsdam. Garnisonsmuseum Lustgarten. Juni bis September 1944.
Veranstaltet vom Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt, Reichsminister Albert Speer und vom Gauleiter der Mark Brandenburg Oberpräsident Emil Stürtz, Berlin/Potsdam 1944.
- Ausst.-Kat. „Die Axt hat geblüht...“. Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, hrsg. v. Jürgen Harten u.a., Düsseldorf 1987.
- Ausst.-Kat. Berge, Licht und Traum: Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm, Münchner Stadtmuseum/Filmmuseum, 21. November 1997 bis 11. Februar 1998, hrsg. v. Jan-Christopher Horak, München 1997.
- Ausst.-Kat. Das Bild der Frau des 20. Jahrhunderts. Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, hrsg. v. Christoph Brockhaus, Duisburg 1986.
- Ausst.-Kat. Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950, Berlin Museum 1984, Berlin 1984.
- Ausst.-Kat. Frau und Mutter – Lebensquell des Volkes, hrsg. v. Hans Hagemeyer, Berlin 1942.
- Ausst.-Kat. Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, hrsg. v. der NGBK, Berlin 1987.

Ausst.-Kat. Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a.M.

1974.

Ausst.-Kat. Kunstkörper-Körperkunst. Bilder zur Geschichte der Beweglichkeit, hrsg. v. Kulturamt der Landeshauptstadt Stuttgart, Stuttgart 1989.

Ausst.-Kat. Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945. XXIII. Kunstausstellung des Europarates. Deutsches Historisches Museum, 11. Juni – 20. August 1996, London 1996.

Ausst.-Kat. Leni Riefenstahl. Il ritmo di uno sguardo, Milano, Palazzo della Ragione, 10. Juli – 6. Oktober, Milano 1996.

Ausst.-Kat. Männerbände Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich, Köln Rautenstrauch-Joest-Museum, 1990, hrsg. v. Gisela Völger, Köln 1990.

Ausst.-Kat. Meisterwerke der Plastik, Künstlerhaus Berlin, Berlin 1940.

Ausst.-Kat. Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts, Deutsches Hygiene-Museum Dresden, 22. April bis 8. August 1999, hrsg. v. Nicola Lepp, Martin Roth, Klaus Vogel, Ostfildern-Ruit 1999.

Ausst.-Kat. Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, hrsg. v. Erika Billeter, Bern 1997.

Ausst.-Kat. Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre, Akademie der Künste, Berlin 1983.

Bach, Friedrich Teja: Brancusis Photographie – Die Kunst der Übersetzung. In: Holländer, Hans/Thomsen, Christian W. (Hg.): Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst, Architektur, Musik, Literatur, Religion. Aspekte und Perspektiven, Köln 1987, S.133-145.

Bachofen, Johann Jakob: Das Mutterrecht (1861), Frankfurt a.M. 1975.

Backes, Klaus: Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich, Köln 1988.

Bade, Wilfried (Hg.): Deutsche Plastik unserer Zeit, München 1942.

Bandmann, Günter: Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte. In: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, hrsg. v. Heinrich Lützel, Bd.7, 1962, S.146-166.

Ders.: Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. In: Koopmann, Helmut/Schmoll, J. Adolf gen. Eisenwerth (Hg.): Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd.1, Frankfurt a.M. 1971, S.129-157.

Barta, Ilsebill/Breu, Zita/Hammer-Tugendhat, Daniela u.a. (Hg.): Frauen-Bilder Männer-Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie (1980), Frankfurt a.M. 1985.

Ders.: Mythen des Alltags, Frankfurt a.M. 1992.

- Bätschmann, Oskar: Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Kemp, Wolfgang (Hg.): Der Betrachter ist im Bild, Köln 1985, S.237-278.
- Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod, München 1991.
- Bäumer, Gertrud: Die Frau in der Krisis der Kultur, Berlin 1927.
- Baumgardt, Manfred: Die Homosexuellen Bewegung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. In: Ausst.-Kat. Eldorado, Berlin 1984, S.17-27.
- Baumgart, F.: Die Pietà Rondanini. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd.56, 1935, S.44-56.
- Baumgart, Silvia/Birkle, Gotlind/Fendt, Mechthild u.a. (Hg.): Denkräume. Zwischen Kunst und Wissenschaft, Berlin 1993.
- Bäumler, A.: Rezension zu Moeller van den Brucks 'Der preußische Stil'. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 11, 1916, S.344.
- Beier, Rosemarie/Roth, Martin (Hg.): Der gläserne Mensch – Eine Sensation. Zur Kulturgeschichte eines Ausstellungsobjekts, Stuttgart 1990.
- Dies.: Der Blick in den Körper. Zur Geschichte des gläsernen Menschen der Neuzeit. In: Dies./Roth, Martin (Hg.): Der gläserne Mensch, Stuttgart 1990, S.13-38.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), Frankfurt a.M. 1977.
- Benn, Gottfried: Dorische Welt. Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht (Erstveröffentlichung in: Europäische Revue X, 6, 1934, S.364-376). Gesammelte Werke in zwei Bänden, hrsg. v. Dieter Wellershoff, Bd.1, Wiesbaden 1986, S.824-856.
- Ders.: Pallas. Gesammelte Werke in zwei Bänden, hrsg. v. Dieter Wellershoff, Bd.1, Wiesbaden/Zürich 1986, S.924-932.
- Benz, Ute (Hg.): Frauen im Nationalsozialismus. Dokumente und Zeugnisse, München 1993.
- Berger, John: Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Hamburg 1974.
- Bergmann, Ernst: Erkenntnisgeist und Muttergeist. Eine Soziosophie der Geschlechter, Breslau 1932.
- Bereitschaft. Sonderschrift des Oberkommandos der Wehrmacht Abt. Inland. Gedichte von Helmut Dietlof Reiche, Berlin o.J. (1942).
- Berve, Helmut (Hg.): Das neue Bild der Antike, Bd.1, Leipzig 1942.
- Billeter, Erika: Der Dialog zwischen Fotografie und Skulptur. In: Ausst.-Kat. Skulptur im Licht der Fotografie, Bern 1997, S.15-36.
- Bleier, Ruth: Science and Gender. A Critique of Biology and its Theories on Women, Oxford 1984.
- Bloch, Ivan: Das Sexualleben unserer Zeit in seinen Beziehungen zur modernen Kultur, Berlin 1907.
- Blüher, Hans: Die deutsche Wandervogelbewegung als erotisches Phänomen, Berlin 1912.

- Ders.: Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft. Eine Theorie der menschlichen Staatenbildung nach Wesen und Wert, Jena 1917.
- Blühm, Andreas: Die Ikonographie des Pygmalionmythos 1500-1900, Bern/Frankfurt/New York 1988.
- Blümel, Carl: Griechische Bildhauer bei der Arbeit, Berlin 1940.
- Boberach, Heinz (Hg.): Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938-1945, Herrsching 1984.
- Bock, Gisela: Gleichheit und Differenz in der nationalsozialistischen Rassenpolitik. In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaften, 19.Jg., 1993, S.277-310.
- Bodenstedt, Hans: Pygmalion. Ein Gleichnis von Hans Bodenstedt. In: Zucht und Sitte. Die Neuordnung unserer Lebensgesetze, 2.Fol., 1942, S.24-30.
- Bodenstein, Joe F. (Hg.): Arno Breker. Skulpturen – Aquarelle – Zeichnungen, Bonn 1974.
- Borbein, Adolf Heinrich: Die Klassik-Diskussion in der klassischen Archäologie. In: Flashar, Hellmut (Hg.): Altertumswissenschaft in den 20er Jahren, Stuttgart 1995, S.205-245.
- Bosch, Elisabeth: Vom Kämpfertum der Frau, Stuttgart 1938.
- Brands, Gunnar: >Zwischen Island und Athen<. Griechische Kunst im Spiegel des Nationalsozialismus. In: Brock, Bazon/Preiß, Achim (Hg.): Kunst auf Befehl?, München 1990, S.103-136.
- Braun, Herbert: Schaufensterpuppen. In: Köhle-Hezinger/Mentges, Gabriele u.a. Projektgruppe des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen (Hg.): Der neuen Welt ein neuer Rock. Studien zu Kleidung, Körper und Mode an Beispielen aus Württemberg, Stuttgart 1993, S.257-266.
- Bredt, Ernst Wilhelm: Sittliche oder unsittliche Kunst? Eine historische Revision, München 1910.
- Breker, Arno: Im Strahlungsfeld der Ereignisse, Preußisch Oldendorf 1972.
- Ders.: Schriften, Bonn 1983.
- Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Hamburg 1936.
- Brieger, Lothar: Das Frauengesicht der Gegenwart, Stuttgart 1930.
- Brock, Bazon/Preiß, Achim (Hg.): Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis fünfundvierzig, München 1990.
- Bronfen, Elisabeth: Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als natürliche Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne. In: Berger, Renate/Stephan, Inge (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur, Köln/Wien 1987, S.87-116.
- Brücke, Ernst: Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt (1890), 2. Aufl. Wien 1891.
- Bruns, Karin: Das Moderne Kriegswieb. Mythos und Stereotyp heroischer Weiblichkeit 1890-1914. In: Pelz, Annegret u.a. (Hg.): Literatur im historischen Prozess. Frauen-Literatur-Politik, Neue Folge 21/22, Hamburg 1988, S.132-144.

- Bulle, Heinrich: Der schoene Mensch im Altertum. Eine Geschichte des Körperideals bei Ägyptern, Orientalen und Griechen, München 1912.
- Burgmer, Rolf: Katalog der deutschen Filme zu bildender Kunst, Kunststätten und Museen 1916-1966. In: Film im Museum, hrsg. v. d. Deutschen UNESCO-Kommission, Köln 1967, S.127-203.
- Bushart, Magdalena: Arno Breker (geb. 1900) – Kunstproduzent im Dienst der Macht. In: Ausst.-Kat. Skulptur und Macht, Berlin 1983, S.155-157.
- Dies./Müller-Hofstede, Ulrike: Aktplastik. In: Ausst.-Kat. Skulptur und Macht, Berlin 1983, S.13-23.
- Dies./Schuster, Wolfgang/Nicolai, Bernd (Hg.): Entmachtung der Kunst. Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung 1920-1960, Berlin 1985.
- Dies.: Bauplastik im Dritten Reich. In: Dies./Schuster, Wolfgang/Nicolai, Bernd (Hg.): Entmachtung der Kunst, Berlin 1985, S.104-113.
- Dies.: Überraschende Begegnungen mit alten Bekannten. Arno Brekers NS-Plastik in neuer Umgebung. In: Hinz, Berthold (Hg.): NS-Kunst: 50 Jahre danach, Marburg 1989, S.35-54.
- Dies.: Leere Form und wechselnde Absicht. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. Januar 1989.
- Büsche, Albert: Landschaft und Werk. Sommerlicher Besuch bei Arno Breker in Wriezen an der Oder. In: Pariser Zeitung, 23. August 1942, S.23.
- Buschor, Ernst: Die Plastik der Griechen, 3.Aufl. Berlin 1937.
- Ders.: Vom Sinn der griechischen Standbilder, Berlin 1942.
- Ders.: Phidias der Mensch, München 1948.
- Ders.: Vom Kriegerum der Parthenonzeit, Burg b.M. 1943.
- Ders.: Von griechischer Kunst, München 1956.
- Busse-Wilson, Elisabeth: Die Frau und die Jugendbewegung. Ein Beitrag zur weiblichen Charakterologie und zur Kritik des Antifeminismus, (Hamburg 1920), Münster 1989.
- Bussmann, Georg: Plastik. In: Ausst.-Kat. Kunst im 3. Reich, Frankfurt a.M. 1974, S.110-120.
- Cancik, Hubert: Nietzsches Antike. Vorlesung, Stuttgart/Weimar 1995.
- Capellen: Meisterwerke der Plastik. In: Deutsche Leibeszeitung, Fol.9, 1941, S.76-79.
- Castell, Clementine zu (Hg.): Glaube und Schönheit, München o.J.
- Chamberlain, Houston Stewart: Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts (1899), 22. Aufl. München 1937.
- Coellen, Ludwig.: Der Stil in der bildenden Kunst. Allgemeine Stiltheorie und geschichtliche Studien dazu, Darmstadt 1921.
- Cohen, John: Golem und Roboter. Über künstliche Menschen, Frankfurt a.M. 1968.
- Cürlis, Hans: Bildende Kunst im Film. In: Das Kulturfilmbuch, Berlin 1924, S.210-216.
- Ders.: Kunstwerk vom Film entdeckt. In: Der deutsche Film. Zeitschrift für Filmkunst und

- Filmwirtschaft, 4.Jg., H.6, Berlin 1939, S. 118-120.
- Ders.: Das Problem der Wiedergabe von Kunstwerken durch den Film. In: Rohde, Georg u.a. (Hg.): Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe, Berlin 1955, S.172-187.
- Curtius, Ludwig: Die antike Kunst und der moderne Humanismus. In: Die Antike, 3.Jg. 1927, S.1-16.
- Damus, Martin: Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus, Frankfurt a.M. 1981.
- Ders.: Plastik vor und nach 1945. Kontinuität und Bruch in der skulpturalen Auffassung. In: Bushart, Magdalena/Nicolai, Bernd/Schuster, Wolfgang (Hg.): Entmachtung der Kunst. Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung 1920-1960, Berlin 1985, S.119-140.
- Darwin, Charles: Die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl (1859), Darmstadt 1988.
- Ders.: Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl, Stuttgart 1871.
- Ders.: Die geschlechtliche Zuchtwahl, Leipzig 1909.
- Davidson, Mortimer G.: Kunst in Deutschland 1933 - 1945, Bd.1, Tübingen 1988
- Des prisonniers français au service de l'art. In: L'Illustration, 11. Dezember 1943, S.364.
- Decken, Godele von der: Emanzipation auf Abwegen. Frauenkultur und Frauenliteratur im Umkreis des Nationalsozialismus, Frankfurt a.M. 1988.
- Derenthal, Ludger/Pohlmann, Ulrich (Hg.): Herbert List, Memento 1945. Münchner Ruinen. Hrsg. v. Fotomuseum und der Graphiksammlung im Münchner Stadtmuseum, München 1995.
- Diepgen, Paul: Die soziale Stellung der Frau bei den Griechen und Römern in der Antike. In: Die Frau, 43.Jg., 1935/36, S.46-52.
- Dietrich-Troeltsch, Martha: Vom Urwesen der Frau. In: Die Frau, 39.Jg., H.5, 1932.
- Dohm, Hedwig: Die wissenschaftliche Emancipation der Frau, Berlin 1874.
- Dies.: Drei Ärzte als Ritter der Mater Dolorosa. In: Dies.: Die Antifeministen, Berlin 1902.
- Domarus, M. (Hg.): Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945, München 1965.
- Domm-Maurer, Anne-S.: Der 'klassische' Hans von Marées und die Existenzmalerei Anfang des 20. Jahrhunderts, Diss., Frankfurt a.M. 1989.
- Dresdner, Albert: Die Erlebniswelt des Altertums und des Gymnasiums. In: Neues Leben im altsprachlichen Unterricht, Berlin 1918, S.3-54.
- Drexler, Hans: Der Dritte Humanismus. Ein kritischer Epilog. Auf dem Wege zum nationalpolitischen Gymnasium, H.10, Frankfurt a.M. 1942.
- Dück, Johannes: Die Stellung der Geschlechter im Staatsleben auf der Grundlage ihrer natürlichen Veranlagung. In: Eberhard, E.F. (Hg.): Geschlechtscharakter und Volkskraft, Darmstadt/Leipzig 1930, S.542-578.
- Duerr, Hans Peter: Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Frankfurt a.M. 1994.

- Eberhard, E.F.: Feminismus und Kulturuntergang. Die erotischen Grundlagen der Frauenemanzipation (1924), 2. umgearbeitete Aufl. Wien/Leipzig 1927.
- Ders. (Hg.): Geschlechtscharakter und Volkskraft. Grundprobleme des Feminismus, Darmstadt/Leipzig 1930.
- Eberlein, Ludwig: Arno Breker. Monumentalplastik im Dienst der Baukunst. In: Das Reich, 3.Mai 1942, S.13.
- Eco, Umberto: Über Spiegel und andere Phänomene, München/Wien 1974.
- Egret, Dominique: Arno Breker. Ein Leben für das Schöne, Tübingen 1996.
- Ehalt, Hubert C./Weiß, Ottmar (Hg.): Sport zwischen Disziplinierung und neuen sozialen Bewegungen, Wien 1993.
- Ders. (Hg.): Inszenierung der Gewalt. Kunst und Alltagsleben im Nationalsozialismus, Frankfurt a.M. 1996.
- Ehrentafel in Stein für Wuppertals Olympiasieger Herbert Runge und Arno Breker. In: Generalanzeiger der Stadt Wuppertal, 20. August 1936.
- Einem, Herbert von: Aufgaben der Kunstgeschichte in der Zukunft. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. Hrsg. v. Wilhelm Wetzoldt und Ernst Gall, Bd.5, 1936.
- Ders.: Rezension zu Hans Rose: Klassik als künstlerische Denkform des Abendlandes. In: Göttingische Gelehrten Anzeigen, Jg.200, 1938, S.396-408.
- Ders.: Bemerkungen zur Florentiner Pietà Michelangelos. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd.61, 1940, S.77-99.
- Ders.: Der Strukturbegriff in der Kunstwissenschaft. In: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 2, 1973, S.3-16.
- Eisenstein, Sergej M.: Dramaturgie der Film-Form. Der dialektische Zugang zur Film-Form, 9. April 1929. Wiederabgedruckt in: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films, Stuttgart 1990, S.278-307.
- Englert, Ludwig: Die Gymnastik und Agnostik der Griechen als politische Leibeserziehung. In: Berve, Helmut (Hg.): Das neue Bild der Antike, Leipzig 1942, Bd.1, S.218-336.
- Escherich, Mela: Das nordische Formgefühl in seinem Verhältnis zur Antike. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd.11, 1916, S.28-30.
- Falkenhausen, Susanne von: Stil als allegorisches Verfahren. Totalität und Geschlechterdifferenz in Mario Sironis Entwurf einer faschistischen Universalkunst. In: Schade, Sigrid u.a. (Hg.): Allegorie und Geschlechterdifferenz, Köln/Weimar/Wien 1994, S.187-203.
- Fausto-Sterling, Anne: Gefangene des Geschlechts? Was biologische Theorien über Mann und Frau sagen, München 1988.

- Fegers, Hans: Charles Despiau: Arno Breker. In: Deutschland-Frankreich 1943, S.143-145.
- Feistel-Rohmeder, Bettina: Im Terror des Kunstbolschewismus – Urkundensammlung des deutschen Kunstberichts aus den Jahren 1927-33, Karlsruhe 1938.
- Fetscher, Iring: Politik und Ideologie des Nationalsozialismus. In: Wolbert, Klaus (Hg.): Kunst und Faschismus, Darmstadt 1994, S.104-157.
- Fischer, Hans W.: Menschenschönheit. Gestalt und Antlitz des Menschen in Leben und Kunst. Ein Bildwerk in sieben Schau-Kreisen geordnet und gedeutet von Hans W. Fischer. Unter Mitwirkung führender Lichtbildner, Berlin 1935.
- Fischer, J. (Hg.): Biographisches Lexikon der hervorragenden Ärzte der letzten fünfzig Jahre, Berlin 1933.
- Fischer-Dückelmann, Anna: Die Frau als Hausärztin. Ein ärztliches Nachschlagebuch, Stuttgart 1911.
- Fitzler, Hedwig: Die germanische Frau der Vorzeit. In: Die Frau, 1.Jg., H.4, 1933, S.2f.
- Flashar, Hellmut (Hg.): Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse, Stuttgart 1995.
- Fleischmann, Antje: Das Bild der Frau in der Plastik des Nationalsozialismus. In: Ausst.-Kat. Das Bild der Frau im 20. Jahrhundert, Duisburg 1986, S.40-48.
- Förster, Karin: Staatsaufträge an Bildhauer für das Reichsparteitaggelände in Nürnberg. In: Bushart, Magdalena u.a. (Hg.): Entmachtung der Kunst, Berlin 1985, S.156-182.
- Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen, Bd.1, (1976), Frankfurt a.M. 1983.
- Frahm, Karl: Paris erlebt Breker. In: Das Reich, 31.Mai 1942, S.12.
- Frend, Thomas: Der neue Boom: Erotik in Bronze. In: LUI, dt. Ausgabe, Februar 1981, S.86-92.
- Frevert, Ute: „Fürsorgliche Belagerung“: Hygienebewegung und Arbeiterfrauen im 19. und im frühen 20. Jahrhundert. In: Geschichte und Gesellschaft, 11.Jg. 1985, H.4, S.420-446.
- Dies.: Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit, Frankfurt a.M. 1986.
- Friedenthal, Albert: Das Weib im Leben der Völker, 2 Bde, Berlin 1911.
- Friedrich, Annegret: Dekonstruktion des Mythos – Beispiel Parisurteil. In: Barta, Ilsebill u.a. (Hg.), Frauen-Bilder Männer-Mythen, Berlin 1987, S.304-318.
- Dies./Haehnel, Birgit/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria/Threuter, Christina (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur: Beiträge zur 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung, Trier 1995, Marburg 1997
- Dies.: Kritik der Urteilskraft oder: Die Wissenschaft von der weiblichen Schönheit in Kunst, Medizin und Anthropologie der Jahrhundertwende. In: Friedrich, Annegret/Haehnel, Birgit u.a. (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur, Marburg 1997, S.164-182.
- Dies.: Das Urteil des Paris. Ein Bild und sein Kontext um die Jahrhundertwende, Marburg 1997.

- Fritsch, Gustav: Die Eingeborenen Süd-Afrika´s. Nebst einem Atlas, enthaltend dreissig Tafeln Racentypen, Breslau 1872.
- Fritz, Georg: Das Zeitalter der Verweigerung und Entartung. In: Eberhard, E.F. (Hg.): Geschlechtscharakter und Volkskraft, Darmstadt/Leipzig 1930, S.176-195.
- Frobenius, Else: Väter und Töchter, Berlin 1933.
- Fuchs, Ernst/Probst, Volker (Hg.): Arno Breker. Der Prophet des Schönen. Skulpturen aus den Jahren 1920-1982, München 1982.
- Funk, Fritz: Kritik an der Aktmalerei. In: Deutsche Leibesziehung, Fol.9, 1941, S.81-87.
- Gadamer, Hans-Georg: Philosophische Lehrjahre. Eine Rückschau, Frankfurt a.M. 1977.
- Ganglbauer, Stefan: Kunst und nationalsozialistische Gewaltherrschaft. Zwanghafte Ästhetisierung der Leere. In: Ehalt, Hubert C. (Hg.): Inszenierung der Gewalt. Kunst und Alltagsleben im Nationalsozialismus, Frankfurt a.M. 1996, S.37-80.
- Gebauer, Gunter/Hortleder, Gerd (Hg.): Sport-Eros-Tod, Frankfurt a.M.1986.
- Gebauer, Gunter/Hortleder, Gerd: Die Epoche des Showsports. In: Dies. (Hg.): Sport-Eros-Tod, Frankfurt a.M. 1986, S.60-87.
- Gendolla, Peter: Anatomien der Puppe. Zur Geschichte der MaschinenMenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de L´Isle Adam und Hans Bellmer, Heidelberg 1992.
- Gobineau, Joseph Arthur de: Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen (1853-55), 5. Aufl. Stuttgart 1939.
- Gödel, Rolf: Durch Opfer geädelt. Gedanken zu einer Plastik Arno Brekers. In: Brüsseler Zeitung, 5.Jg., 46, 16. Februar 1944.
- Golbig, Elfride-Luise: „Die vorderste Linie“. In: Die deutsche Kämpferin. Stimmen zur Gestaltung der wahrhaftigen Volksgemeinschaft, 1.Jg., H.3, Juni 1933.
- Gottschewski, Lydia: Männerbund und Frauenfrage. Die Frau im neuen Staat, München 1934.
- Graf, Jakob: Familienkunde und Rassenbiologie für Schüler, München 1935.
- Gravenkamp, Curt: Olympia und der deutsche Geist. In: Pfisterer, Hermann A. (Hg.): Jahrbuch für Kunstfreunde, Ulm 1937, S.123-126.
- Grieving, Hermann: Aufgaben des deutschen Kulturfilmschaffens. In: Jahrbuch der Reichsfilmkammer, 2.Jg., Berlin 1938, S.130-137.
- Großning, Stefan: Die Wiederkehr der Artemis. Der Wandel des Weiblichkeitsideals durch den Einfluß des Sports um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. In: Ehalt, Hubert C./Weiß, Ottmar (Hg.): Sport zwischen Disziplinierung, Wien 1993, S.30-44.
- Grothe, Heinz: Sinnbilder der neuen Staatsmacht. Der grosse Kräfftestrom im Schaffen Arno Brekers. In: Brüsseler Zeitung, 10. Februar 1942.

Ders.: Arno Breker, Königsberg 1943.

Growald, Ernst: „Reklame – Fetische an die Front!“. In: Seidels Reklame. Das Blatt für Werbewesen und Verkaufstechnik, Jg.16, H.9, September 1932, S.319.

Güldner, Bettina/Schuster, Wolfgang: Das Reichssportfeld. In: Ausst.-Kat. Skulptur und Macht, Berlin 1983, S.37-48.

Günther, H.F.: Rassenkunde des deutschen Volkes, München 1923.

Ders.: Humanitas. In: Ders.: Führeradel und Sippenpflege, München 1941.

Hagemeyer, Hans: Vom Sinn der Lebensquelle des Volkes. In: Ausst.-Kat. Frau und Mutter – Lebensquell des Volkes, Berlin 1942, S.13.

Hager, Werner: Der Bildhauer Arno Breker. In: Westermanns Monatshefte, 1938-39, S.101-108.

Hamann, Richard: Das Wesen der Monumentalkunst. In: Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur, Bd. VI, 1916/1917, S.142-160.

Haug, Wolfgang Fritz: Ästhetik der Normalität/Vor-Stellung und Vorbild. Die Faschisierung des männlichen Akts bei Arno Breker. In: Ausst.-Kat. Inszenierung der Macht, Berlin 1987, S.79-102.

Ders.: Die Faschisierung des bürgerlichen Subjekts, Berlin 1986.

Hausenstein, Wilhelm: Der Körper des Menschen in der Geschichte der Kunst, München 1916.

Hecht, Axel: Neue Muskeln, alte Masche. In: Stern-Magazin, 19, 29.April 1976, S.108-112.

Heilmeyer, Alexander: Münchner Plastik. In: DKiDR, Jg.3, Fol.7, Juli 1939, S.204ff.

Heintze, Helga von (Hg.): Guido Kaschnitz von Weinberg. Kleine Schriften zur Struktur, Berlin 1965.

Hegel, G.W.F.: Vorlesungen über die Ästhetik. Erster und zweiter Teil, Stuttgart 1977.

Hein, Peter Ulrich: Völkische und konservative Motive im Denken der künstlerischen Avantgarde.

Von der Jahrhundertwende zum Dritten Reich. In: Wolbert, Klaus (Hg.): Kunst und Faschismus, Darmstadt 1994, S.63-86.

Helbing, Lothar (= Wolfgang Frommel): Der Dritte Humanismus (1932), 3. Aufl. Berlin 1935.

Helwich, Othmar: Der Freilicht-Akt. Neue Wege der Lichtbildkunst, Wien 1940.

Hemand, Jost: All Power to the Women: Nazi concepts of Matriarchy. In: Journal of Contemporary History, London/Beverly Hills/New Delhi, Bd.19, 1984, S.649-667.

Hesse, Wolfgang: Arbeitsmittel und Bedeutungsträger. Funktionen von Fotografie in einem Werk des Bildhauers Fritz von Graevenitz. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Ästhetik der Fotografie, Jg.3, H.8, 1983, S.53-62.

Hildebrand, Adolf von.: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1893.

Hildebrand, Hans: Krieg und Kunst, München 1916.

Hinkel, Hermann: Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus, Gießen 1975.

Hinz, Berthold: Die Malerei im Deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, München 1974.

- Ders.: Bild und Lichtbild im Medienverbund. In: Ders. u.a. (Hg.): Die Dekoration der Gewalt, Gießen 1979, S.137-149.
- Ders./Mittig, Hans Ernst/Schäche, Wolfgang/Schönberger, Angela (Hg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979.
- Ders. (Hg.): NS-Kunst: 50 Jahre danach. Neue Beiträge, Marburg 1989.
- Hirschfeld, Magnus: Die Homosexualität des Mannes und des Weibes, Berlin 1914.
- Hitler, Adolf: Mein Kampf, München 1934.
- Ders.: Rede Adolf Hitlers anlässlich der Eröffnung des 'Hauses der deutschen Kunst' in München. In: Völkischer Beobachter, 19. Juli 1937.
- Ders.: Rede zur Eröffnung der „Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1937. In: Völkischer Beobachter, Nr.200, 19. Juli 1937.
- Ders.: Rede Adolf Hitlers bei der Eröffnung der „Zweiten Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1938. In: DKiDR, 2, 1938, S.229f.
- Hollmann, Andrea: Das „Reichssportfeld“ Berlin. Untersuchungen zur Architektur. Magister-Arbeit an der Fakultät für Kulturwissenschaften, Tübingen 1987/88.
- Hoff, Dagmar v./Meise, Helga: Tableaux vivants – Die Kunst und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder. In: Berger, Renate/Stephan, Inge (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur, Köln/Wien 1987, S.69-86.
- Hoffmann, Hilmar: Mythos Olympia. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur, Berlin 1933.
- Hoffmann-Curtius, Kathrin: Der Doryphoros als Kommilitone. Antikenrezeption in München nach der Räterepublik. In: Müller, Rudolf Wolfgang/Schäfer, Gerd (Hg.): „Klassische“ Antike und moderne Demokratie. Arthur Rosenberg zwischen Alter Geschichte und Zeitgeschichte, Politik und politischer Bildung, Göttingen 1986, S.59-90.
- Dies.: Die Kampagne „Entartete Kunst“. Die Nationalsozialisten und die moderne Kunst. In: Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen (Hg.): Funkkolleg Moderne Kunst, Studienbegleitbrief 9, Weinheim/Basel 1990, S.49-88.
- Dies.: Ein Mutterbild für die Neue Wache in Berlin. In: Frauen Kunst Wissenschaft, 6.Jg., H.16, November 1993, S.44-46.
- Hofmannsthal, Hugo von: Vermächtnis der Antike. Rede anlässlich eines Festes der Freunde des humanistischen Gymnasiums (1926). In: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd.4: Prosa, Frankfurt a.M. 1955.
- Holsten, Sigmar: Allegorische Darstellungen des Krieges 1870-1918. Ikonologische und ideologiekritische Studien, Diss., Bonn 1974.
- Höpger, Wolfgang: Lebendig gewordener Stein. In: Zeit-Wende. Die neue furche, 25.Jg., Hamburg

1954.

Horn, Walter: Schönheit als Lebensgefühl unserer Zeit. Ein Atelierbesuch bei Professor Klimsch. In: Zucht und Sitte, 2. Folge 1941, S.91-94.

Hubbard, Ruth: „Hat die Evolution die Frauen übersehen?“. In: List, Elisabeth/Studer, Herlinde (Hg.): Denkverhältnisse, Frankfurt a.M. 1989, S.301-333.

- Huyssen, Andreas: Die Frau als Maschine - Die Maschine als Vamp. Zu Fritz Langs „Metropolis“. In: Ziehe, Thomas/Knödler-Bunte, Eberhard (Hg.): Der sexuelle Körper. Ausgeträumt?, Berlin 1984, S.166-181.
- Imdahl, Max: Pose und Menschenbild. Anmerkungen zu Plastiken von Arno Breker. In: Die Zeit, 11.12.1987.
- Ders.: Pose und Indoktrination – Zu den Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich. In: Staeck, Klaus (Hg.): Nazi-Kunst ins Museum?, Göttingen 1988, S.87-99.
- Israel, N. (Hg.): Die Frau im Jahrhundert der Energie 1813-1913, Berlin 1913.
- Jäckh, Ernst: Politik und Reklame. In: Die Reklame, 24, 1931, S.113.
- Jaeger, Werner: Antike und Humanismus, Leipzig 1925.
- Ders.: Die geistige Gegenwart der Antike, Berlin 1929.
- Ders. (Hg.): Das Problem des Klassischen und die Antike. Acht Vorträge gehalten auf der Fachtagung der klassischen Altertumswissenschaft zu Naumburg 1930. Von J. Stroux, W. Schadewaldt, P. Friedländer u.a., 1. Aufl. Leipzig/Berlin 1931.
- Ders.: Die Erziehung des politischen Menschen und die Antike. In: Volk im Werden, Jg.1, H.3, 1933, S.43-49.
- Ders.: Paideia. Die Formung des griechischen Menschen (1933), Bd.1, Leipzig/Berlin 1936.
- Ders.: Humanistische Reden und Vorträge (1937), 2. erw. Aufl. Berlin 1960.
- Jasser, M.: Arno Breker. Künstler und Kämpfer. In: Der getreue Eckart, 20.Jg., H.1, Oktober 1942.
- Johst, Hanns: Der Glaube an die Schönheit. In: Zucht und Sitte, 2.Fol., 1942, S.21-23.
- Jung, C.G.: Gesammelte Werke, Bd.5, Olten 1972.
- Kames, Alfred W.: Filmarbeit auf neuen Wegen. Bildende Kunst im bewegten Bild. In: Film-Kurier, 26.Jg., Nr.33, 25.April, Berlin 1944.
- Kaschnitz von Weinberg, Guido: Rezension für Alois Riegl. Spätromische Kunstindustrie. In: Gnomon 2, 1929, S.195-213.
- Ders.: Stätten und Bildwerke der agonalen Idee (1936). Wiederabgedruckt in: Heintze, Helga von (Hg.): Guido Kaschnitz von Weinberg. Kleine Schriften zur Struktur, Berlin 1965, S.216-227.
- Ders.: Zur Struktur der griechischen Kunst. In: Corolla Ludwig Curtius zum 60. Geburtstag dargebracht, Stuttgart 1937, S.45ff. Wiederabgedruckt in: Heintze, Helga, von (Hg.): Guido Kaschnitz von Weinberg. Kleine Schriften zur Struktur, Berlin 1965, S.84-93.
- Ders.: Die mittelmeerischen Grundlagen der antiken Kunst, Frankfurt a.M. 1944.
- Ders.: Ausgewählte Schriften III, Berlin 1965.

- Ders.: Struktur. In: Enciclopedia dell 'Arte Antica e Orientale, Bd.7, 1965.
- Keller, Harald: Vorwort zu Heintze, Helga von (Hg.): Guido Kaschnitz von Weinberg. Kleine Schriften zur Struktur, Berlin 1965.
- Kemp, Wolfgang (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985.
- Ders.: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. In: Ders. (Hg.): Der Betrachter ist im Bild, Berlin 1992, S.7-27.
- Kestel, Friedrich: Walter Hege (1893-1955). „Rassekunstphotograph“ und/oder „Meister der Lichtbildkunst“?. In: Fotogeschichte, 8.Jg., H.29, 1988, S.65-73.
- Kesting, Marianne: Die Diktatur der Fotografie. Von der Nachahmung der Kunst bis zu ihrer Überwältigung, München 1980.
- Klein, Michael: Vom „ganzheitlichen Athleten“ zum „einsamen Muskelmann“? Körperbewußtsein und Body-Building. In: Ausst.-Kat. Kunstkörper-Körperkunst, Stuttgart 1989, S.107-117.
- Klinksiek, Dorothee: Die Frau im NS-Staat. Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, Nr.44, Stuttgart 1982.
- Knapp, Gudrun-Axeli: Frauen und Rechtsextremismus: „Kampfgefährtin“ oder „Heimchen am Herd“. In: Welzer, Harald (Hg.): Nationalsozialismus und Moderne, Tübingen 1993, S.208-239.
- Koch, Gertrud: „Was ich erbeute sind Bilder“. Zum Diskurs der Geschlechter im Film, Frankfurt a.M. 1989.
- Dies.: Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums, Frankfurt a.M. 1992.
- Köhn-Behrens, Charlotte: Wer kennt Germanien? Deutsche Vorzeit wird lebendig. In: Illustrierter Beobachter, 9.Jg., Fol.1, 6.Januar 1934, S.8 bis Fol.5, 3.Februar 1934.
- Dies.: Die Kunst des Sitzens. In: Die Woche, 1940, Nr.30, S.18.
- Köhler, Michael: Stimmen zu Nacktheit und Sex in der Werbung. Eine Dokumentation. In: Ausst.-Kat. Das Aktfoto, München/Luzern 1985, S.326-333.
- Kolbenbrock-Netz, Jutta: Kunst und/oder Pornographie. Ein Beitrag zur Diskursgeschichte der Zensur im 19. und 20. Jahrhundert. In: Lindner, Ines u.a. (Hg.): Blick-Wechsel, Berlin 1998, S. 493-499.
- Kollmann, J.: Plastische Anatomie des menschlichen Körpers. Ein Handbuch für Künstler und Kunstfreunde, Leipzig 1886.
- Koonz, Claudia: Frauen schaffen ihren „Lebensraum“ im Dritten Reich. In: Schaeffer-Hegel, Barbara (Hg.): Frauen und Macht, Pfaffenweiler 1988, S.47-57.
- Dies.: Mütter im Vaterland. Frauen im Dritten Reich, Reinbek bei Hamburg 1994.
- Körte, Alfred: Der Begriff des Klassischen in der Antike. (Berichte über die Verhandlungen des Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig), H.3., Leipzig 1934.

- Koßmann, R./Weiß, Jul. (Hg.): Mann und Weib. Ihre Beziehungen zueinander und zum Kulturleben der Gegenwart, 3 Bde, Stuttgart/Berlin/Leipzig o.J. (1890).
- Kottnov, Jutta von: Die Stellung der deutschen Frau zur Kunst im Dritten Reich. In: Die deutsche Frauenfront, 1.Jg., H.2, 1933, S.15.
- Kracauer, Siegfried: Film und Malerei. In: Neue Züricher Zeitung, 15.5.1938. Wiederabgedruckt in: Witte, Karsten (Hg.): Siegfried Kracauer. Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film, Frankfurt a.M. 1974, S.53-57.
- Ders.: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt a.M. 1964.
- Kratzsch: Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus, Göttingen 1969.
- Krause, Ernst: Die nordische Herkunft der Trojasage, Glogau 1893.
- Krauss, Friedrich S.: Die Anmut des Frauenleibes. Mit nahe an 300 Abb. nach Orig. Phot., Leipzig 1904.
- Kreimeyer, Klaus: Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns, München/Wien 1992.
- Kroll, Bruno: Tektonische Plastik. Neue Arbeiten von Ludwig Kasper. In: Kunst für Alle 54, 1938/39, S.99-105.
- Kropff, H.F.J.: Psychologie in der Reklame als Hilfe zur Bestgestaltung des Entwurfs, Stuttgart 1934.
- Kuhn, Alfred: Die neuere Plastik von achtzehnhundert bis in die Gegenwart, München 1921.
- Kuhn, Annette: Der Antifeminismus als verborgene Theoriebasis des deutschen Faschismus. Feministische Gedanken zur nationalsozialistischen Biopolitik. In: Siegele-Wenschkewitz, Leonore (Hg.): Frauen und Faschismus in Europa, Pfaffenweiler 1988, S.39-50.
- Kühn, Ingrid: Ethnizität im Film: Die Relevanz feministischer Filmtheorie für die Entwicklung eines ethnischen filmtheoretischen Modells. In: Frauen in der Literaturwissenschaft. Film. Rundbrief 42, August 1994, S.11-13.
- Kühn, Leonore: Die Entthronung der Frau im Weltbild. In: Die Frau, 39.Jg., H.6, 1932, S.328-334.
- Dies.: Nicht ohne uns – nicht wider uns. Betrachtungen zur Aufbruchsbewegung der nordischen Frau. In: Die deutsche Kämpferin. Stimmen zur Gestaltung der wahrhaftigen Volksgemeinschaft, 1.Jg., H.4, 1934, S.66-68.
- Kursel, Otto von: Eigenes und Fremdes in unserer bildenden Kunst. In: Völkischer Beobachter, 188, 14. September 1923.
- Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol, Göttingen 1982.
- Landfester, Manfred: Die Naumburger Tagung. Das Problem des Klassischen und die Antike (1930). Der Klassikbegriff Werner Jaegers: Seine Voraussetzung und seine Wirkung. In: Flashar, Hellmut (Hg.): Altertumswissenschaft in den 20er Jahren, Stuttgart 1995, S.11-40.

- Langbehn, Julius: Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen (1890), 50.-55.Aufl. Vorwort von Benedikt Momme Nissen, Leipzig 1922.
- Lange, Fritz: Die Gestaltung des menschlichen Antlitzes, München/Berlin 1937.
- Langemann, Ludwig: Die Zusammenhänge zwischen Semitismus, Demokratismus, Sozialismus und Feminismus. In: Ders.: Der deutsche Zusammenbruch und das Judentum, München (1915), 2. Aufl. 1919.
- Ders. (Hg.): Der deutsche Bund zur Bekämpfung der Frauenemanzipation. Seine Aufgaben und seine Arbeit, Berlin o.J.
- Langenberg, Gustav: Ihre Schönheit. In: Israel, N. (Hg.): Die Frau im Jahrhundert der Energie, Berlin 1913, o.S.
- Langlotz, Ernst: Die Darstellung des Menschen in der griechischen Kunst. Kriegsvorträge der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, H.61, Bonn 1941.
- Ders.: Über das Interpretieren griechischer Plastik. Antrittsvorlesungen der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn a.Rh., H.3, Bonn 1942.
- Lanz-Liebenfels, Jörg von: Die Gefahren des Frauenrechts und die Notwendigkeit des Männerrechts (1909), 2. Aufl. Wien 1929.
- Ders.: Das Geschlechts- und Liebesleben der Blonden und Dunklen, Ostara Nr.12, (1910), 3. Aufl. Wien 1929.
- Lauer, Amalie: Die Frau in der Auffassung des Nationalsozialismus, Köln 1932.
- Lavin, Maud: Maskeraden weiblicher Bildlichkeit. „Ringl + Pit“ und die Werbefotografie der Weimarer Republik 1929-1933. In: Fotogeschichte, Jg.8, H.29, S.39-48.
- Leber, Hermann: Rodin-Breker-Hrdlicka. Die Entstehung der faschistischen Bildsprache und ihre Überwindung. Untersuchungen zu Entstehungsprozeß, politischer Bedeutung und Beurteilbarkeit des Kunstwerks, Hildesheim/Zürich/New York 1998.
- Lienen, Lutz: Arno Breker: „Es gibt keine volksnahe Kulturpolitik mehr“. In: Nation Europa, Juli 1973, S.23-26.
- Lies, Dagmar Editha: Plastik als Gestaltung. Wilhelm Pinders Aussagen zur deutschen Plastik in den Jahren 1914-1930, Diss., Bonn 1980.
- Lincke, A.: Ist das nordische Inbild dem Besitz eines jeden Deutschen? In: Rasse 5, 1938, S.412-417.
- Lindner, Ines/Schade, Sigrid/Werner, Gabriele/Wenk, Silke (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989.
- Linfert, Carl: Arno Breker und die Franzosen – Deutsche Bildhauer in Paris. In: Frankfurter Zeitung, 29. Mai 1942, S.1-2.
- Ders.: Deutsche Bildhauer der Zeit. Arno Brekers Schaffen vor der Geschichte und Gegenwart. In: Pariser Zeitung, 5.Mai 1942.

- Lingner, Karl August: Der Mensch als Organisationsvorbild. In: Berner Universitätschriften, 4, 1914, S.15.
- Linse, Ulrich: Zeitbild Jahrhundertwende. In: Andritzky, Michael/Rautenberg, Thomas: >Wir sind nackt und nennen uns Du<, Gießen 1989, S.10-26.
- Lohausen, Hermann: Gerechtigkeit für Arno Breker, Düsseldorf 1986.
- Lombroso, Cesare/Ferrero, Giuglielmo: Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte, Hamburg 1894.
- Lorenz, Konrad: Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung. In: Zeitschrift für Tierpsychologie, Bd.5, H.2, 1943, S.236ff.
- Losemann, Volker: Nationalsozialismus und Antike. Studien zur Entwicklung des Faches Alte Geschichte 1933-1945, Hamburg 1977.
- Lukács, Georg: Die Zerstörung der Vernunft, Bd.3, Irrationalismus und Soziologie, (1962), Darmstadt/Neuwied 1981.
- Lurz, Meinhold: Kriegerdenkmäler in Deutschland. Drittes Reich, Bd.5, Heidelberg 1986.
- Lutz, Ronald: Leibesübungen als sozialer Protest. Politik und Körper in der Arbeitersportbewegung. In: Ausst.-Kat. Kunstkörper-Körperkunst, Stuttgart 1989, S.53-65.
- Maas, Utz: „Als der Geist der Gemeinschaft eine Sprache fand“. Sprache im Nationalsozialismus. Versuch einer historischen Argumentation, Opladen 1984.
- Malreaux, André: Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum, Hamburg 1957.
- Mannheim, Karl: Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation. In: Jahrbuch für Kunstgeschichte, I (XV), 1921/1922.
- Manthey, Jürgen: Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in der Literatur und Philosophie, München 1983.
- Maschner-Sieber, Felicitas/Kurz-Gollé, Friedl: Sieben silberne Stufen. Das Erfolgsbuch für Mädchen und Frauen, Wien 1942.
- Matz, Friedrich: Die griechische Kunst. Auf dem Wege zum nationalpolitischen Gymnasium. Frankfurt a.M. 1939.
- Maurer, R. Ottwil: Skulpturen aus Fleisch und Blut. Ein Buch über Aktfotografie, Fotofreund-Schriftenreihe, Bd.3, Berlin/Wien/Leipzig 1940.
- Mayer, August: Deutsche Mutter und deutscher Aufstieg, Berlin 1938.
- Meckel, Anne: Animation – Agitation. Frauendarstellungen auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München 1937-1944, Weinheim 1993.
- Mensendieck, Bess: Körperkultur der Frau. Praktisch hygienische und praktisch ästhetische Winke, 8.Aufl. München 1924. (1.Aufl. München 1906, bis 1908 Körperkultur des Weibes).
- Dies.: Funktionelles Frauenturnen, München 1923.

- Meyer-Büser, Susanne: Das schönste deutsche Frauenporträt. Tendenzen der Bildnismalerei in der Weimarer Republik, Berlin 1994.
- Mittig, Hans E.: Die Reklame als Wegbereiterin der nationalsozialistischen Kunst. In: Hinz, Berthold u.a. (Hg.): Die Dekoration der Gewalt, Gießen 1979, S.31-52.
- Möbius, Paul Julius: Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes (1900), Halle/S. 1902.
- Ders.: Geschlecht und Entartung, Halle/S. 1903.
- Moeller van den Bruck, Arthur: Der preußische Stil, München 1916.
- Moers-Koenig, Editha von: Auf der Ausstellung „Schaffendes Volk“. In: Die Frau, 44.Jg., H.11, 1937, S.599-604.
- Mommsen, W.G.: Die Herausforderung der bürgerlichen Kultur durch die künstlerische Avantgarde. Zum Verhältnis von Kultur und Politik im Wilhelminischen Deutschland. In: Geschichte und Gesellschaft, 20.Jg., H.3, Juli-September 1994, S.424-444.
- Mosse, George L.: Der nationalsozialistische Alltag. So lebte man unter Hitler, Königstein/Ts. 1978.
- Ders.: Ein Volk, ein Reich, ein Führer. Die völkischen Ursprünge des Nationalsozialismus, Königstein/Ts. 1979.
- Ders.: Nationalsozialismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen, München 1985.
- Ders.: Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit, Frankfurt a.M. 1997.
- Müller, Arnd: Geschichte der Juden in Nürnberg 1146-1945, Nürnberg 1968.
- Muybridge, Eadweard: The human figure in motion (1901), New York 1955.
- N.N.: Der Bildhauer Arno Breker. In: Die Kunst, 69, 35.Jg., München 1934, S.16-20.
- Näf, Beat: Von Perikles zu Hitler? Die athenische Demokratie und die deutsche Althistorie bis 1945, Bern/Frankfurt a.M./New York 1986.
- Ders.: Deutungen und Interpretationen der griechischen Geschichte in den zwanziger Jahren. In: Flashar, Hellmut (Hg.): Altertumswissenschaft in den zwanziger Jahren, Stuttgart 1995, S.275-302.
- Neumayer, Georg von (Hg.): Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen, Berlin 1875.
- Nicolai, Bernd: Das Denkmal und sein Standort. Rezeptionsgeschichtliche Überlegungen zu Monumenten der >Ost-West-Achse< in Berlin. In: Mai, Ekkehard/Schmirber, Gisela (Hg.): Denkmal-Zeichen-Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, München 1989, S.103-109.
- Ders.: Tektonische Plastik. Autonome und politische Plastik im Deutschland der dreißiger und vierziger Jahre. In: Ausst.-Kat. Kunst und Macht im Europa der Diktatoren, London 1996, S.334-337.
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1; 3; 5; 7; 8 München 1980.

- Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Schriften zu Literatur und Philosophie der Griechen, hrsg. v. Manfred Landfester, Frankfurt a.M. 1994.
- Oertel, Curt: Die verfilmte Biographie Michelangelos. In: Der Film, Nr.39, 2. Beilage, Berlin 1938.
- Orland, Barbara/Scheich, Elvira (Hg.): Das Geschlecht der Natur. Feministische Beiträge zur Theorie der Naturwissenschaften, Frankfurt a.M. 1995.
- Orozco, Teresa: Das philosophische „Bild der Antike“ und der NS-Staat. Fragen zum Interview mit Hans-Georg Gadamer. In: Kampfplatz Philosophie. Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften, hrsg. v. W.F. Haug/F. Haug, 32.Jg., H.4, Juli/August 1990, S.556-558.
- Paneth, E.: Entwicklung der Reklame vom Altertum bis in die Gegenwart, München/Berlin 1926.
- Panofsky, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie (1924), 7.Aufl. Berlin 1993.
- Parrot, Nicole: Mannequins, dt. Ausgabe, Bern 1982.
- Partenheimer, Jürgen: Die Skulptur Brancusis in der Deutung seiner Fotografie, Diss., München 1976.
- Paul-Horn, Ina: Faszination Nationalsozialismus. Zu einer politischen Theorie des Geschlechterverhältnisses, Pfaffenweiler 1993.
- Pav., Josef: Seid mit eurem Körper unzufrieden! In: Die Unzufriedene, 6.Jg., Nr.21, 26.Mai, 1928, Wien, S.1f.
- Petsch, Joachim: Kunst im Dritten Reich. Architektur Plastik Malerei Alltagsästhetik (1983), 2. Aufl. Köln 1987.
- Pforte, Dietger: Hans Surén – eine deutsche FKK-Karriere. In: Andritzki, Michael/Rautenberg, Thomas (Hg.): „Wir sind nackt und nennen uns Du“, Gießen 1989, S.130-134.
- Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zur Renaissance, Berlin 1914.
- Ders.: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas, Berlin 1926.
- Ders.: Georg Kolbe. Die Werke der letzten Jahre, Berlin 1937.
- Pinet, Hélène: >Das Wichtigste ist, zu zeigen<. Rodin und die Fotografie. In: Ausst.-Kat. Skulptur im Licht der Fotografie, Bern 1997, S.71-79.
- Pini, Udo: Leibes kult und Liebes kitsch. Erotik im Dritten Reich, München 1992.
- Planert, Ute: Antifeminismus im Kaiserreich. Diskurs, soziale Formation und politische Mentalität, Göttingen 1998.
- Ploss, Heinrich: Das Weib in der Natur- und Völkerkunde. Anthropologische Studien, 2 Bde, Leipzig 1889.
- Pochat, Götz: Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln 1983.
- Poley, Stefanie: Rollenbilder im Nationalsozialismus – Umgang mit dem Erbe, Bad Honnef 1991.

Preiss, Achim: Das Dritte Reich und seine Kunst. Zum Umgang mit einer Blamage. In: Brock, Bazon/Ders.: Kunst auf Befehl?, S.253-273.

Probst, Volker.G.: Der Bildhauer Arno Breker. Eine Untersuchung, Bonn/Paris 1978.

Ders.: Das Pietà-Motiv bei Arno Breker, Bonn/Paris/New York 1985.

Ders.: Bilder vom Tode. Eine Studie zum deutschen Kriegerdenkmal in der Weimarer Republik am Beispiel des Pietà-Motives und seiner profanierten Varianten, Hamburg 1986.

- Ras, Marion E.P.: Körper, Eros und weibliche Kultur. Mädchen im Wandervogel und in der Bündischen Jugend 1900-1933, Pfaffenweiler 1988.
- Reck, Hans Ulrich: Der perfekte Modellkörper. In: Brock, Bazon/Ders. (Hg.): Stilwandel als Kulturtechnik, Kampfprinzip oder Systemstrategie in Werbung, Design, Architektur, Mode, Köln/Berlin 1985.
- Ders.: Von Warburg ausgehend: Bildmysterien und Diskursordnung. In: Kunstforum International, Bd.114, Juli/August 1991, S.198-213.
- Rees, Hanna: Frauenarbeit in der NS-Volkswohlfahrt, Berlin 1938.
- Reichenau, Irmgard: Deutsche Frauen an Adolf Hitler, Leipzig 1934.
- Reicke, Ilse: Die deutsche Frau als Gegenstand heutiger Kunst. Eine Betrachtung zur großen Kunstausstellung. In: Die Frau, 48.Jg., H.11, 1941, S.351-353.
- Reulecke, Jürgen: Das Jahr 1902 und die Ursprünge der Männerbund-Ideologie in Deutschland. In: Ausst.-Kat. Männerbände Männerbünde, Köln 1990, S.2-10.
- Riedel, Ingrid: Neue Konzepte des Weiblichen in der Jungschen Psychologie. Impulse von Frauen. In: Wege zum Menschen. Monatsschrift für Seelsorge und Beratung, heilendes und soziales Handeln, 50.Jg., H.5, 1998, S.270-284.
- Riemschneider-Hoerrer, Margarete: Rezension zu `Hans Rose, Klassik als künstlerische Denkform des Abendlandes`. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd.32, 1938, S.312f.
- Rilke, Rainer Maria: Neue Gedichte und Der Neuen Gedichte anderer Teil (1908), Frankfurt a.M.1974.
- Ders.: Auguste Rodin (1913), Frankfurt a.M. 1984.
- Rittich, Werner: Der Sport in der Plastik. In: Kunst und Volk, Jg.4, H.1, 1936, S.23ff.
- Ders.: Heroische Plastik. In: DKiDR, Fol.8, 1937, S.28ff.
- Ders.: Architektur und Bauplastik der Gegenwart, Berlin 1938.
- Ders.: Symbole der Zeit. Zu den Werken des Bildhauers Arno Breker. In: DKiDR, Fol.4, April 1940, S.100-113.
- Ders.: Sport und Plastik. In: DKiDR, 5.Jg., Fol.1, Januar 1941, S.4ff.
- Ders.: Symbole großer Zeit. Zu dem Reliefwerk von Arno Breker. In: DKiDR, Fol.1, 1942, S.4-11.
- Ders.: Zu einigen neuen Werken des Bildhauers Arno Breker. In: DKiDR, 7.Jg., Fol.11, November 1943, S.236ff.
- Roberts, Ulla: Starke Mütter – ferne Väter. Töchter reflektieren ihre Kindheit im Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit, Frankfurt a.M. 1994.
- Rodenwaldt, Gerhart: Zur begrifflichen und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen in der bildenden Kunst. Eine kunstphilosophische Studie. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 11, Stuttgart 1916, S.113-132.

- Ders.: Wölfflins 'Grundbegriffe' und die antike Kunst. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd.11, Stuttgart 1916, S.432ff.
- Ders./Hege, Walter: Die Akropolis, Berlin 1930.
- Rogge-Börner, Sophie: Zurück zum Mutterrecht? Studie zu Prof. Bergmanns „Erkenntnisgeist und Muttergeist“, Leipzig 1932.
- Dies.: Denkschrift an den Kanzler des Deutschen Reiches Herrn Adolf Hitler und an den Vizekanzler Herrn Franz von Papen. Abgedruckt in: Die deutsche Kämpferin. Stimmen zur Gestaltung der wahrhaftigen Volksgemeinschaft, 1.Jg., H.2, 1933, S.17-19.
- Dies.: Rückblick auf die Ausstellung „Die Frau“. In: Die deutsche Kämpferin. Stimmen zur Gestaltung der wahrhaftigen Volksgemeinschaft, 1.Jg., H.3, 1933, S.62.
- Dies.: Die arteigene Berufung des Mannes und der Frau. In: Die deutsche Kämpferin. Stimmen zur Gestaltung der wahrhaftigen Volksgemeinschaft, 1.Jg., H.6, 1933, S.102-105.
- Rogoff, Irit: Von Ruinen zu Trümmern. Die Feminisierung von Faschismus in deutschen historischen Museen. In: Baumgart, Silvia u.a. (Hg.): Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft, Berlin 1993, S.258-285.
- Roh, F.: Entartete Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962.
- Rommelspacher, Birgit: Fremd- und Selbstbilder in der Dominanzkultur. In: Friedrich, Annegret/Haehnel, Birgit u.a. (Hg.): Projektionen, Marburg 1997, S.31-40.
- Rose, Hans: Klassik als künstlerische Denkform des Abendlandes, München 1937.
- Rosenberg, Alfred: Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit (1930), 72.-82. Aufl. München 1935.
- Ders.: Grosse Kunst im grossen Schicksal. In: DKiDR, Fol. 8/9, September 1940, S.228.
- Roth, Martin: Menschenökonomie oder Der Mensch als technisches und künstlerisches Material. In: Beier, Rosemarie/Ders. (Hg.): Der gläserne Mensch – Eine Sensation, Stuttgart 1990, S.39-67.
- Rüdiger, Wilhelm: Grundlagen deutscher Kunst. In: Nationalsozialistische Monatshefte 34, 1933, S.465-472.
- Sager, Peter: Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln 1973.
- Ders.: Die Kunst mit Sport zu spielen. In: Zeitmagazin, H.28, 1984, S.18-24.
- Salten, Erich: Ihr Wesen. In: Israel, N. (Hg.): Die Frau im Jahrhundert der Energie, Berlin 1913, o.S.
- Schäche, Wolfgang: Architektur und Städtebau in Berlin zwischen 1933 und 1945, Berlin 1991.
- Schade, Sigrid: Ist der Nationalsozialismus darstellbar? Ein Streifzug durch die Kritiken an der Ausstellung „Inszenierung der Macht“. In: NGBK (Hg.): „Erbeutete Sinne“. Nachträge zur Berliner Ausstellung „Inszenierung der Macht, Ästhetische Faszination im Faschismus“, Berlin 1988, S.49-58.

- Dies.: „Die Spiele der Puppe“ im Licht des Todes. Das Motiv des Mannequins in der Auseinandersetzung surrealistischer Künstler mit dem Medium der Fotografie. In: Fotogeschichte, Jg.14, H.51, 1994, S.27-38.
- Dies./Wagner, Monika/Weigel, Sigrid (Hg.): Allegorie und Geschlechterdifferenz, Köln/Weimar/Wien 1994
- Schaeffer-Hegel, Barbara (Hg.): Frauen und Macht. Der alltägliche Beitrag der Frauen zur Politik des Patriarchats, Pfaffenweiler 1988.
- Scharf, Aaron: Art and Photography, London 1968.
- Schaufenster –Kunst und –Technik, hrsg. vom Bund der Schaufensterdekorateure, 10. Jg, 3, 1934.
- Scheffler, Karl: Der neue Mensch, Leipzig 1932.
- Scheich, Elvira: Klassifiziert nach Geschlecht. Die Funktionalisierung des Weiblichen für die Genealogie des Lebendigen in Darwins Abstammungslehre. In: Orland, Barbara/Scheich, Elvira (Hg.): Das Geschlecht der Natur, Frankfurt 1995, S.270-288.
- Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Briefe an den Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg (11. November 1793), München 1967.
- Schlentzka, Peter: Nationalsozialistische Staatspropaganda 1933. In: Seidels Reklame, H.12, Dezember 1933, S.392-399.
- Schlüppmann, Heide: Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie. In: Koch, Gertrud/Dies. (Hg.): Frauen und Film, Faschismus, H. 44/45, 1980, S.44-66.
- Schmalzriedt, Egidius: Inhumane Klassik. Vorlesung wider ein Bildungsklischee, München 1971.
- Schmidt, Hans-Werner: Klassizität als Norm – Klassik als Abstraktion. Aspekte der Wert- und Wirklichkeitsauffassung in den 30er Jahren. In: Ausst.-Kat. „Die Axt hat geblüht...“, Düsseldorf 1987, S.91-101.
- Schmidt, P.: Deutsche Kunst gegen Kunstbolschewismus. In: Westdeutscher Beobachter, 21.2.1943.
- Schneider, Gisela/Laermann, Klaus: Augen-Blicke. Über einige Vorurteile und Einschränkungen geschlechtsspezifischer Wahrnehmung. In: Kursbuch 49, 1977, S.36-58.
- Schneider, Sascha: Hans Surén. In: Die Schönheit, 19.Jg., S.42-48.
- Scholz, Robert: Das Problem der Aktmalerei. In: DKiDR, Fol.10, 1940, S.292-301.
- Ders.: Vorschau auf Paris. Die Botschaft deutscher Plastik. Zu einer Ausstellung neuer Werke von Arno Breker. In: Völkischer Beobachter, 10.Mai 1942, S.8.
- Ders.: Die Sendung der Neuen Deutschen Plastik. Zur Arno Breker Kollektivausstellung in Paris. In: DKiDR, 6.Jg., Fol.7, Juli 1942, S.172-181.
- Ders.: Arno Brekers Erinnerungen. Der erfolgreichste Bildhauer des Dritten Reichs berichtet. In: Klüter Blätter, 24.Jg., H.2, 1973, S.12.
- Schönberger, Angela: Die Neue Reichskanzlei von Albert Speer. Zum Zusammenhang von

- nationalsozialistischer Ideologie und Architektur, Berlin 1981.
- Dies.: Architekturmodelle zwischen Illusion und Simulation. In: Dies./Internationales Design Zentrum Berlin (Hg.): Simulation und Wirklichkeit. Design · Architektur · Ökologie · Ökonomie · Psychologie, Köln 1988, S.41-54.
- Schöppe, Wilhelm: Meister der Kamera erzählen, Halle 1937.
- Schrade, Hubert: Die heldische Gestalt in der deutschen Kunst, München 1937.
- Schuchhardt, Walter-Herwig: Die Kunst der Griechen, Berlin 1940.
- Schurian, Walter: Kunst und Kitsch im Nationalsozialismus. Eine psychologische Betrachtung. In: Ehalt, Hubert Christian (Hg.): Inszenierung der Gewalt, Frankfurt a.M. 1996.
- Schultze-Naumburg, Paul: Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung, Leipzig 1901.
- Ders.: Unsere Sehnsucht und das griechische Menschenbild. In: Die Sonne, 6, 1929, S.416f.
- Ders.: Nordische Schönheit. Ihr Wunschbild im Leben und in der Kunst, Berlin 1937.
- Schulz, Wolfgang: Kunst und Rasse. In: Volk und Rasse, 9.Jg., 1934, S.271-274.
- Schurtz, Heinrich: Altersklassen und Männerbünde. Eine Darstellung der Grundformen der Gesellschaft, Berlin 1902.
- Schuster, Gabriele: Die Verdrängung der Femme fatale und ihrer Schwestern. Nachdenken über das Frauenbild im Nationalsozialismus. In: Ausst.-Kat. Inszenierung der Macht, Berlin 1987, S.143-150.
- Schuster, Wolfgang: Kunst Macht Architektur. In: Bushart, Magdalena u.a. (Hg.): Entmachtung der Kunst, Berlin 1985, S.44-54.
- Schweitzer, Bernhard: Das Problem der Form in der Kunst des Altertums (1931). Wiederabgedruckt in: Hausmann, Ulrich. (Hg.): Allgemeine Grundlagen der Archäologie, München 1969.
- Ders.: Die griechische Kunst und die Gegenwart. In: Die Antike 13, 1937, S.101.
- Ders.: Pheidias und der Parthenonmeister. In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 55, 1940, S.170-241.
- Ders.: Um Pheidias. In: Berve, Helmut (Hg.): Das neue Bild der Antike, Leipzig 1942, S.256-271.
- Ders.: Das Menschenbild der griechischen Plastik. Potsdamer Vorträge II, Potsdam 1944.
- Sedlmayr, Hans: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Mittenwald 1977.
- Sellheim, Hugo: Die Reize der Frau und ihre Bedeutung für den Kulturfortschritt, Stuttgart 1909.
- Siber, Paula: Die Frauenfrage und ihre Lösung durch den Nationalsozialismus, Wolfenbüttel/Berlin 1933.
- Siegele-Wenschkewitz, Leonore (Hg.): Frauen und Faschismus in Europa. Der faschistische Körper, Pfaffenweiler 1988.
- Simon, Karl: Körperlichkeit und Stil im Wandel von Rokoko und Klassizismus. In: Jahrbuch des

- Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt a.M. 1931, S.126-166.
- Sir Galahad: Mütter und Amazonen. Ein Umriß weiblicher Reiche, München 1932.
- Sommer, Johannes: Arno Breker. Rheinische Meisterwerke, H.11, Bonn 1942.
- Sontag, Susan: Über Fotografie, Frankfurt a.M. 1980.
- Dies.: Im Zeichen des Saturn. Essays, Frankfurt a.M.1983.
- Speer, Albert: Erinnerungen, Berlin 1969.
- Stahlmann, Ines: „Nebelschwaden eines geschichtswidrigen Mystizismus“? Deutungen der römischen Geschichte in den zwanziger Jahren. In: Flashar, Hellmut (Hg.): Altertumswissenschaft in den 20er Jahren, Stuttgart 1995, S.303-328.
- Stange, Alfred: Die Bedeutung des Werkstoffes in der deutschen Kunst, Bielefeld/Leipzig 1940.
- Ders.: Stil, Geschichte und Persönlichkeit (1939). In: Ders.: Die Bedeutung des Werkstoffes in der deutschen Kunst, Bielefeld/Leipzig 1940, S.75f.
- Steiger, Ricabeth/Taureg, Martin: Körperphantasien auf Reisen. Anmerkungen zum ethnographischen Akt. In: Ausst.-Kat. Das Aktfoto, München/Luzern 1985, S.120-140.
- Stelzer, Otto: Kunst und Photographie, München 1966.
- Stenzel, Hermann: Die Welt der deutschen Kunst. Entwicklung, Wesensart und Inhalt des germanischen Kunstschaffens, München/Berlin 1943.
- Stenzel, Julius: Die Gefahren des modernen Denkens und der Humanismus. In: Die Antike, 4, 1928, S.42-65.
- Steppes, Edmund: Völkische Kunst. In: Völkischer Beobachter 188, 14. September 1932.
- Sternweiler, Andreas: Kunst und schwuler Alltag. In: Ausst.-Kat. Eldorado, Berlin 1984, S.74-92.
- Stratz, Carl Heinrich: Die Schönheit des weiblichen Körpers. Den Müttern, Ärzten und Künstlern gewidmet, Stuttgart 1898, 44. Aufl. Stuttgart 1941.
- Ders.: Die Frauenkleidung, Stuttgart 1900.
- Ders.: Die Rasseschönheit des Weibes, Stuttgart 1901, 22. Aufl. Stuttgart 1941.
- Ders.: Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst, Berlin 1914.
- Straus-Ernst, Luise: Der Bildhauer Arno Breker. In: Die Kunst, 59.Jg., München 1929, S.370-375.
- Streicher, Julius (Hg.): Der Stürmer. Deutsches Wochenblatt zum Kampfe um die Wahrheit, 35, August 1936; 48, September 1936.
- Stroux, Johannes: Die Anschauungen vom Klassischen im Altertum. In: Jaeger, Werner (Hg.): Das Problem des Klassischen und die Antike, Leipzig/Berlin 1931, S.1ff.
- Surén, Hans: Der Mensch und die Sonne, 55. Aufl. Stuttgart o.J., (1. Aufl. 1924).
- Ders.: Mensch und Sonne. Arisch-olympischer Geist, Berlin 1936.
- Tamms, Friedrich: Das Grosse in der Baukunst. In: DKiDR. Die Baukunst, Januar 1944, S.47-60.

- Tank, Kurt Lothar: Deutsche Plastik unserer Zeit, hrsg. v. Ministerialrat Wilfried Bade, Geleitwort v. Albert Speer, München 1942.
- Teut, Anna: Architektur im Dritten Reich 1933-1945, Berlin/Frankfurt a.M./Wien 1967.
- Thalmann, Rita: Frausein im Dritten Reich, Berlin 1987.
- Theweleit, Klaus: Männerphantasien, 2 Bde (1978), Reinbek bei Hamburg 1980.
- Thomae, Otto: Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin 1978.
- Thorak, Josef: Über Plastik. In: Die Kunst, Jg.32, Bd.63, 1931, S.245f.
- Traudisch, Dora: Mutterschaft mit Zuckerguß? Frauenfeindliche Propaganda im NS-Spielfilm, Pfaffenweiler 1993.
- Treusch-Dieter, Gerburg: Ferner als die Antike...Machtform und Mythisierung der Frau im Nationalsozialismus und Faschismus. In: Frauen Macht Konkursbuch 12. Zeitschrift für Vernunftkritik. Hrsg. v. Claudia Gehrke, Gerburg Treusch-Dieter, Brigitte Wartmann, Tübingen 1984, S.193-217.
- Türr, Karina: Zur Antikenrezeption in der französischen Skulptur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Berlin 1979.
- Dies.: Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts, Mainz 1994.
- Ungewitter, Richard: Die Nacktheit in entwicklungsgeschichtlicher, gesundheitlicher, moralischer und künstlerischer Bedeutung, Stuttgart 1907.
- Utz, Emil: C.H. Stratz, Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst (1914). In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd.11, Stuttgart 1916, S.352.
- Utz, S.: Was kann die Gymnastik den Frauen der Gegenwart geben? In: Die Frau, 39.Jg., März 1932, S.355-361.
- Velde, Henry van de: Zum neuen Stil, Weimar 1907.
- Villinger, Verena: Der Fotograf zwischen Kunstwerk und Kunstgeschichte. Aufnahmen von Skulpturen des Mittelalters und der frühen Neuzeit. In: Ausst.-Kat. Skulptur im Licht der Fotografie, Bern 1997, S.59-69.
- Volkman, Ludwig: Naturprodukt und Kunstwerk. Vergleichende Bilder zum Verständnis des künstlerischen Schaffens, 2. Aufl. Dresden 1903.
- Wagner, Frank/Linke, Gudrun: Mächtige Körper. Staatsskulptur und Herrschaftsarchitektur. In: Ausst.-Kat. Inszenierung der Macht, Berlin 1987, S.63-79.
- Walker, Alexander: Beauty in Woman: Analysed and classified with a critical view of the hypothesis

of the most eminent writers, painters and sculptors, Glasgow/London, 5.Aufl. 1892.

Waller, Klaus: Klick! Fotografie zwischen Aufklärung und Manipulation, Weinheim/Basel 1984.

Walz, G.A.: Artgleichheit gegen Gleichartigkeit, Hamburg 1938.

- Warner, Marina: In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen, Reinbek bei Hamburg 1989.
- Weber, Roland: Der Garten. In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, Bd.90, 45.Jg., 2.Teil: Angewandte Kunst, München 1944, S.13-16.
- Wehlau, Kurt: Das Lichtbild in der Werbung für Politik, Kultur und Wissenschaft, Diss., Oldenburg 1938.
- Weidemann, Magnus: Die Körperfarbe. In: Die Schönheit. Mit Bildern geschmückte Zeitschrift für Kunst und Leben, 19.Jg. 1923, S.128-138.
- Weigel, Sigrid/Caduff, C. (Hg.): Das Geschlecht der Künste, Köln/Weimar/Wien 1996.
- Weigert, Hans: Die Geschichte der deutschen Kunst von der Vorzeit bis zur Gegenwart, Berlin 1942.
- Weinert, Joachim: Breker in Potsdam. In: Offiziere des Führers, 1944, S. 55-58.
- Weininger; Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung, Wien 1903.
- Weiss, Wilhelm: Kunstbetrachtung, eine politische Aufgabe. In: Der deutsche Schriftsteller 1, 1938, S.2-4.
- Weitmann, Pascal: Die Problematik des Klassischen als Norm und Stilbegriff. In: Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens, Bd.35, Berlin 1990, S.150-186.
- Welzer, Harald (Hg.): Nationalsozialismus und Moderne, Tübingen 1993.
- Wenk, Silke: Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Struktur im deutschen Faschismus. In: Aust.-Kat. Inszenierung der Macht, Berlin 1987, S.103-118.
- Dies.: Der weibliche Akt als Allegorie des Sozialstaates. In: Barta, Ilsebill (u.a.) (Hg.): Frauen·Bilder Männer·Mythen, Berlin 1987, S. 217-238.
- Dies.: Götter-Lieben. Zur Repräsentation des NS-Staates in steinernen Bildern des Weiblichen. In: Siegele-Wenschkewitz/Stuchlik, Gerda (Hg.): Frauen und Faschismus in Europa, Pfaffenweiler 1990, S.181-210.
- Dies.: Volkskörper und Medienspiel. Zum Verhältnis von Skulptur und Fotografie im Deutschen Faschismus. In: Kunstforum international, Bd.114, 1991, S.226-235.
- Dies.: Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne, Köln/Weimar/Wien 1996.
- Werner, Bruno E.: Deutsche Plastik der Gegenwart, Berlin 1940.
- Wiener, Michael: Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918, München 1990.
- Willrich, Wolfgang: Des Edlen ewiges Reich, Berlin 1939.
- Wimmer, Hans H.: Die Strukturforschung in der klassischen Archäologie. Diss. Bern/Berlin/Frankfurt a.M. 1997.
- Winther, F.H.: Körperbildung als Kunst und Pflicht, München 1923.

- Witte, Emma: Die Stellung der Frau im Leben und Recht der germanischen Völker. Feminismus unter nationaler Flagge. In: Eberhard, E.F.: Geschlechtscharakter und Volkskraft, Darmstadt/Leipzig 1930, S.77-124.
- Witter, Ben: „Ich kann von Muskeln nicht genug kriegen“. Arno Brekers Kunstschaffen geht weiter. In: Die Zeit, 20.6.1980, S.54.
- Wittrock, Christine: Weiblichkeitsmythen. Das Frauenbild im Faschismus und seine Vorläufer in der Frauenbewegung der 20er Jahre, Frankfurt a.M. 1983.
- Wolbert, Klaus: Die Nackten und die Toten des 'Dritten Reiches'. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus, Gießen 1982.
- Ders. (Hg.): Kunst und Faschismus. Politik und Ästhetik im Nationalsozialismus und im italienischen Faschismus. Faschismus und Moderne. Öffentliches Symposium im Ausstellungsgebäude Mathildenhöhe am 6. Mai 1994, Darmstadt 1995.
- Wolf, Hans: Autoreifen an Frauen verkaufen! In: Die Reklame, 24, 1931, S.114.
- Wolff, Emmy: „Frauen in Not“. Betrachtungen zu einer Kunstaussstellung. In: Die Frau, 39.Jg., H.6, 1932.
- Wolff, Heinrich: Die Neue Reichskanzlei, Königsberg o.J.
- Wölfflin, Heinrich: Wie man Skulpturen aufnehmen soll. In: Zeitschrift für bildende Kunst, 7, 1896, S.224-228. Wiederabgedruckt in: Ausst.-Kat. Skulptur im Licht der Fotografie, Bern 1997, S.409-417.
- Wölfflin, Heinrich: Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, München 1899.
- Ders.: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915.
- Wolters, Rudolf: Deutsche Künstler unserer Zeit. Albert Speer, Berlin 1943.
- Worringer, Wilhelm: Formprobleme der Gotik, München 1911.
- Wuttke, Walter: Die Herrschaft von Künstlern. Zur ärztlichen Methodenlehre. In: Doehlemann, Martin (Hg.): Wem gehört die Universität? Untersuchungen zum Zusammenhang von Wissenschaft und Herrschaft anlässlich des 500jährigen Bestehens der Universität Tübingen, Lahn-Gießen 1977, S.177-200.
- Wuttke-Groneberg, Walter: Medizin im Nationalsozialismus, Tübingen 1980.

Akten/Filme Bundesarchiv Koblenz:

- BAR 18/5612
- BAR 18/5612, Bl.362.
- BAR 120/1768, Bl.47.
- BAR 120/3460a, fol.1.

„Arno Breker“ (1944). Produktion: Riefenstahl-Film GmbH u. Kulturfilm-Institut GmbH.

Regie: Arnold Fanck. Text und Schnitt: Hans Cürlis. Kamera: Walter Riml. Musik: Rudolf Perak.

Synchronisationstext, Abschrift E./13.1.45

„Josef Thorak. Werkstatt und Werk“ (1943). Produktion: Kulturfilm-Institut GmbH. Regie: Hans Cürlis und Arnold Fanck. Kamera: Otto Cürlis.

„Wege zu Kraft und Schönheit“ (1925). Produktion: Kulturabteilung der Ufa. Regie: Wilhelm Prager. Drehbuch und wissenschaftliche Bearbeitung: Nicholas Kaufmann. Kamera: Friedrich Weinmann, Friedrich Paulmann u.a.. Zeitlupenkamera: Jakob Schatzow, Erich Stöcker. Musik: Giuseppe Becce, Ernö Rapée. Uraufführung: März 1925 im Berliner Ufa-Palast am Zoo.

„Das Wort aus Stein“ (1939). Produktion: Ufa. Regie: Kurt Ruppli. Kamera: Reimar Kunze.

Sonstige Filme:

„Fest der Völker“ und „Fest der Schönheit“ (1938), Gesamtleitung und künstlerische Gestaltung: Leni Riefenstahl. Produktion: Olympia-Film GmbH. Kamera: Hans Ertl, Walter Frenz, Walter Hege u.a. Musik: Herbert Windt, Walter Gronostay.

„Zeit der Götter“ (1992), Regie: Lutz Dambeck.

Abkürzungen:

DKiDR = Die Kunst im Dritten/Deutschen Reich.

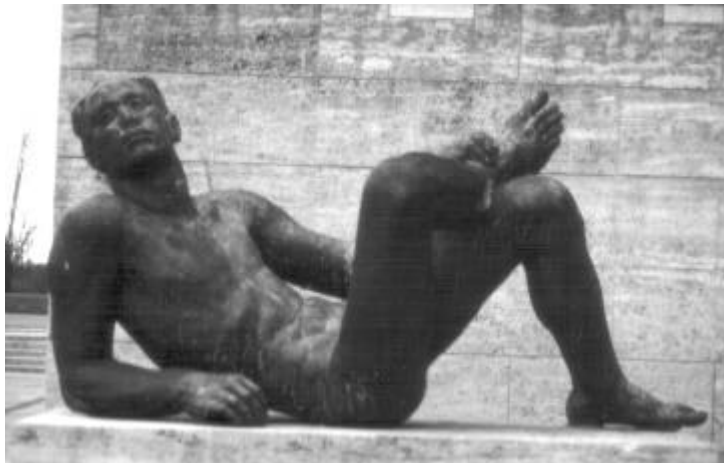
Abbildungsnachweise

Akropolis Museum, Athen: 122
 Ashmolean Museum, Oxford: 284
 Health Museum Cleveland: 148, 149
 Louvre, Paris: 18
 Musée d'Art Moderne, Paris: 109
 Musée Rodin, Paris: 195
 Museo Capitolino, Rom: 24, 145
 Museo Archeologico Nazionale, Neapel: 19
 Photothèque du Musée National d'Art Moderne: 136
 Pergamonmuseum, Berlin: 112
 Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz: 9
 Universitätsmuseum Jagiellońskiego, Krakau: 56
 Archiv Burg Ludwigstein: 113
 Archiv Siegel und Stockmann, St. Queen: 162, 171
 Akten des ehemaligen Städtischen Kunsthauses Düsseldorf: 34
 Landesarchiv Berlin: 48, 50, 59, 72, 76
 Oberfinanzdirektion, München: 129
 Arbeiter-Turnzeitung, 1911: 146
 Berliner Illustrierte Zeitung, 1939: 55
 Die Dame, 1939: 161
 Die neue Linie, 1936/1937: 156, 167
 Die Kunst, 1937: 45; 1942: 83
 Die Kunst im Dritten/Deutschen Reich, 1937: 115; 1938: 73, 99, 100; 1939: 16, 74, 79, 81, 82, 97, 154; 1940: 86, 98, 132, 137, 141, 193; 1941: 52, 134, 198, 199; 1942: 69, 84, 101, 138, 168, 197; 1943: 62, 77, 88, 139, 165
 Die Woche, 1936: 130; 1940: 35, 36, 131, 160
 Der Stürmer 1935: 13; 1936: 11; 1938: 3; 1941: 177, 178; 1942: 12
 Generalanzeiger Bonn, 1999: 152
 Jugend, 1909: 194
 L'auto, 1930: 63
 Schaufenster -Kunst und -Technik, 1934: 164, 166, 170
 Volk und Rasse 1936: 13
 Völkischer Beobachter, 1943: 92
 Ahrem, 1924: 24
 Andritzki/Rautenberg, 1989: 68, 85, 91
 Ausst.-Kat. Breker, Köln 1943: 7, 64, 71, 111
 Ausst.-Kat. Breker, Potsdam 1944: 116, 128
 Ausst.-Kat. Kunst und Macht, 1996: 44
 Ausst.-Kat. Skulptur und Macht, 1983: 150
 Backes, 1988: 51
 Beier/Roth, 1990: 173, 174, 175
 Bereitschaft: 49, 61, 80, 94, 102, 103, 107, 121, 123, 125, 143, 202
 Bodenstedt, 1942: 22
 Breker, 1981: 65
 Bressa: 1, 124, 151
 Buschor, 1937: 8
 Davidson, 1988: 117, 127
 Derenthal/Pohlmann: 78
 Fuchs/Probst, 1982: 77
 Grothe, 1943: 118, 120, 126, 133, 200
 Hagemeyer, 1942: 38, 39
 Hinz, 1974: 15, 36
 Kesting, 1980: 104

Maurer, 1940: 169
Mensendieck, 1923: 31, 32, 33; 1924: 29, 30
Muybridge, 1955: 70
Lavin, 1988: 157
Pini, 1992: 37, 142, 158, 159
Probst, 1978: 4, 5, 6, 46; 1985: 57, 176, 182, 183; 1986: 179, 180, 188, 189
Rittich, 1938: 2
Schäche, 1991: 172, 181
Schade, 1994: 153
Schuchhardt, 1940: 89, 90, 190
Stratz, 1898: 26, 27; 1901: 28; 1914: 18, 19, 20, 23; 1941: 25
Surén, 1924: 55, 66, 67; 1939: 145
Theweleit, Bd.2, 1978: 14
Türr, 1979: 191
Werner, 1940: 40, 41, 42, 43, 47, 53, 114
Willrich, 1939: 21
Wolff, H.: 95, 96
Wolters, 1943: 54, 58

(Weitere Abbildungsnachweise siehe Bildunterschriften)

Abbildungen



1 Georg Kolbe, Ruhender Athlet, Bronze, 1935. Jahnplatz vor dem Schwimmhallegebäude, Olympiagelände Berlin. Eigene Aufnahme



2 Arno Breker, Zehnkämpfer, Bronze, 1936. Haus des deutschen Sports, Olympiagelände Berlin. Aus: Rittich, Architektur und Bauplastik, 1938



3 „Die Venus des Juden Epstein“. Aus: Der Stürmer, 9, 1938



4 Arno Breker, Aurora, Sandstein, 1924. Aus: Probst, Der Bildhauer Arno Breker, 1978



5 Aristide Maillol, Studie zum Denkmal für Cézanne, 1912.
Aus: Probst, Der Bildhauer Arno Breker, 1978



6 Arno Breker, Torso des Sankt Matthäus, 1927, 56 cm.
Foto: Charlotte Röhrbach. Aus: Probst, Der Bildhauer Arno Breker, 1978



7 Arno Breker, Berufung, Gips, 1941. Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: Ausst.-Kat. Arno Breker, Köln 1943



8 Sitzender Faustkämpfer, Mitte 1.Jhd., Rom, Museo Nazionale Romano. Aus: Buschor, Die Plastik der Griechen, 1937



9 Francisco de Goya, Der Riese, um 1819, Aquatinta, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett



10 Jacques de Gheyn (1565-1629), Saturn, Kupferstich, Warschau Privatbesitz



11 „Giftschlange Juda“. Aus: Der Stürmer, 35, 1936



12 „Die Schlange“. Titelseite aus: Der Stürmer, 40, 1942



13 Johann Schult, Eine Antwort, Gemälde. Aus: Volk und Rasse, 11, H.9, 1936



14 „Das Gespenst der Syphilis“. Aus: Theweleit, Männerphantasien, Bd.2, 1978



15 Georg Poppe, Führerbild im Frankfurter Ärztehaus, Gemälde. Aus: Hinz, Malerei, 1974



16 Fritz Erler, Bildnis des Führers, Gemälde. Aus: DKiDR, 3, 1939



17 „Das Raubtier“. Aus: Der Stürmer, 13, 1935



Fig. 67.
Venus von Milo (Louvre).

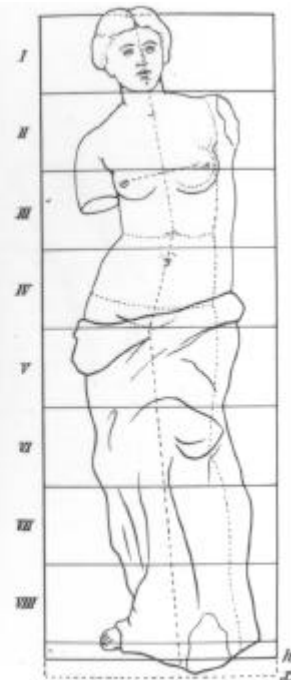


Fig. 68.
Proportionen der Venus von Milo.

18 Venus von Milo und ihre Proportionen (Mitte 2. Jh., Paris, Louvre). Aus: Stratz, Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst, 1914



19 Venus Kallipygos (Kopie nach Vorbild um 100 v.Chr., Neapel, Museo Archeologico Nazionale). Aus: Stratz, Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst, 1914



Fig. 20. Venus von Medici (Florenz).



Fig. 21. Mädchen in verschämter Haltung (Naturaufnahme).

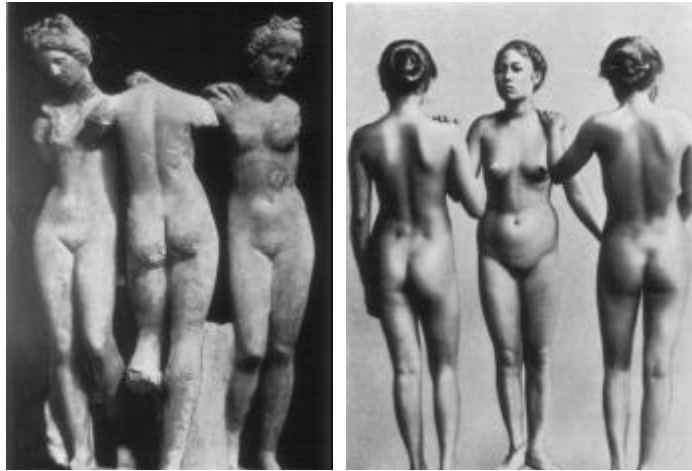
20 Venus von Medici und Mädchen mit verschämter Haltung. Aus: Stratz, Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst, 1914



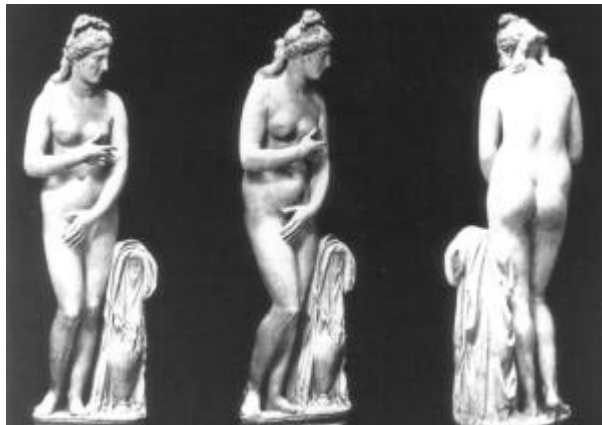
21 „Antike Göttin der Schönheit – Der Götter gleiche Wirklichkeit“. Aus: Willrich, Der Edlen ewiges Reich, 1939



22 Fritz Klimsch, Anadyomene, Marmor. Aus: Bodenstedt, Pygmalion 1942



23 „Die Grazien von Siena“ (Marmor, Ende 2.Jh. v. Chr., (Siena, Dom-Museum) – „Drei javanische Mädchen“, Doppelseite. Aus: Stratz, Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst, 1914



24 Kapitulinische Aphrodite (Marmorkopie nach Vorbild um 150/120 v.Chr., Rom, Museo Capitolino). Aus: Ahrem, Das Weib in der antiken Kunst, 1924



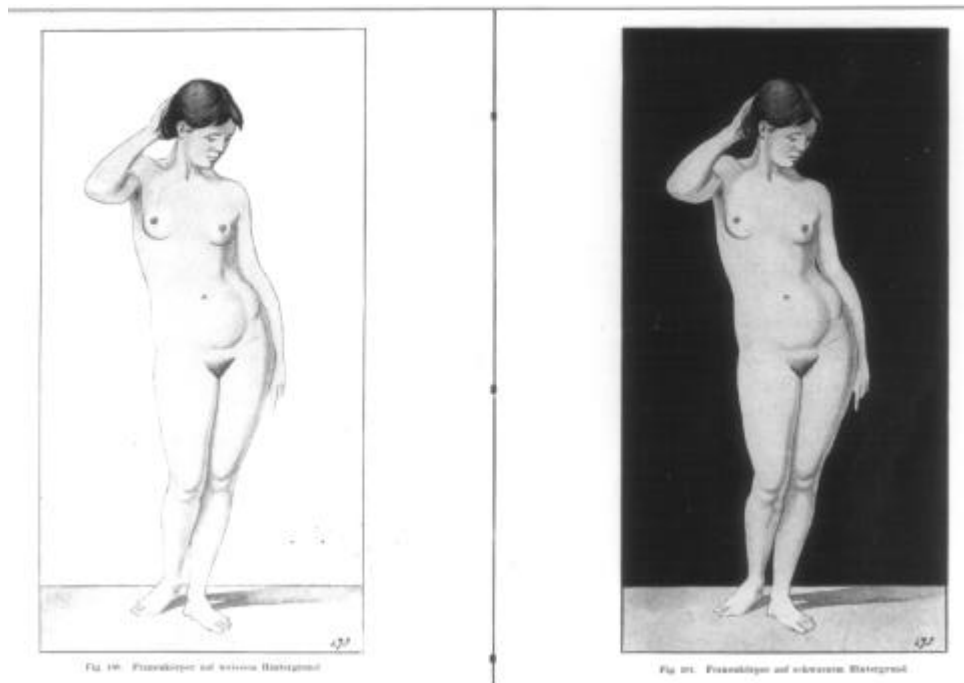
25 „Dunkle Bayerin von neunzehn Jahren – Berlinerinnen von fünfzehn Jahren. Aus: Stratz, Die Rasseschönheit des Weibes, 1941



26 Cornelia Paczka, Junges Mädchen, Algraphie. Aus: Stratz, Die Schönheit des weiblichen Körpers, 1898



27 Cornelia Paczka, Rückenansicht eines jungen Mädchens, Algraphie. Aus: Stratz, Die Schönheit des weiblichen Körpers, 1898



28 Therese Schwartz, Frauenkörper auf weißem und schwarzem Hintergrund. Aus: Stratz: Die Schönheit des weiblichen Körpers, 1901



Fig. 4. Extrem stramm energisierte Haltung. Äußerste vertikale Gleichgewichtsgrenze



Fig. 5. Normal energisierte Haltung



Fig. 6. Stramm energisierte korrekte Haltung von vorn

29 „Stramme“ und „energisierte“ Körperhaltungen. Aus: Mensendieck, Körperkultur, 1924



Fig. 1. Haltung zu Beginn der Übungen

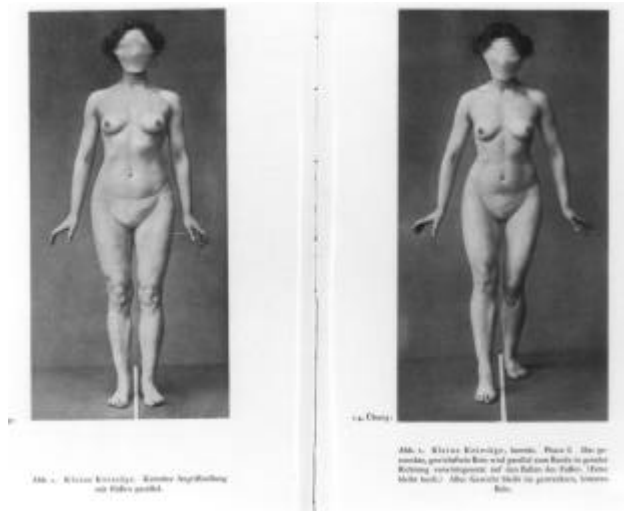


Fig. 2. Haltung nach einem Monat

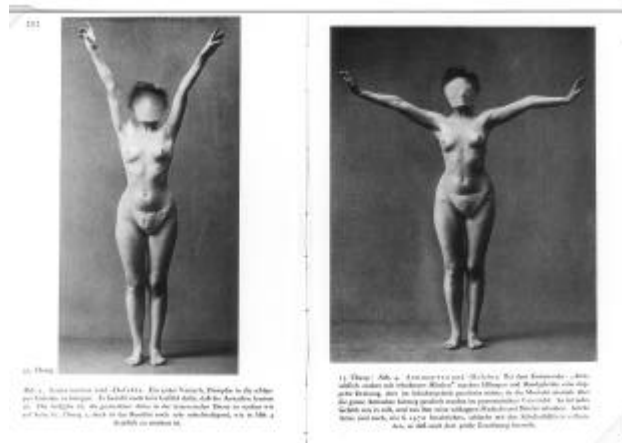


Fig. 3. Stramm energisierte Angriffsstellung. Nach drei Monate

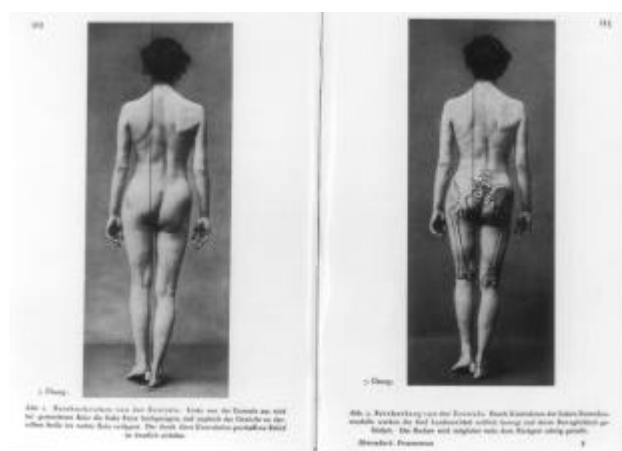
30 Körperhaltungen vorher und nachher. Aus: Mensendieck, Körperkultur, 1924



31 „Kleine Kniesäge“. Aus: Mensendieck, Funktionelles Frauenturnen, 1923



32 „Armunarten und -Defekte“. Aus: Mensendieck, Funktionelles Frauenturnen, 1923



33 „Beinhochziehen von der Zentrale“. Aus: Mensendieck, Funktionelles Frauenturnen, 1923



34 Ausstellung „Entartete Kunst“, Düsseldorf 1938. Eröffnungsrundgang der Parteiprominenz am 18. Juni 1938. Akten des ehem. Städtischen Kunsthauses



„Ich glaube, ich werde geliebt, seit einer Viertelstunde sieht der Herr zu mir herüber!“
Zeichnung Hans Bahr

35 „Ich glaube, ich werde geliebt...“. Aus: Die Woche, 37, 1940



36 Udo Wendel, Die Kunstzeitschrift, Gemälde, 1939. Aus: Hinz, Malerei, 1974



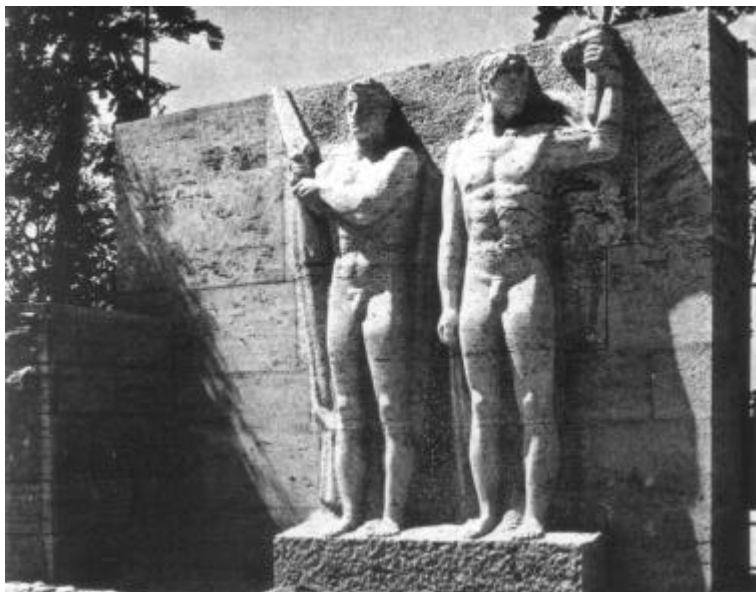
37 BDM-Führerinnen mit Fritz Klimsch vor der „Woge“ (1942). Presseillustrationen Heinrich Hoffmann. Aus: Pini, 1992



38 Rudolf Agricola, Speerwerferin, 1940. Georg Kolbe, Junges Weib, Bronze, 1938. Aus: Hagemeyer, Frau und Mutter, 1942



39 „Frau und Rasse“. Aus: Hagemeyer, Frau und Mutter, 1942



40 Adolf Wamper, Monumentalrelief am Eingang der Dietrich-Eckart-Freilichtbühne, Berlin, Muschelkalk, 1936, Höhe ca. 2,8 m. Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: Werner, Deutsche Plastik, 1940



41 Willy Meller, Siegesgöttin, nördlich zwischen Olympiastadion und Maifeld, Berlin, Travertin, 1936. Aus: Werner, Deutsche Plastik, 1940



42 Edwin Scharff, Rossebändiger, Granit, 1936-1939, Düsseldorf. Aus: Werner, Deutsche Plastik, 1940



43 Josef Wackerle, Rosseführer vor dem Marathontor des Reichssportfelds, Berlin, Muschelkalk, um 1936. Aus: Werner, Deutsche Plastik, 1940



44 Josef Thorak, Denkmal der Sicherheit (Ausschnitt), Stein, 1934-1936. Aus: Ausst.-Kat. Kunst und Macht, 1996



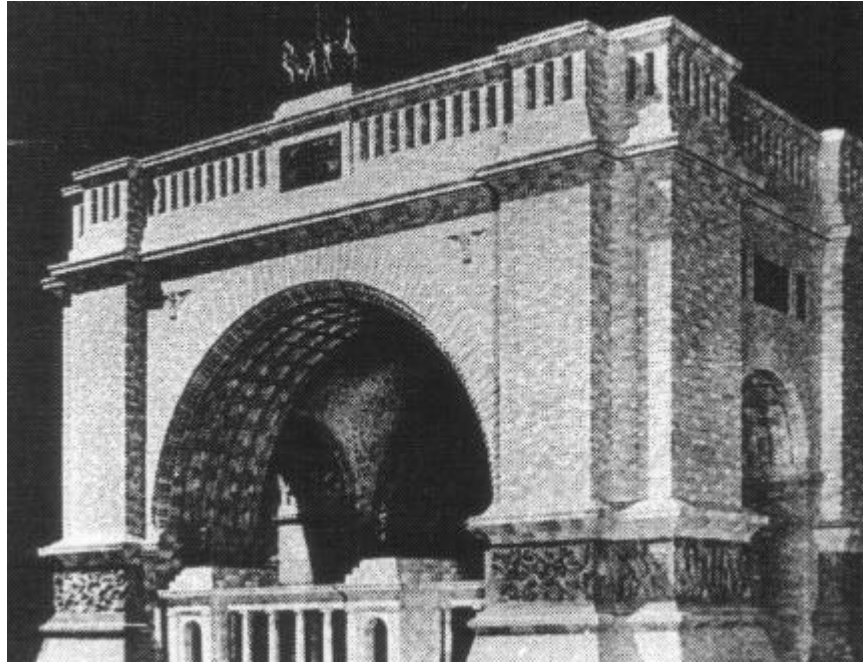
45 Josef Thorak, Kameradschaft, Gips, 1936/37. Unvollständige Gruppe der, vor dem deutschen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung 1937 aufgestellten Skulpturengruppe. Aus: Die Kunst, 38, H.12, 1937



46 Arno Breker, Akt mit gebeugten Armen, Gips, 1927.
Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: Probst, Der Bildhauer Arno
Breker, 1978



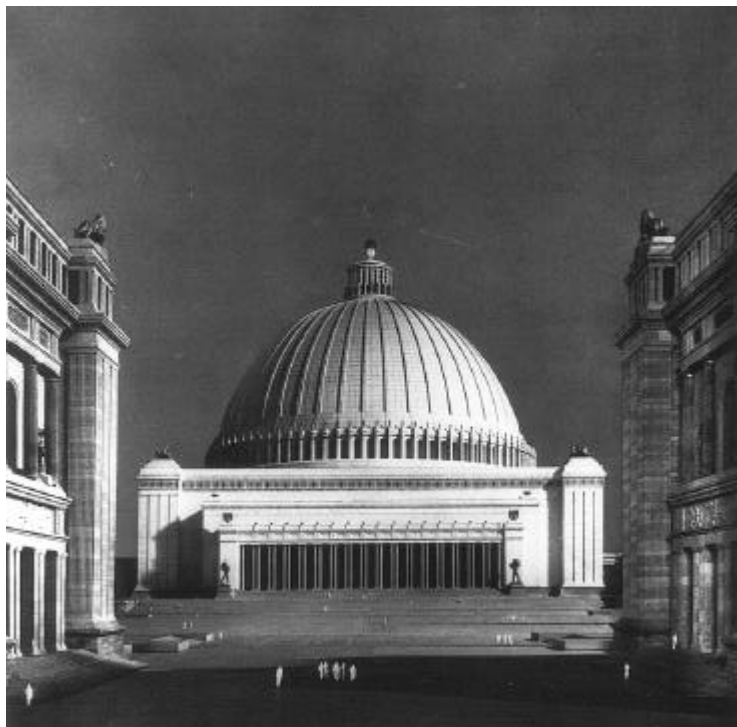
47 Ludwig Kasper, Speerträger, Bronze,
1938. Aus: Werner, Deutsche Plastik, 1940



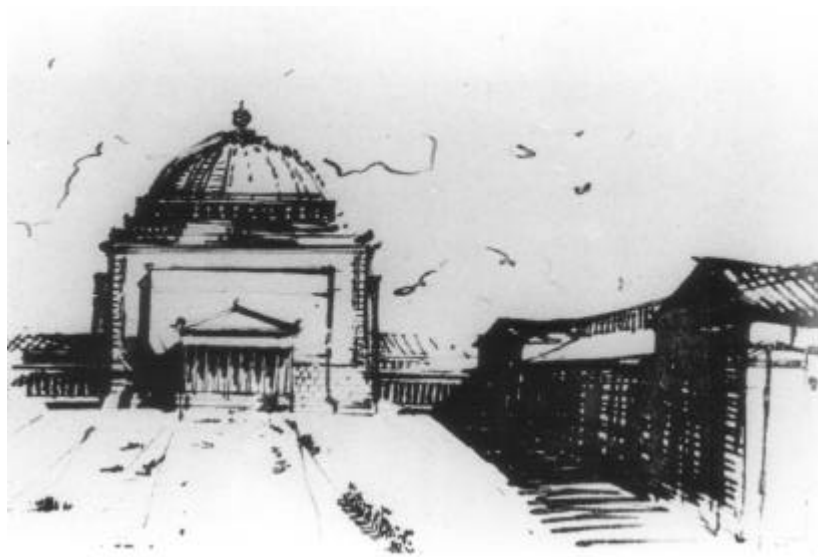
48 Albert Speer, Modell des Triumphbogens, 1939. Landesarchiv Berlin



49 Arno Breker, Der Rächer, Gips, 1940. Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: Bereitschaft, o.J. (1942)



50 Albert Speer, Modell der Großen Halle an der Nord-Süd-Achse, Aufnahme 1941. Landesarchiv Berlin



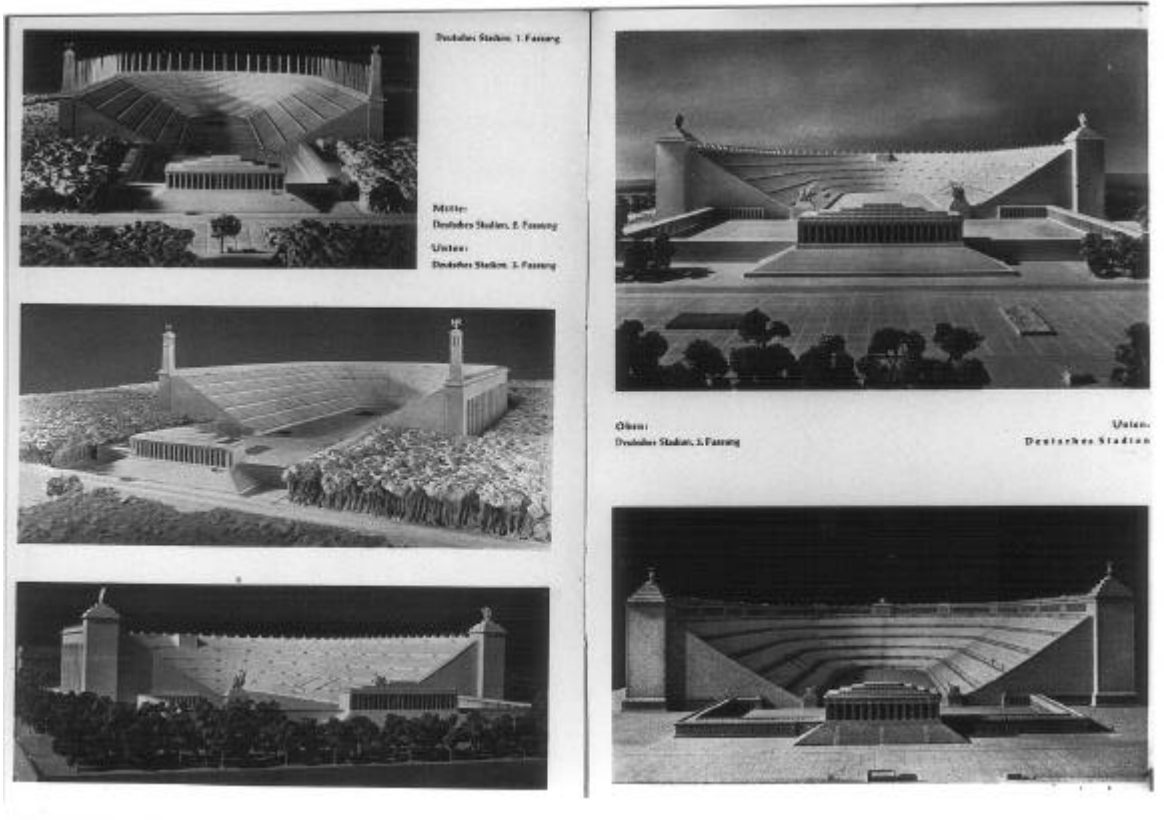
51 Adolf Hitler, Skizze einer Kuppelhalle, um 1925. Aus: Backes, Hitler und die bildenden Künste, 1988



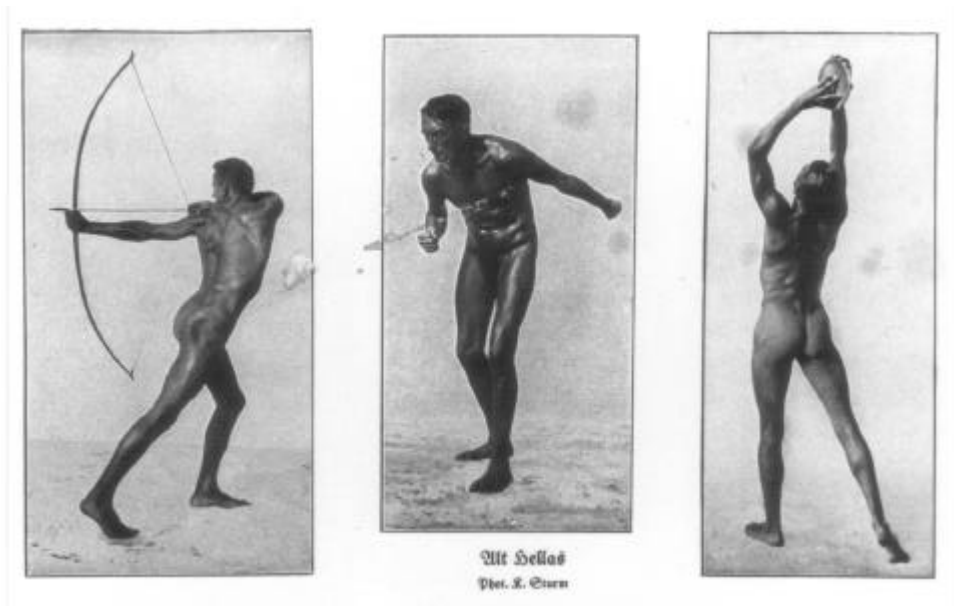
52 Willy Meller, Ehrenmal für die Gefallenen der Bewegung, Ehrenraum der Ordensburg Vogelsang in der Eifel, Bronze, um 1940. Aus: DKiDR, 5, 1941



53 Adolf Wamper, Genius des Sieges, Gips, 1940. Aus: Werner, Deutsche Plastik, 1940



54 Albert Speer, Deutsches Stadion, 1. – 3. Fassung. Aus: Wolters, Albert Speer, 1943



55 „Alt Hellas“. Foto: R. Sturm. Aus: Surén, Der Mensch und die Sonne, 1924



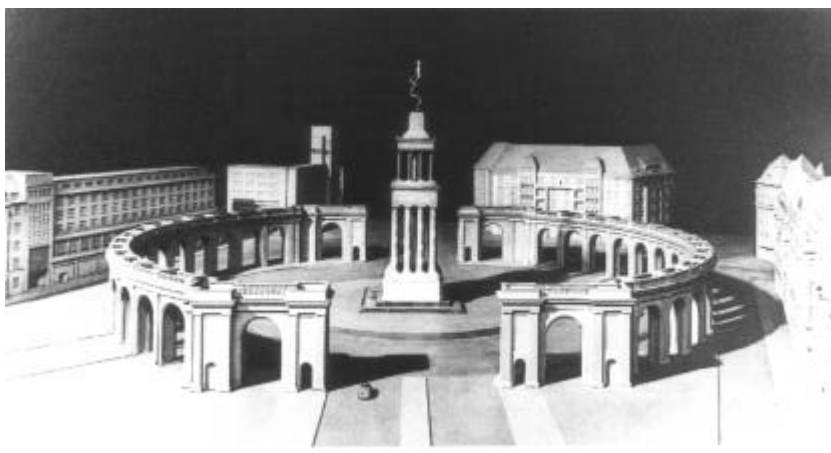
56 Pierre Franqueville (1548-1615), „Muskelmann“, Bronze, Höhe: 42 cm, Krakau Universitätsmuseum Jagiellónskiego



57 Arno Breker, Vergrößerungsarbeiten an der „Kameradschaft“, Gips, 1940. Aus: Probst, Das Pietà-Motiv, 1985



58 Albert Speer, Ehrenhof der „Neuen Reichskanzlei“, Berlin. Aus: Wolters, Albert Speer, 1943



59 Albert Speer, Modell des Mussolini-Platzes, 1939-1940. Landesarchiv Berlin



60 Standbild aus dem Spielfilm „Befreite Hände“, Deutschland 1939,
Regie: Hans Schweikart



61 Arno Breker, Vergeltung, Gips, 1941.
Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: Bereitschaft,
o.J. (1942)



62 Josef Thorak, Prometheus, Gips, 1943. Aus: DKiDR,
7, 1943



63 Der gestürzte Radrennfahrer André Leducq (Foto aus: L'auto, 1930). Aus: Arno Breker. Soixante ans de sculpture, 1981



64 Arno Breker, Der Verwundete, Gips, 1938-1940.
Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: Ausst.-Kat. Arno Breker,
Köln 1943



65 Arno Breker im Atelier mit Modellen des „Rosseführers“, Ton und Gips, 1938. Aus: Arno Breker. Soixante ans de sculpture, 1981



66 Speerwerfer. Foto: R. Sturm. Aus: Surén, Der Mensch und die Sonne, 1924



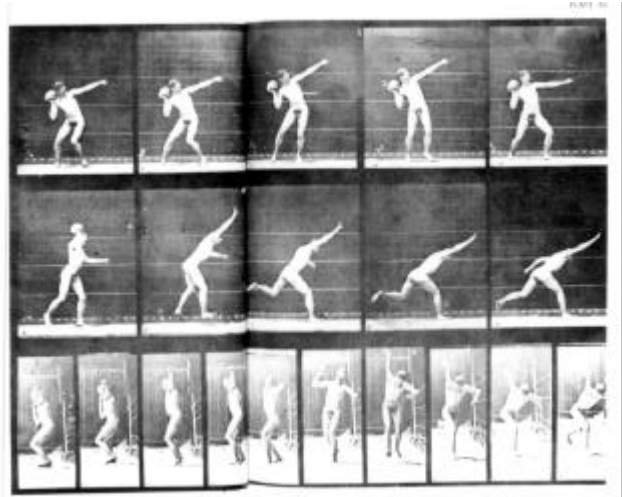
67 Speerwerfer. Foto: Julius Groß. Aus: Surén, Der Mensch und die Sonne, 1924



68 Lionel Strongfort, um 1900. Aus: Andritzki/Rautenberg, 1989



69 Arno Breker, Der Rufer, Gips, 1941. Aus: DKiDR, 6, 1942



70 Eadweard Muybridge, Man having 75 LB. Boulder, um 1887. Aus: Muybridge, The human figure in motion, 1955



71 Arno Breker, Auszug zum Kampf, Gips, 1940. Foto: Max Karjewsky. Aus: Ausst.-Kat. Arno Breker, Köln 1943



72 Wilhelm Kreis, Modell der Soldatenhalle mit Reliefs von Arno Breker, 1939
Landesarchiv Berlin



73 Breker im Atelier. Aus: DKiDR, 2, 1938



74 Modell des Runden Platzes mit Brekers Apollo-Brunnen.
Aus: DKiDR, 3, 1939



75 Modell des Runden Platzes mit Brekers Apollo-Brunnen.
Aus: Breker, Strahlungsfeld, 1972



76 Albert Speer, Blick durch das Modell des Triumphbogens auf die große Kuppelhalle, Berlin um 1940. Landesarchiv Berlin



77 Links: Arno Breker, Psyche in Brekers Garten in Düsseldorf, Bronze, 1942. Aus: Fuchs/Probst, Prophet des Schönen, 1982. Oben: Arno Breker, Flora, Gips, 1943. Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: DKiDR, 7, 1943



78 Herbert List, Gipsabgüsse in der zerstörten Akademie, München, Winter 1945/1946. Aus: Derenthal/Pohlmann, Herbert List 1945, 1995



79 Josef Thorak, Modell für das Denkmal der Arbeit an der Reichautobahn, 1938/1939. Foto: Heinrich Hoffmann. Aus: DKiDR, 3, 1939



80 Arno Breker, Berufung, Gips, 1941. Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: Bereitschaft, o.J. (1942)



81 Arno Breker, Wehrmacht, Bronze (?), 1939.
Foto: Kauffmann. Aus: DKiDR, 3, 1939



82 Arno Breker, Partei, Bronze (?), 1939. Foto:
Kauffmann. Aus: DKiDR, 3, 1939



83 Arno Breker, Fackelträger II (Partei II), Gips, 1941. Aus: Die Kunst, 87, 1942



84 Arno Breker, Schreitende, Gips, 1940.
Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: DKiDR, 6, 1942



85 Olga Desmond als Marmorskulptur. Aus:
Andritzki/Rautenberg, 1989



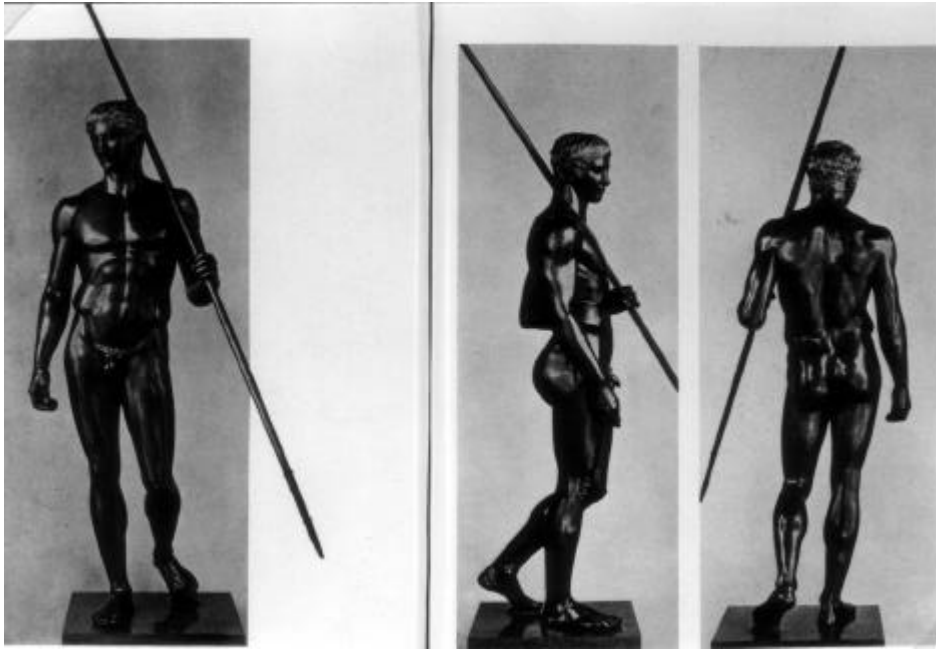
86 Arno Breker, Anmut, Gips, 1938/1939. Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: DKiDR, 4, 1940



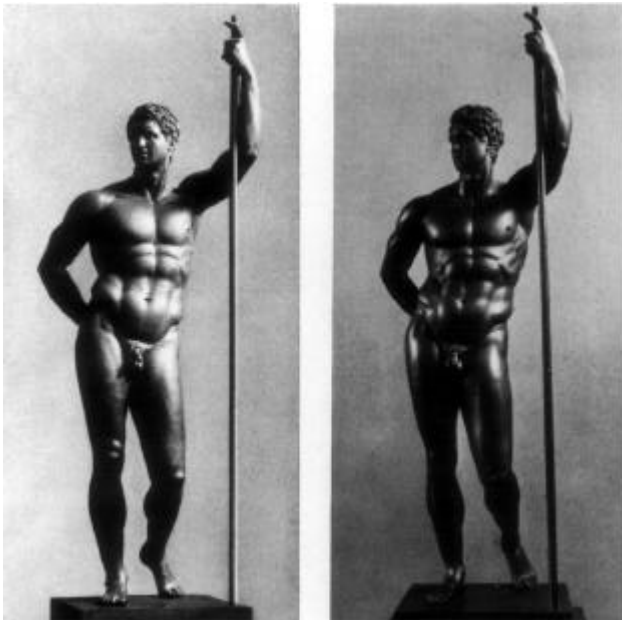
87 Arno Breker bei der Arbeit am Prometheus I, 1934-1935. Foto: Charlotte Rohrbach



88 Arno Breker, Flora, Gips, 1943. Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: DKiDR, 7, 1943



89 Speerträger von Polyklet, Rekonstruktion von Georg Römer, Bronze 1922 (Original um 450 v. Chr.), München, Ehrenhof der Universität. Aus: Schuchhardt, Die Kunst der Griechen, 1940



90 Sogenannter Thermenherrscher, 150 v. Chr., Rom Thermenmuseum, Bronzenachguss, Stettin Museum. Aus: Schuchhardt, Die Kunst der Griechen 1940



91 Hans Surén als Doryphoros. Aus: Andritzki/Rautenberg, 1989



92 „Sie starben damit Deutschland lebe“, Titelseite des „Völkischen Beobachters“ (Berliner Ausgabe), 4.2.1943. Arno Breker, Vergeltung, Gips, 1941. Foto: Charlotte Rohrbach



93 Arno Breker, Berufung, Bronze, Höhe: 55 cm, 1940. Foto: Charlotte Rohrbach



94 Arno Breker, Anmut, Gips, 1938/1939. Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: Bereitschaft, o.J. (1942)



95 Arno Breker, Der Genius, Relief, Neue Reichskanzlei Berlin, Marmor, 1938. Aus: Wolff, Die Neue Reichskanzlei, o.J.



96 Arno Breker, Der Kämpfer, Relief, Neue Reichskanzlei Berlin, Marmor, 1938. Aus: Wolff, Die Neue Reichskanzlei, o.J.



97 Arno Breker, Der Genius, Gips, 1938. Foto: Niemann. Aus: DKiDR, 3, 1939



98 Arno Breker, Der Kämpfer, Gips, 1938. Foto: Niemann. Aus: DKiDR, 3, 1939



99 Arno Breker, Relief am Gebäude der Lebensversicherung Nordstern, Berlin, Stein, 1936. Aus: DKiDR, 2, 1938

100 Arno Breker, Relief am Gebäude der Lebensversicherung Nordstern, Berlin, Stein, 1936. Aus: DKiDR, 2, 1938





101 Arno Breker, Aufbruch der Kämpfer, Gips, 1940/1941. Aus: DKiDR, 6, 1942



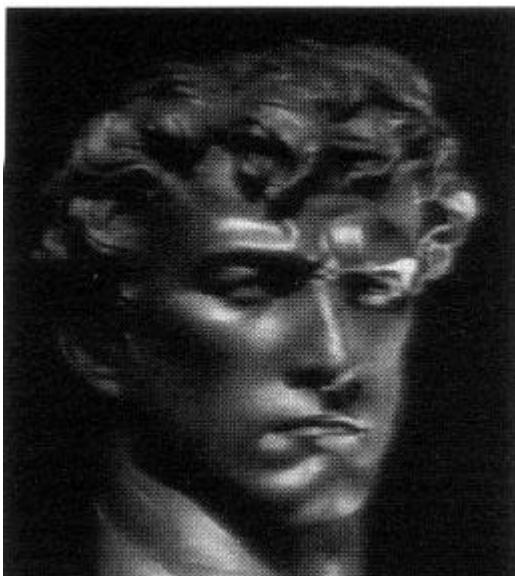
102 Arno Breker, Künder, Bronze, 1940. Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: Bereitschaft, o.J. (1942)



103 Arno Breker, Künder, Bronze, 1940, Seitenansicht. Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: Bereitschaft, o.J. (1942)



104 Sergej M. Eisenstein, Sequenz aus dem Film „Panzerkreuzer Potemkin“ (1935). Aus: Kesting, Diktatur, 1980



105 Arno Breker, Kopf der Bereitschaft, Bronze, Standfoto aus dem Film „Arno Breker“ (1944). Aus: Ausst.-Kat. Berge, Licht und Traum, 1997



106 Luis Trenker in dem Film „Der Berg ruft“, 1937, Regie: Stefan König, Standfoto. Aus: Ausst.-Kat. Berge, Licht und Traum, 1997



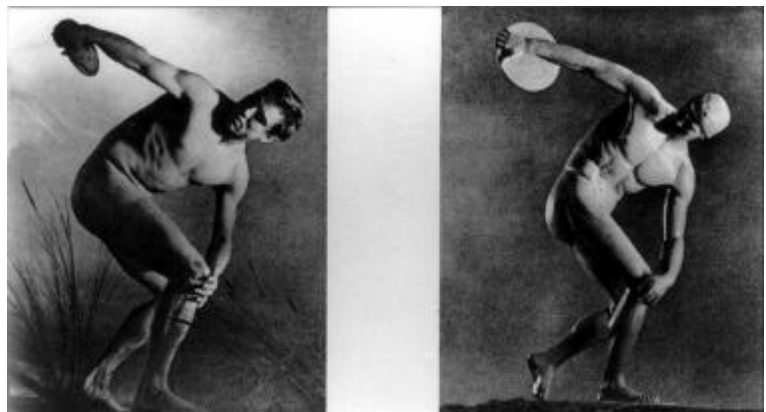
107 Arno Breker, Prometheus I, Gips, 1934/1935. Foto: Ingeborg Becker. Aus: Bereitschaft, o.J. (1942)



108 Arno Breker, Prometheus II, Gips, 1936/1937. Foto: Charlotte Rohrbach



109 John de Andrea, Das Paar, Acryl und Polyester, Haare, Höhe 173 cm (Mann) und 158 cm (Frau), 1971, Paris, Musée d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou



110 Leni Riefenstahl, Sequenz aus dem Prolog des Olympiafilms „Fest der Völker – Fest der Schönheit“, 1938. Erwin Huber als 'lebende Statue'. Myron, Diskuswerfer, um 450 v. Chr., Rom Vatikan (Körper), Rom Thermenmuseum (Kopf). Aus: Ausst.-Kat. Leni Riefenstahl, Il ritmo, 1996



111 Arno Breker, Eos, Gips, 1941/1942. Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: Ausst.-Kat. Arno Breker, Köln 1943



112 Betender Knabe, aus dem Umkreis von Lysipp, 310-300 v. Chr., Berlin Pergamonmuseum



113 Julius Groß, Sonnengebet. Aus: Surén, Der Mensch und die Sonne, 1924. Archiv Burg Ludwigstein



114 Arno Breker, Siegerin, Bronze, 1936.
Haus des deutschen Sports,
Olympiagelände Berlin. Aus: Werner, Deut-
sche Plastik, 1940



115 Arno Breker, Siegerin, Bronze, 1936, Große
deutsche Kunstausstellung in München 1937.
Aus: DKiDR, 1, 1937



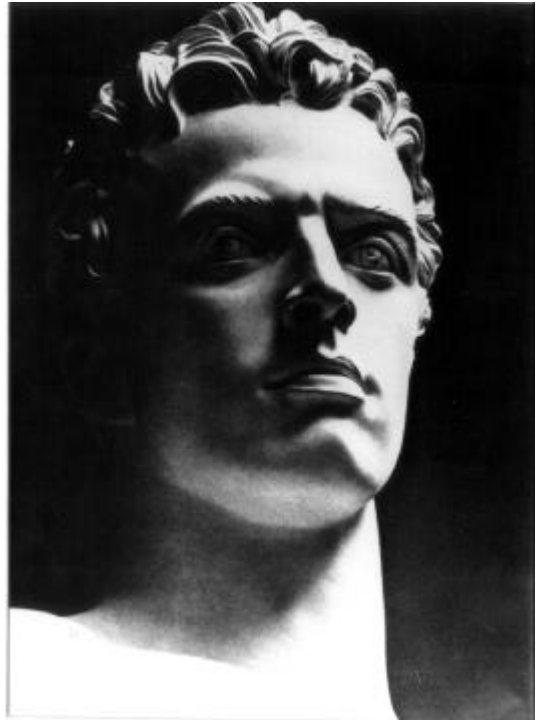
116 Arno Breker, Demut, Gips, 1944. Aus:
Ausst.-Kat. Arno Breker, Potsdam 1944



117 Bernhard Plettenburg, Schwimmerin,
Bronze, 1937, Reichssportfeld Berlin/
Schwimmhalle. Aus: Davidson, 1988



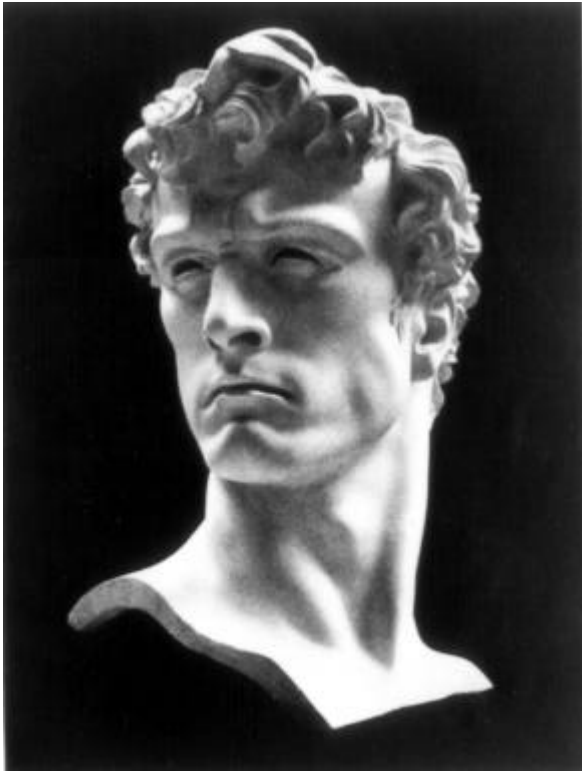
118 Arno Breker, Der Wächter, Ausschnitt, Gips, 1940/1941. Aus: Grothe, 1943



119 Arno Breker, Der Wager, Ausschnitt, Gips, 1939. Foto: Charlotte Rohrbach



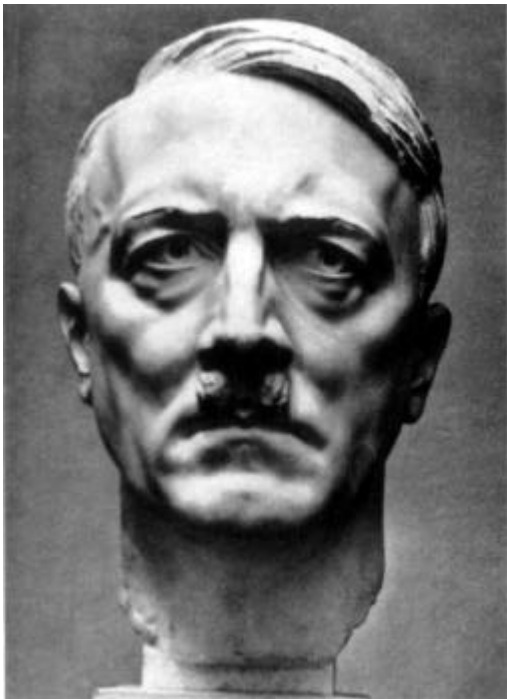
120 Arno Breker, Berufung, Ausschnitt, Gips, 1941. Aus: Grothe, 1943



121 Arno Breker, Kopf der Bereitschaft, Gips, 1939.
Aus: Bereitschaft, Titelseite, o.J. (1942)



122 Sog. Kritios Knabe, um 490 – 480 v.
Chr., Marmor, Höhe: 86 cm, Athen,
Akropolis – Museum. Aus: Buschor,
Die Plastik der Griechen, 1937



123 Arno Breker, Der Führer, Gips, 1938. Foto:
Wilhelm Niemann. Aus: Bereitschaft, o.J.
(1942)



124 Arno Breker, Richard Wagner,
Gips (?), 1939, Foto: Charlotte Rohrbach.
Postkarte



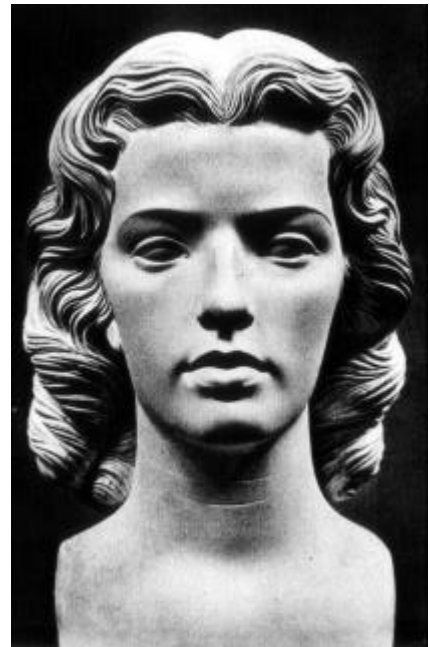
125 Arno Breker, Bereitschaft, Ausschnitt, Gips 1939. Foto: Charlotte Rohrbach



126 Arno Breker, Kniende, Ausschnitt, Gips, 1942.
Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: Grothe, 1943



127 Josef Thorak, Morgenröte, Marmor, um 1940. Aus: Davidson, 1988



128 Arno Breker, Iris, Gips, 1941.
Aus: Ausst.-Kat. Arno Breker, Potsdam, 1944



129 Ivo Saliger, Das Urteil des Paris, Gemälde, 1939.
Oberfinanzdirektion München



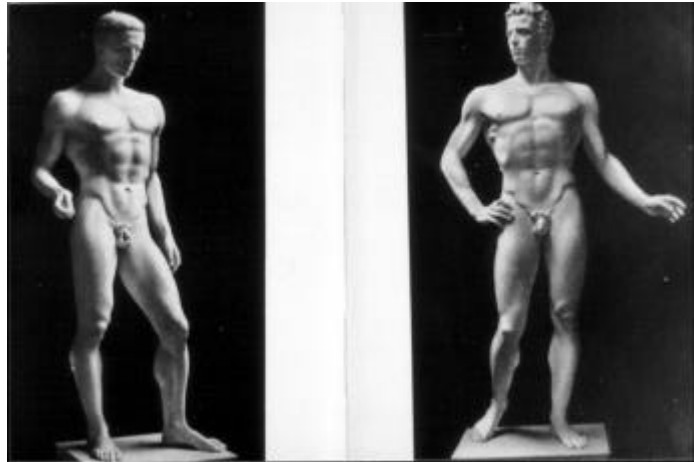
130 Atikah Zigaretten-Reklame. Aus: Die Woche, 36, 1936



131 Parisurteil-Witzzeichnung. Aus: Die Woche, 19, 1940



132 Arno Breker, Der Wager, Gips, 1939. Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: DKiDR, 4, 1940



133 Arno Breker, Der Wäger und der Wager, Gips, 1939. Aus: Grothe, 1943



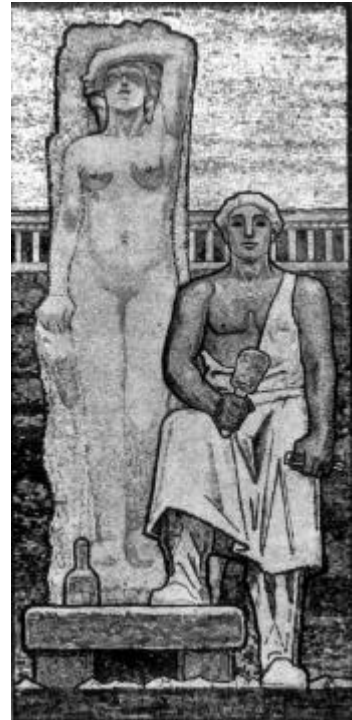
134 Josef Thorak, Göttinnen des Urteil des Paris, 1941. Aus: DKiDR, 5, 1941



135 Josef Thorak, Urteil des Paris, 1941, Große deutsche Kunstausstellung München, 1941



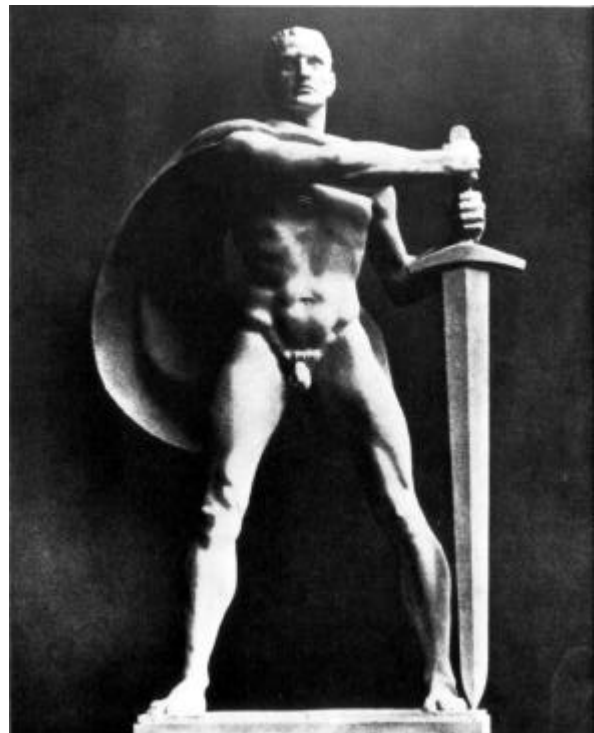
136 Georges Platt Lynes, Mann mit Frau als Marmorstatue, 1936. Paris, Photothèque du Musée National d'Art Moderne



137 Fritz Erler, Die Bildende Kunst, Mosaik in der Kassenhalle der Reichshauptbank Berlin. Aus: DKiDR, 4, 1940



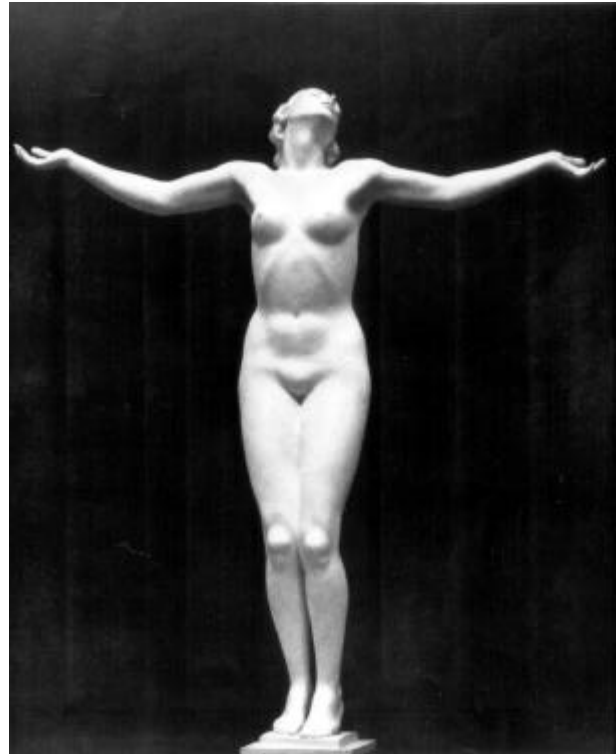
138 Arno Breker, Der Sieger, Gips, 1941/1942. Aus: DKiDR, 6, 1942



139 Josef Thorak, Danziger Freiheitsdenkmal, Gips, 1942. Aus: DKiDR, 7, 1943



140 Gerhard Riebicke, Diana, ca. 1927 Privatsammlung. München



141 Josef Thorak, Frauenakt, Gips, Große deutsche Kunstausstellung München 1940. Aus: DKiDR, 4, 1940

NACKT IST SACHLICH

Sehen Sie sich die Frauenbeine dieses berühmten Barockportretisten Antonio Rizzo, der in glühender Form gezeichnet hat, genau an. Das ist unheimliche Sachlichkeit. An Stelle des Glanzes des Barock hat er nur eine matte Gestalt. Es ist die „Königin“, die Wollkäse, die Strumpf, die Form ausgleicht und verbindet, der ein beständiges Gleichgewicht, der ein ungeschwungenes abstraktes Bild ist.

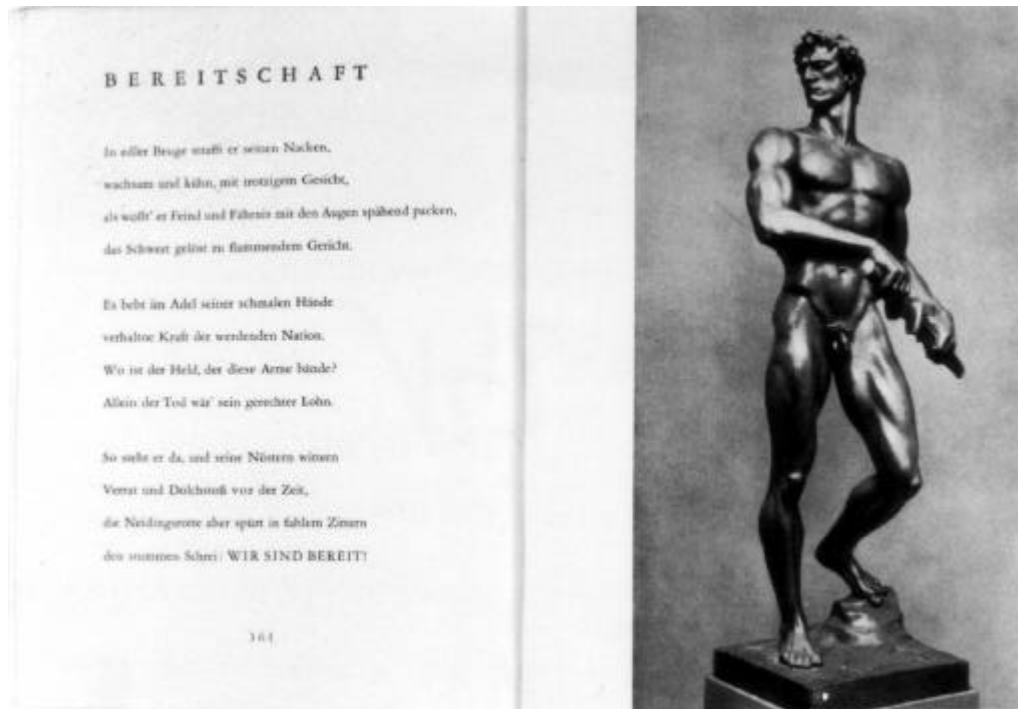
DER ROGOSTRUMPF IST LEBENDIGE FORM ER ZAUBERT AUS SACHLICHKEIT GRAZIE

Königin, Mediziner und Hofmann erlösten seit Jahrhunderten in den ROGO-Strumpfen mit Grund von Messungen und Verhältnissen den „Hochwert“ des Strumpfes. Als wäre und einige wenige Strumpfhersteller befolgten die ROGO-Weise in einem großartigen Fortschritt die Füsse selbst. Mehr als MESS – ein beispielloses Erfolg – gab es die Maße ihrer Beine und Hüfte. Der ROGO-Strumpf formt sich im geliebten Schritt der Naturlichen.

ROGO-Strumpf
Machen Sie sich auch auf
die Füsse, es ist eine
Beweis dafür, ein Stück
der Naturlichen!

ROGO

142 „Nackt ist sachlich“, Rogo – Strumpfreklame. Aus: Pini, 1992



143 Arno Breker, Bereitschaft, Bronze 1939, Doppelseite aus: Bereitschaft, o.J. (1942).
Foto: Charlotte Rohrbach



144 Arno Breker, Flora, Ausschnitt, Gips, 1943. Foto: Charlotte Rohrbach



145 Links: Hans Surén bei der Selbstmassage.
 Aus: Surén, Selbstmassage, 1939
 Unten: Sterbender Gallier, Marmorkopie nach einem Original um 230-220 v. Chr., Rom, Museo Capitolino



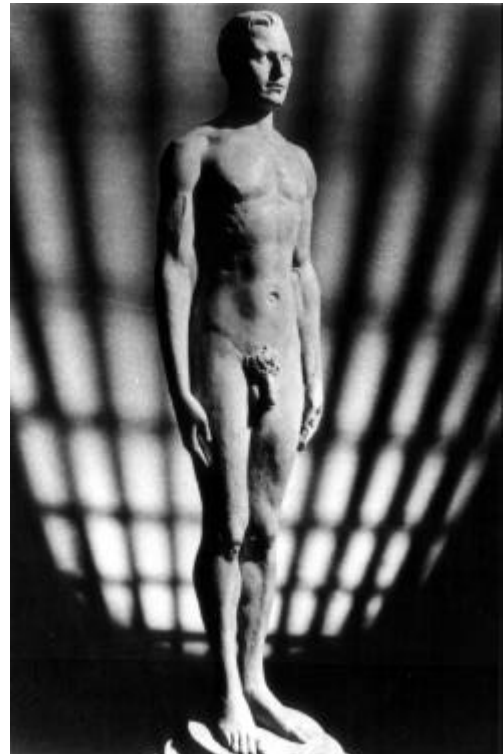
146 Moderne Körperkultur, Titelblatt der Arbeiter –
 Turnzeitung, 1, 1911



147 Johann Schult, Erwartung, Gemälde, Postkarte



148 Norma, Average American Woman, U.S.A., Native White, Gips, Höhe: 93 cm, 1934. Health Museum Cleveland. Aus: Ausst.-Kat. Der neue Mensch, 1999



149 Normman, Average American Male, U.S. A., Native White, Gips, Höhe: 101 cm, 1934. Health Museum Cleveland. Aus: Ausst.-Kat. Der neue Mensch, 1999



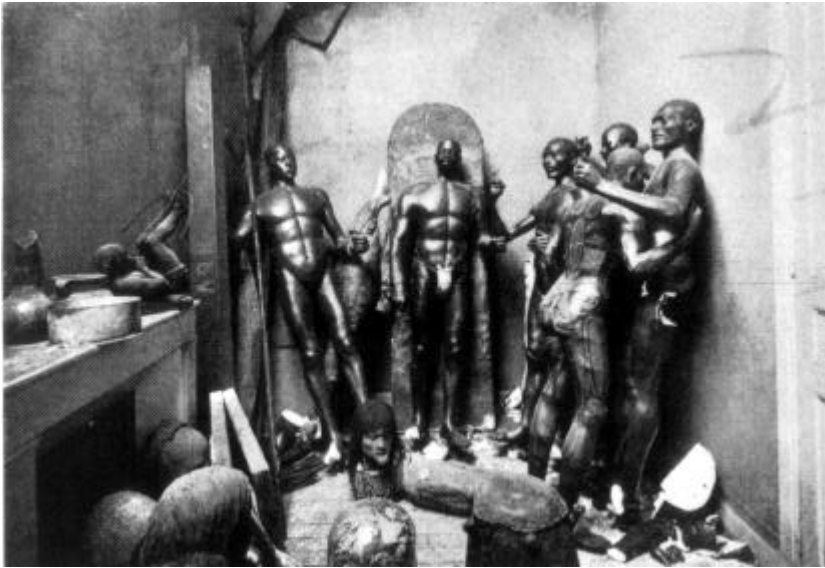
150 Arno Breker mit dem Entwurf der „Partei“, 1939. Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: Ausst.-Kat. Skulptur und Macht, 1983



151 Schaufenster in Tübingen 1998 mit Skulpturen Brekers. Männlicher Kopf, Bronze und Verliebttes Mädchen, Bronze, 1977. Eigene Aufnahme



152 Arno Breker, Diana mit dem Speer, Bronze, Mitte fünfziger Jahre, Bonn-Venusberg. Foto: Maisch. Aus: Generalanzeiger Bonn, 29.7.1999



153 Anonym, Greniers. Mannequins, débris et poussières, 1929. Aus: Schade, Die Spiele der Puppe, 1994



154 Rosenthal – Reklame. Aus: DKiDR, 3, 1939



155 Franz Liska, Partei und Wehrmacht schützen den Frieden des Reiches. Aus: Berliner Illustrierte Zeitung, 16, 1939



156 Die neue linie, 7, 1936/1937, Titelblatt, Gestaltung: Herbert Bayer



157 Reklame für Petrole Hahn, 1933. Gestaltung: Ringl + Pit (Ellen Auerbach/Grete Stern). Aus: Lavin, 1988



Wöchentliche nasse Haarwäsche mit Nurblood-Spezial-Shampoo macht Ihr Haar gesund und auffallend schön

Blondinen! Wie oft folgen bewundernde Blicke leuchtend blonden Frauen, angezogen von dem bezaubernden Goldglanz und der luftigen Frisur ihres Blondhaares. Wie oft machen blond Frauen nur durch die auffallende Schönheit ihres herrlichen Blondhaares ihr Glück! Nutzen auch Sie die Natur, die Ihnen die Natur gegeben hat! Bringen Sie die Schönheit Ihres blonden Haares zu voller Geltung durch richtige Pflege NUR-BLOOD-Haarpflege, weltbekannt und millionenfach bewährt, verhindert das Nachdunkeln löselten Haares und macht selbst dunkel und bräunlich gewordenen Blondinen 2 bis 4 Tage länger — ohne Farbmittel, ohne Keratine oder irgendwelche schädlichen Bestandteile. NUR-BLOOD schäumt wunderbar hinterläßt keinen Kalkkohlensäure und macht Ihre Dauerwellen haltbarer. Verlassen Sie sich noch heute und verlassen Sie Ihr Geld zurück wenn Sie den versprochenen Erfolg nicht erzielen

NUR-BLOOD-Haarpflege
Benzol von Millionen Blondinen in der ganzen Welt

158 „Blicke folgen Blondes“, Reklame für Nurblood. Aus: Pini, 1992



159 „Für sie hat er sich entschlossen“, Reklame für Sagrotan. Aus: Pini, 1992



160 Naturmedizin, Reklame. Aus: Die Woche, 21, 1940



161 „Die Seife der Schönheit“, Reklame für Kaloderma. Aus: Die Dame, 1938



162 Mannequin, 1936.
 Archiv Siegel und Stockmann, St. Queen. Aus: Parrot, 1982



163 Arno Breker, Psyche, Gips, 1941.
 Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: DKiDR, 5, 1941



164 Schaufensterpuppen. Aus: Schaufenster – Kunst und –Technik, 10, 1934



165 Arno Breker, Flora, Gips, 1943. Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: DKiDR, 7, 1943



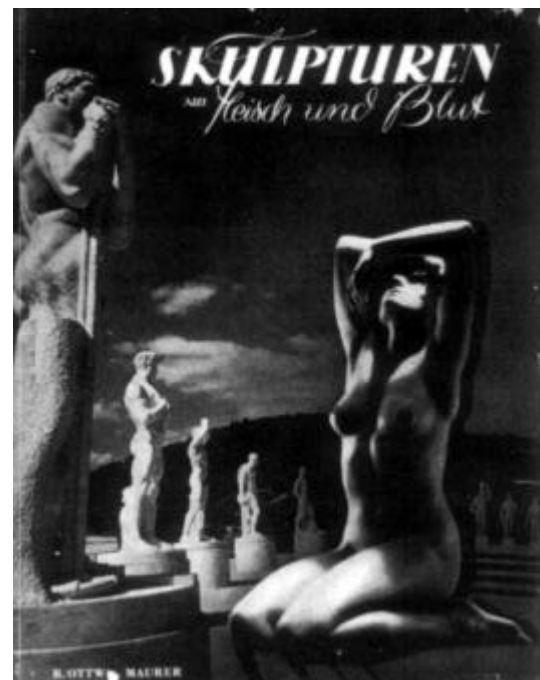
166 „Die plastische Kunst im Dienste der Schaufensterwerbung“. Aus: Schaufenster –Kunst und –Technik, 10, 1934



167 Kniender weiblicher Akt. Aus: die neue Linie, 1941



168 Arno Breker, Kniende, Gips (?), 1942. Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: DKiDR, 6, 1942



169 R. Ottwil Maurer, Skulpturen aus Fleisch und Blut, 1940. Montage aus: Forum Mussolini Rom (Foto: A. Bogner und H. Weizäcker) und Mädchenakt (N. Ruehe)

**BELLING-
GLIEDER-PLASTIK
MODELL 1934**
DRP.

Aussehen kann in jedem Kaufhaus und in jeder



Original und Modell des bekanntesten Schaufensterplastik-Bellings, Berlin



Beachten Sie den vollkommenen Sitz des Schaufensterplastik-Hilfsmodells

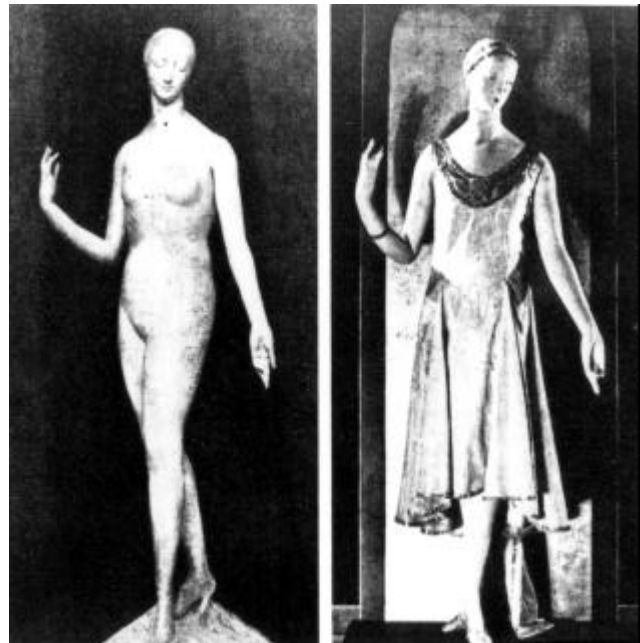
DIE BELLING-GLIEDER-PLASTIK 1934
verstellbar in der Taille und Hüfte,
vollständig bewegliche und drehbare Arme;
in jeder Stellung — sitzend, liegend,
plastisch wirkend

Alleiniger Hersteller: **Schaufensterkunst** G.m.
b. H.

BEWAHRUNG DER KUNSTWERKE IN DER REINIGUNG UND WARTUNG DER SAISONAL ENTSORGT

170 Belling – Glieder – Plastik. Aus: Schaufenster – Kunst und –Technik, 10, 1934

171 Siegel – Mannequins, Mitte zwanziger Jahre. Foto: George Hoyningen-Huene. Archiv Siegel und Stockmann, St. Queen. Aus: Parrot, 1982





172 Wilhelm Kreis, Eingangsbau zum Ausstellungskomplex „Gesolei“ Düsseldorf. Arno Breker, Aurora, Stein, 1925. Aus: Schäche, 1991



173 Abteilung „Der durchsichtige Mensch“ auf der „Gesolei“ Düsseldorf 1926. Aus: Beier/Roth, Der gläserne Mensch, 1990



174 Ausstellung „Wunder des Lebens“ Berlin 1935. Deutsches Historisches Museum. Aus: Beier/Roth, Der gläserne Mensch, 1990



175 Ausstellung „Gesundes Leben – Frohes Schaffen“ Berlin 1936. Ullstein Bilderdienst Berlin. Aus: Beier/Roth, Der gläserne Mensch, 1990



176 Oben: Arno Breker, Kameradschaft, Gips, 1940. Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: DKiDR, 4, 1940.

Rechts: Arno Breker, Entwurf der Kameradschaft, 1939. Aus: Probst: Das Pietà-Motiv, 1985



177 „Kameraden“, Titelblatt aus: Der Stürmer, 43, 1941



178 „Blutzeugen“. Aus: Der Stürmer, 42, 1941



179 Emil Hippius, Kriegerdenkmal, Muschelkalk, 1935, Wildbad Waldfriedhof. Aus: Probst, Bilder vom Tode, 1988



180 Ernst Paul Hinckeldey, Kriegerdenkmal, Bronze, Einweihung 1927, Herford, ehem. Münsterplatz, im Zweiten Weltkrieg eingeschmolzen. Aus: Probst: Bilder vom Tode, 1988



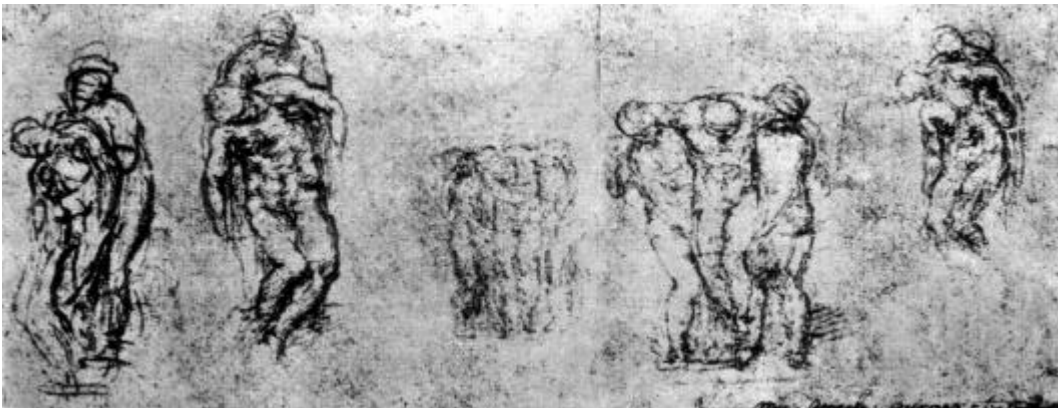
181 Modell der Nord-Süd-Achse zwischen Südbahnhof (unten) und der Großen Halle (oben), Planungszustand 1942. Landesarchiv Berlin. Aus: Schäche, 1991



182 Arno Breker, Entwurf zu einem Kriegerdenkmal für Fricourt, 1938/1939. Aus: Probst, Das Pietà-Motiv, 1985



183 Arno Breker, Kopie der Pietà Rondanini von Michelangelo, Bronze, Höhe: 37 cm, 1932. Aus: Pobst, Das Pietà-Motiv, 1985



284 Michelangelo, Studien zur Grablegung und Pietà, ca. 1514, Ashmolean Museum Oxford. Aus: Von Einem, Bemerkungen zur Florentiner Pietà, 1940



185 Arno Breker, Rekonstruktion der Pietà Rondanini, Bronze, 1932, Höhe: 36 cm. Aus: Probst, Das Pietà-Motiv, 1985



186 Arno Breker, Rekonstruktion der Pietà Rondanini, Gips, 1934. Aus: Von Einem, Bemerkungen zur Florentiner Pietà, 1940



187 Arno Breker, Pietà, 1934. Aus: Probst: Das Pietà-Motiv, 1985



188 Jakob Wilhelm Fehrle, Pietà,
Gefallenendenkmal, Muschelkalk,
Einweihung 1920, Göppingen Friedhof.
Aus: Probst, Bilder vom Tode, 1988



189 Christian Neuper, Gefallenendenkmal, Granit, Einweihung
1933, Mittenteich. Aus: Probst: Bilder vom Tode, 1988



190 Menelaos und Patroklos, Rekonstruktion,
200 – 150 v. Chr., Kopf Menelaos: Rom Vatikan.
Aus: Schuchhardt, 1940



191 Adolf von Hildebrand, Relief, gebrannter Ton,
136 x143 cm. Ehemals Bayrische
Staatsgemäldesammlungen. Im Krieg verschollen.
Aus: Türr, 1979



192 François Rude, La Marseillaise, 1833-1837,
Paris, Arc de Triomphe



193 Arno Breker, Kameradschaft,
Ausschnitt, Gips, 1940. Aus: DKiDR, 4,
1940



194 Théophile Steinlen, La Mobilisation, um 1909,
Lithographie. Aus: Jugend, 27.2.1909



195 Auguste Rodin,
La Défense, Bronze, 1879.
Musée Rodin, Paris



196 Titelblatt des offiziellen Führers durch die „Große Deutsche Kunstausstellung“ in München 1937. Gestaltung: Richard Klein



197 Josef Thorak, Letzter Flug, 1942. Aus: DKiDR, 6, 1942



198 Josef Thorak, Mittelfigur der Bekrönungsgruppe des Märzfeldes, 1938. Foto: Kaminski. Aus: DKiDR, 5, 1941



199 Josef Thorak, Zwei Menschen, 1941. Foto: Charlotte Rohrbach. Aus: DKiDR, 5, 1941



200 Arno Breker, Kameradschaft, Ausschnitt, Gips, 1940. Aus: Grothe, 1943



201 Arno Breker, Kameradschaft, Ausschnitt, Gips, 1940. Foto: Charlotte Rohrbach



202 Arno Breker, Opfer, Gips, 1940.
Foto: Charlotte Rohrbach. Aus:
Bereitschaft, o.J. (1942)