



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„RELIGIÖSE“ MALEREI
Über die Vereinnahmung der
Christlichen Malerei zur Erschaffung
einer „Nationalsozialistischen Malerei“**

Verfasserin

Mag. Katharina Szlezak

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im September 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 315
Kunstgeschichte
Ao. Univ.-Prof. Dr. Walter Krause

KATHARINA SZLEZAK

„RELIGIÖSE“ MALEREI

Über die Vereinnahmung der
Christlichen Malerei zur Erschaffung
einer „Nationalsozialistischen Malerei“

DANKSAGUNG

Für Clemens, meine Eltern, Marlene
und alle, die mich auf meinem Studienweg begleitet haben,
mit großem Dank für ihre Motivation und Inspiration.

INHALTSVERZEICHNIS

DANKSAGUNG	I
INHALTSVERZEICHNIS	II
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	III
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	V
EINLEITUNG	1
„RELIGIÖSE“ KUNST IN CHRISTENTUM UND NATIONALSOZIALISMUS	5
Der Nationalsozialismus als „Religion“	5
Die Erschaffung einer „Nationalsozialistischen Kunst“	16
Das christlich-religiöse Bildrepertoire als Vorlage	23
Die Adaptionenformen christlich-religiöser Motive	30
CHRISTLICH-RELIGIÖSE ANALOGIEN IN DER „NATIONALSOZIALISTISCHEN MALEREI“	38
Der Sakralbau	38
Der „Herrgottswinkel“	42
Das Triptychon	47
Die Glasmalerei	63
Die Dreieckskomposition	66
Das Einzelstandbild	67
Der Madonnenotypus	78
Die Szenerie der Geburt Christi	95
Die Schmerzensmutter	98
Die Auferstehungs- und Himmelfahrtssymbolik	101
Die Licht- und Sonnensymbolik	110
Der Heilige Geist	113
Der Kampf des Erzengels Michael	117
Der Sämann	121
Die Handgesten	125
ZUSAMMENFASSUNG	130
QUELLENVERZEICHNIS	135
Monographien & Sammelbände	135
Primärquellen	135
Sekundärquellen	136
Zeitungen & Zeitschriften	141
Diplomarbeiten & Dissertationen	141
Ausstellungskataloge	142
Lexika	143
Internet	144
Abbildungen	145
ABSTRACT	147
LEBENS LAUF	148

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Franz Stassen, <i>Die Jüdin Kundry verlacht einen blonden „germanischen“ Christus</i> , 1930.....	37
Abb. 2: Hugo Höppner gen. Fidus, <i>Lichtgebet</i> , 1922.....	37
Abb. 3: Paul Matthias Padua, <i>Der Führer spricht</i> , 1939.....	46
Abb. 4: Unbekannter Künstler, <i>Adolf Hitler</i> , o.J.....	46
Abb. 5: Wilhelm Sauter, <i>Heldenschrein</i> , 1936.....	57
Abb. 6: Sepp Hiltz, <i>Bäuerliche Trilogie – Die Mägde, Das Füllhorn, Die Knechte</i> (v.l.n.r.), 1941.....	58
Abb. 7: Adolf Ziegler, <i>Die vier Elemente</i> , 1937.....	59
Abb. 8: Hans Schmitz-Wiedenbrück, <i>Arbeiter, Bauern und Soldaten</i> , 1941.....	60
Abb. 9: Wilhelm Petersen, <i>Die Familie</i> , o.J.....	61
Abb. 10: Paul Matthias Padua, <i>Der 10. Mai 1940</i> , 1941.....	62
Abb. 11: Gerhard Keil, <i>Turnerinnen</i> , o.J.....	62
Abb. 12: Rudolf Herrmann Eisenmenger, <i>Läufer vor dem Ziel</i> , 1936.....	62
Abb. 13: Anonymer Künstler, <i>Der deutsche Mensch</i> , 1934.....	65
Abb. 14: Anonymer Künstler, <i>Die Bewegung</i> , 1934.....	65
Abb. 15: Conrad Hommel, <i>Der Führer und Oberste Befehlshaber der Wehrmacht</i> , 1940.....	74
Abb. 16: Franz Triebisch, <i>Bildnis Adolf Hitlers</i> , 1941.....	74
Abb. 17: Otto von Kurssell, <i>Bildnis des Führers</i> , 1941.....	74
Abb. 18: Hubert Lanzinger, <i>Der Bannerträger</i> , 1934/1936.....	74
Abb. 19: Rudolf Gerhard Zill, <i>Bildnis des Führers</i> , 1942.....	74
Abb. 20: Karl Truppe, <i>Der Führer</i> , 1943.....	74
Abb. 21: Heinrich Knirr, <i>Adolf Hitler</i> , 1935.....	74
Abb. 22: Willy Exner, <i>Der Führer</i> , o.J.....	74
Abb. 23: Hans Schachinger, <i>Adolf Hitler</i> , 1942.....	74
Abb. 24: H. Oloffs (nach einer Fotografie von Heinrich Hoffmann), <i>Adolf Hitler</i> , 1934.....	75
Abb. 25: Hans Herbert Schweitzer (Entwurf nach einer Fotografie von Heinrich Hoffmann), <i>Hitler</i> , 1932.....	75
Abb. 26: Nowgoroder Schule, <i>Achetropaietos</i> , 2. H. 12. J.....	75
Abb. 27: Anonymer Künstler, <i>Che Guevara</i> , 1968.....	75
Abb. 28: Laurent Dabos, <i>Napoleon im Strahlenkranz</i> , 1810.....	75
Abb. 29: Wolfgang Willrich, <i>Die Hüterin der Art</i> , vor 1937.....	76
Abb. 30: Anonymer Künstler, <i>Und ihr habt doch gesiegt</i> , 1931.....	77
Abb. 31: Anonymer Künstler, <i>Posierender Hitler</i> , 1935.....	77
Abb. 32: Erich Erler, <i>Blut und Boden</i> , 1935.....	88
Abb. 33: Karl Diebitsch, <i>Mutter</i> , um 1939.....	89
Abb. 34: Fritz Mackensen, <i>Der Säugling/Worpsweder Madonna</i> , 1892.....	89
Abb. 35: Heinrich Berann, <i>Mutter und Kind</i> , o.J.....	89
Abb. 36: Alfred Bernert, <i>Mutter und Kind</i> , o.J.....	89
Abb. 37: Paul Rosner, <i>Die Mutter</i> , o.J.....	89
Abb. 38: Godron Johann Benjamin, <i>Die Waldheimat</i> , o.J.....	89
Abb. 39: Richard Heymann, <i>Des Volkes Lebensquell</i> , o.J.....	89
Abb. 40: Emilie von Hallavanya, <i>Deutsche Mutter</i> , o.J.....	89
Abb. 41: Wolfgang Willrich, <i>Deutsche Mutter</i> , o.J.....	89
Abb. 42: Oswald Poetzelberger, <i>Neues Leben</i> , 1937.....	90
Abb. 43: Hans Schmitz-Wiedenbrück, <i>Kämpfendes Volk</i> , 1942.....	91

Abb. 44: Gerhard Ulrich, <i>Mutter und Kind</i> , o.J.	92
Abb. 45: Adolf Wissel, <i>Kahlenberger Bauernfamilie</i> , 1939	93
Abb. 46: Fritz Mackensen, <i>Gottesdienst im Moor</i> , 1895.....	94
Abb. 47: Oskar Martin-Amorbach, <i>Abend</i> , 1939.....	97
Abb. 48: Heinrich Berann, <i>Den Gefallenen der NSDAP in Österreich von 1934</i> , 1938.....	100
Abb. 49: Wilhelm Dachauer, <i>Und aus dem Opfer des Krieges ersteht das neue Europa</i> , 1944	100
Abb. 50: Wilhelm Dachauer, <i>Der Frühling geht übers Land</i> , 1942.....	109
Abb. 51: Anonymer Künstler, <i>Begegnung eines Bauern mit einem SA-Mann auf freiem Feld</i> , o.J.	112
Abb. 52: Joseph von Führich (Entwurf), <i>Lob Gottes aus der Natur</i> , 1871-1875	112
Abb. 53: Sepp Semar, <i>Zur Saarbefreiung</i> , 1935.....	112
Abb. 54: Anonymer Künstler, <i>Hitlers als „neuer Cherusker“ Hermann</i> , 1933	112
Abb. 55: Karl Stauber, <i>Es lebe Deutschland!</i> , 1930er	116
Abb. 56: Hans Adolf Bühler, <i>Deutscher Mann</i> , zwischen 1933-1939.....	120
Abb. 57: Oskar Martin-Amorbach, <i>Der Sämann</i> , 1937	124
Abb. 58: Rudolf Hermann Eisenmenger, <i>Wanduhr</i> , 1939.....	129

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Abb.	Abbildung
Abs.	Absatz
a. M.	am Main
Apg	Die Apogryphen
AT	Altes Testament
Aufl.	Auflage
Aut.	Autor
Bd.	Band
bes.	besonders
bzw.	beziehungsweise
d. Gr.	der Große
d.h.	das heißt
EU	Europäische Union
Flg.	Folge
Fn.	Fußnote
geb.	geboren
GDK	Große Deutsche Kunstausstellung
gen.	genannt
H.	Hälfte
HDK	Haus der Deutschen Kunst
Hft.	Heft
Hrsg.	Herausgeber
ital.	italienisch
J.	Jahrhundert
Jg.	Jahrgang
Kor	Die Briefe des heiligen Apostels Paulus an die Korinther
k.u.k.	kaiserlich und königlich
l.	links
lat.	lateinisch
Lk	Evangelium des Lukas
Mk	Evangelium des Markus
Mos	Die fünf Bücher Mosis
Mt	Evangelium des Matthäus
n.Chr.	nach Christus
Nr.	Nummer
NS	Nationalsozialismus
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
NT	Neues Testament
o.J.	ohne Jahr
Petr	Die Briefe des heiligen Apostels Petrus
r.	rechts
Red.	Redakteur
RM	Reichsmark
S.	Seite
SA	Sturmabteilung der NSDAP
Sp.	Spalte
SS	Schutzstaffel der NSDAP
Taf.	Tafel
Übers.	Übersetzer
usw.	und so weiter
vgl.	vergleiche
v.l.n.r.	von links nach rechts
z.B.	zum Beispiel
Zi.	Ziffer

EINLEITUNG

„Religiöse Phänomene im engeren Sinn des Begriffs bilden sich heraus, wenn sich die einer Weltsicht immanente Bedeutungshierarchie in besonderen Symbolen objektiviert.“¹

Christliche Bildtraditionen spielen seit der Anerkennung des Christentums („Mailänder Toleranzedikt“, 313 n.Chr.) und seiner Ernennung zur Staatsreligion unter Kaiser Theodosius d. Gr. (394 n.Chr.) eine wesentliche Rolle in der Herrscher- und Herrschaftsikonografie vieler christlicher Reiche und Länder auf der ganzen Welt.² In vorwiegend christlichen Gesellschaften wird bis heute in der Politik die christliche Symbolik zur Visualisierung und Vermittlung eines gesellschaftlichen Machtanspruches bemüht, wie die EU-Parlamentswahlen 2009, um nur ein aktuelles Beispiel herauszugreifen, gezeigt haben. Das Ziel besteht jedoch nicht mehr darin ein Herrschaftsamt oder eine Herrschaftsform innerhalb der christlichen Weltanschauung zu positionieren und somit „göttliche“ Legitimation zu erlangen. Vielmehr gilt bereits seit dem neunzehnten Jahrhundert das Interesse vor allem der sich über Jahrhunderte hinweg aufgestauten religiösen Wirkkraft der christlichen Bilderwelt.

Religion gestaltet und lenkt das gesellschaftliche Zusammenleben. Aspekte wie der Absolutheitsanspruch der mit ihr verbundenen Weltanschauung oder unanzweifelbare, wissenschaftlich nicht belegbare Glaubenswahrheiten statten sie jedoch immer auch mit dem Potential aus, gesellschaftlich manipulativ eingesetzt werden zu können. Zu Propagandazwecken diente und dient das religiös aufgeladene Bildrepertoire immer wieder erneut als erfolgversprechendes Mittel zur Überzeugung, Gewinnung und Mobilisierung der Bevölkerung. Und so wie auch das Christentum auf der Basis heidnisch-antiker Bilderwelten seine spezifisch christliche Bildtradition entwickelt hat, wird diese zur Etablierung neuer Weltanschauungen und „Religionsgemeinschaften“ herangezogen. Der Nationalsozialismus hat dies in alles übertreffendem Maß und mit Erfolg vor Augen geführt. Adolf Hitlers Anspruch war offenbar ein „neuer Jesus“ zu sein und ein „neues religiöses Zeitalter“ einzuläuten. Das Bedürfnis der Bevölkerung nach einem sinnstiftenden Glauben sollte durch die Schaffung einer „neuen nationalsozialistischen Religion“ befriedigt werden. Die Bedeutung und Macht der Kunst im Zuge der Vermittlung der „neuen Glaubenslehre“ wurde nicht unterschätzt, sondern von Anfang an stark in Dienst genommen und gezielt ausgenutzt.

¹ Zitiert nach Zitko 1998, S. 45. Es handelt sich um ein Zitat formuliert nach Luckmann 1991, S. 92-96.

² Vgl. Pippal 2002, S. 56 und S. 70.

„Die jetzt wohl bis ins letzte erhärtete Tatsache, daß der neuen deutschen Kunst ein innerer Gesamtplan auf weiteste Sicht zugrunde liegt, daß sie als wirksamer Faktor in einen riesenhaften, höchst sinnvollen Zusammenhang hineingestellt ist, verdient allergrößte Beachtung und darf für uns ein Anlaß des Stolzes ebenso wie der Dankbarkeit sein. Wohl kann jede europäische Kunst sich darauf berufen, daß auch sie um die Existenzfigur, um das Gesellschaftsbild, um das Heldentum der Arbeit im Monumentalgemälde, um die Bauerndarstellung sich mühe, aber man muß einsehen, daß es ein anderes ist, ob z.B. der Bauer rein beiläufig um bestimmter künstlerischer Wirkungen willen zum Motiv wird, oder ob wir ihn malen mit der brennenden Sorge der Landflucht in unserem Herzen, mit dem Gedanken an die Erhaltung der besten Erbmasse, an die Sicherung unserer Ernährungsfreiheit, der auch unser Erbhofgesetz gilt. Es ist ein anderes, ob ein Kinderwagen in der Sonne bloß eines feinen Lichterspiels wegen konterfeit wird, oder ob wir die Aureole der strahlend weißen Kissen zum Ausdruck unserer Freude über die Geburt eines jungen deutschen Menschen und unserer Zuversicht für seine Zukunft machen. Weil die neue deutsche Kunst in immer wachsendem Maß auf den Pol des echten Gemeinwohls bezogen ist, weil sie eine große Absicht im Hintergrund hat, ist ihr – gegenüber der Leistung des europäischen Westens – eine Gültigkeit höherer und ganz eigener Art zuzusprechen.“³

Da eine die NS-„Religion“ widerspiegelnde Kunst angestrebt wurde, wie dieses Zitat deutlich zum Ausdruck bringt, bleibt nun zu fragen, ob die vom NS-Regime auserkorene Kunst diese Absicht tatsächlich erkennen lässt, – ob also eine „nationalsozialistisch-religiöse Kunst“ zu entstehen im Begriff war. Die vorliegende Arbeit geht dieser Frage in den Gattungen Malerei und Grafik aus Deutschland und Österreich nach.

Doch wie vollzieht sich die Schaffung einer „religiösen Kunst“? In der Literatur, die den Religionscharakter des Nationalsozialismus behandelt, wird eine enge Orientierung an Aufbau und künstlerischen Traditionen der christlichen Kirchen herausgestrichen. Dies gilt im Speziellen für die bildliche Repräsentation des Reiches. Im NS-Regime wurden zu einem bedeutsamen Teil christliche Wege eingeschlagen und adaptiert, um eine eigene „religiöse“ Formensprache zu entwickeln und zu kanonisieren. Dies erweckt nicht selten den Eindruck, als wäre das christliche Gerüst all seiner Inhalte entledigt und an deren Stelle die NS-Inhalte eingefügt worden, um zwar die religiöse Assoziation aufrecht zu erhalten, sie jedoch der NS-Ideologie angeheihen zu lassen.

Deshalb steht im Mittelpunkt dieser Arbeit die Beantwortung folgender Forschungsfragen:

³ Kauffmann 1941, S. 66.

Können ausgehend von christlichen Bildtraditionen und der Identifikation des Nationalsozialismus als „Religion“ in der NS-auserkorenen Malerei christlich-religiöse Elemente festgemacht werden?

Mit welcher Absicht und in welchem Zusammenhang treten Analogien auf und welchem Bedeutungswandel werden sie unterzogen?

Zu diesem Zweck beschäftigt sich im Anschluss an die Einleitung der zweite Teil der Arbeit mit den Thesen und Erkenntnissen, die den zuvor genannten Schlüssen über eine „Nationalsozialistische Kunst“ zugrunde liegen (siehe Kapitel „Religiöse Kunst‘ in Christentum und Nationalsozialismus“, S. 5). Der Rahmen der theoretischen Ausführungen wird dabei von der Identifizierung des Nationalsozialismus als „Religion“ über die NS-auserkorene „Deutsche Malerei“ und einer groben Strukturierung und Charakterisierung der christlichen Bilderwelt hin zur Darlegung von potentiellen Trägern einer religiösen Semantik in einem Bild und Prozessen der religiösen Aufladung von Bildern gezogen. Das Ziel liegt in der Vermittlung eines Überblicks über die aus mehreren wissenschaftlichen Fachbereichen schöpfenden Untersuchungsthematik. Es liegt mir dabei jedoch in jeglicher Hinsicht fern, ein Naheverhältnis zwischen dem Handeln der christlichen Kirchen gegenüber ihren Gläubigen und dem, das das NS-Regime kennzeichnet, anzudeuten. Die Absicht ist ganz im Gegenteil, anhand des Nationalsozialismus zu ergründen, inwieweit sich Weltanschauungen mit „religiösen“ Tendenzen „freigewordener“ christlicher Bildformeln und -elemente bedienen, um über die Suggestion von Glauben Anhängerschaft zu motivieren und für ihre selbsternannte „religiöse“ Vision zu gewinnen.

Im dritten Teil dieser Arbeit erfolgt eine Bildanalyse beispielhaft ausgewählter Bildwerke, die nachweislich vom NS-Regime zu Kunstwerken der „neuen deutschen Malerei“ ernannt wurden (siehe Kapitel „Christlich-religiöse Analogien in der Nationalsozialistischen Malerei“, S. 38). In einer Gegenüberstellung von christlicher Tradition und NS-Gebrauch soll der Bedeutungswandel aufgezeigt und ikonografische Elemente einer in der Entwicklungsphase befundenen „nationalsozialistisch-religiösen Malerei“ identifiziert werden. Wichtig dabei ist, dass die vorliegende Analyse einen NS-Blickwinkel wählt, d.h. es wird nicht davon ausgegangen, dass die NS-auserkorende Malerei auch von der Bevölkerung bereits durchwegs mit dem Prädikat „religiös“ versehen wurde. Die Untersuchung stützt sich auf die Absicht des NS-Regimes, die von ihnen auserkorenen Bildwerke in einen „religiösen“ Status überführen zu wollen. Da die NS-Vision unter anderem in der Schaffung eines „reinen deutschen Glaubens“ bestand, galt es in einem ersten Schritt diesen „Glauben“ zu predigen und die Bevölkerung zu „missionieren“. Obwohl es einzelne Hinweise und Zeugnisse gibt, ist es aufgrund der kurzen Dauer des NS-

Regimes und der Zeitdistanz schwer zu sagen, ob diese Bildwerke signifikante „religiöse“ Empfindungen in der Bevölkerung hervorzurufen vermochten und eine tatsächliche „religiöse“ Verehrung erfahren haben. Entscheidend ist letztlich, dass sie von NS-Seite mit einer „religiösen“ Semantik ausgestattet werden sollten und auch in eben solche Kontexte gestellt wurden – als wären sie bildliche Metaphern einer NS-„Glaubenslehre“.

Die gewonnenen Erkenntnisse werden im vierten Teil der Arbeit zusammenfasst und sollen als weiterer Baustein in der Charakterisierung des NS-Kunstbildes dienen und weitergehende Ansatzpunkte für die kunstgeschichtliche Forschung zur Malerei der NS-Zeit liefern (siehe Kapitel „Zusammenfassung“, S. 130).

„RELIGIÖSE“ KUNST IN CHRISTENTUM UND NATIONALSOZIALISMUS

„Ein christliches Zeitalter konnte nur eine christliche Kunst besitzen, ein nationalsozialistisches Zeitalter nur eine nationalsozialistische.“⁴

Wird eine politische Weltanschauung wie die der NS-Ideologie in den Status einer „Religion“ gehoben, werden auch ihre bildlichen Manifestationen in eine „religiöse“ Sphäre überführt. Im Folgenden werden die theoretischen Grundlagen für die vorliegende Bildanalyse erläutert sowie auf den Forschungsstand überblicksmäßig eingegangen. Im Zuge dessen wird zu allererst der wissenschaftliche Diskurs um den Religionscharakter des Nationalsozialismus beleuchtet. Danach werden die christliche und die NS-Bilderwelt in den für diese Arbeit relevanten Aspekten näher beschrieben. In diesem Zusammenhang stellt sich weiters die Frage nach dem religiösen Potential von Bildern, nach den Bildelementen, in denen das Religiöse zum Ausdruck kommt, und nach den unterschiedlichen Erscheinungsformen religiöser Bilder. Abschließend erfolgt eine Darlegung der Prozesse, die den NS-Umgang mit der Christlichen Kunst kennzeichnen und zur Erschaffung einer „Nationalsozialistischen Kunst“ in Gang gesetzt wurden.

DER NATIONALSOZIALISMUS ALS „RELIGION“

„Ich habe dich glauben gelehrt, jetzt gib du mir deinen Glauben!“⁵

In der Inszenierung der NS-Weltanschauung nahm die Kunst, ob Darstellende, Bildende oder Sprachkunst, eine entscheidende, streng sanktionierte – wenn auch nicht immer klaren Richtlinien folgende – Stellung in der Rolle der „Ancilla“ (lat., Magd, Dienerin), der ausschließlich dienen dürfenden Vermittlerin, der NS-Ideologie ein. In dem zu Beginn des Kapitels angeführten Zitat wird schlagartig die bedeutende Rolle und Macht einsichtig, die der Kunst innerhalb des NS-Regimes zugesprochen wurde: Eine „Nationalsozialistische Kunst“ sollte die Christliche Kunst, die mit ihrer fast zweittausendjährigen Geschichte und Entwicklung einen unermesslichen

⁴ Hitler 1936, S. 37. Es handelt sich um ein Zitat Hitlers aus seinen Reden am „Parteitag der Ehre“ in Nürnberg 1936.

⁵ Zitiert nach Domarus 1973, S. 609. Es handelt sich um ein Zitat Hitlers aus seiner Rede vom 20. März 1936.

Reichtum sowie eine Jahrhunderte lange Dominanz der Kunstwelt vorweisen kann, in Rang und Namen ablösen. Vor allem der Absolutheitsanspruch der christlichen Weltanschauung in der Kunst sollte beansprucht werden und fortan alleine für die NS-Weltanschauung Geltung haben.

Dieses Zitat deutet darüber hinaus ein weiteres Streben oder das vielleicht visionärste „Endziel“ des NS-Regimes an: Eine die Welt beherrschende und zukünftig „einzig wahre Weltanschauung“ zu begründen. Hitler war, wie aus einschlägiger Literatur hervorgeht, fasziniert von der Struktur und Macht der christlichen Kirchen, insbesondere der Katholischen Kirche. Es liegt daher die Annahme nahe, dass die führenden NS-Ideologen trotz Ablehnung und Vernichtungsplänen für die christlichen Kirchen diese in Organisation und Praxis zum Vorbild genommen und in ihrem Sinne zu perfektionieren versucht haben, um auf einem ähnlichen Weg zu vergleichbarer oder noch umfassenderer Macht zu gelangen. Das von den führenden NS-Persönlichkeiten getragene Verständnis des Nationalsozialismus als einer „neuen Religion“, die unter anderem als „positives Christentum“⁶ bezeichnet wurde, ist ein weiterer Hinweis darauf. Mittlerweile existiert eine Vielzahl an wissenschaftlicher Literatur, die sich auf einer allgemeinen Ebene mit der „religiösen“ Komponente politischer Systeme einerseits und umgekehrt dem politischen Agieren von Religionen andererseits auseinandersetzt – mit der zentralen Frage also, „wie im Laufe der Zeit Geschichte als ‘Heilsgeschichte’ interpretiert und schließlich pervertiert wurde“⁷. Besonders innerhalb der letzten dreißig Jahre wurden einige wesentliche Werke veröffentlicht, die darüber hinaus der Frage nach dem Verhältnis Nationalsozialismus und „Religion“ im Speziellen nachgehen. Ihnen gemeinsam ist der Versuch „religiöse“ Züge in der NS-Ideologie und ihrer Inszenierung zu identifizieren. Die Analysen basieren neben Hitlers Buch *Mein Kampf* (1925/1926)⁸, seinen öffentlichen Reden und Auftritten und mehreren – zum Teil leider auch fragwürdigen – Mitschriften privater Gespräche durch in Hitlers engem Kreis verkehrende Personen auf zahlreichen weiteren überlieferten Zeitdokumenten: Erhaltene offizielle und private Korrespondenzen der NS-Funktionäre, Video- und Tonaufzeichnungen

⁶ Gemäß Zi. 24 des Parteiprogramms der NSDAP vom 24. Februar 1920: „Wir fordern die Freiheit aller religiöser Bekenntnisse im Staat, soweit sie nicht dessen Bestand gefährden oder gegen das Sittlichkeits- und Moralgefühl der germanischen Rasse verstoßen. Die Partei als solche vertritt den Standpunkt eines positiven Christentums, ohne sich konfessionell an ein bestimmtes Bekenntnis zu binden. Sie bekämpft den jüdisch-materialistischen Geist in und außer uns und ist überzeugt, daß eine dauerhafte Genesung unseres Volkes nur erfolgen kann von innen heraus auf der Grundlage: Gemeinnutz vor Eigennutz.“ (Zitiert nach Zipfel 1965, S. 1.) Siehe dazu weiters Alfred Rosenberg: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, München 1932. Nach Rosenberg hat lange Zeit ein „negatives Christentum“ geherrscht, das Leiden verherrlichte und Sündenangst predigte. Diesem stellte er das „positive Christentum“ der Germanen gegenüber, das in seinen Augen erneut Macht, Stärke und Ehre in den Mittelpunkt heben und preisen würde. (Vgl. Rosenberg 1932, S. 78.)

⁷ Telesko 2004, S. 16.

⁸ Adolf Hitler: *Mein Kampf. Eine Abrechnung*, München 1925/1926.

von Parteifeierlichkeiten und Radioübertragungen sowie journalistische Beiträge und sonstige NS-Publikationen, die Tagebücher Josef Goebbels, die Schriften Alfred Rosenbergs und der gesicherte Restbestand der ehemaligen privaten Bibliothek Hitlers, Mythen und Sagen sowie NS-Artefakte, überlieferte NS-Bräuche und -Feste, das literarische Werk Dietrich Eckarts, die Opern Richard Wagners, diverse Propagandafilme von zum Beispiel Leni Riefenstahl, der Architektur von NS-Gebäuden, NS-Skulpturen und -Denkmäler und graphische, malerische und fotografische Bildwerke der Zeit. Die Meinungen schwanken jedoch wie die Begriffsbestimmung zwischen „Mythos“, „Quasireligion“, „Pseudoreligion“, „politische Religion oder Theologie“, „religiöser Weltanschauung“, „NS-Kirche“ und „Religion“. Abgesehen von der Aussagekraft der verwendeten Quellen und dem kurzen Etablierungszeitraum der NS-Weltanschauung tritt als weiteres Hindernis zur eindeutigen und übereinstimmenden Beantwortung dieser Fragestellung das Fehlen einer allgemeingültigen Definition für „Religion“. Wie jedoch ist Religion zu definieren? Dabei handelt es sich um eine der am heftigsten diskutierten Fragen im Bereich der Religionswissenschaften. Eine eindeutige Definition konnte bis heute nicht formuliert werden. Es besteht jedoch eine Vielzahl an Kriterien, deren Erfüllung das Vorliegen einer Religion nahelegen. Markus Jud hat eine umfassende Begriffserklärung entwickelt, die sich auf einige der wichtigsten Religionswissenschaftler des zwanzigsten Jahrhunderts stützt und die wesentlichsten Aspekte und Kräfte, die als Bausteine in einer Religion zum Tragen kommen, anschaulich zusammenfasst:

„Eine Religion ist ein Symbolsystem von sakralen (heiligen) Überzeugungen und Praktiken (Riten, Kult), die vom Alltäglichen (Profanen) abgesondert sind, von ausgewählten Amtsträgern (Priestern, Schamanen) an heiligen Stätten (Tempeln, Kirchen, Moscheen, Wallfahrtsorten usw.) vermittelt bzw. durchgeführt werden und die Menschen zu einer Gemeinschaft (christlich: 'Kirche', islamisch: 'Umma', usw.) zusammenführen und zusammenhalten. Dieses Symbolsystem zielt darauf ab, starke, umfassende und dauerhafte Stimmungen (Staunen, Faszination und Ehr-Furcht) und Motivationen in den Menschen zu schaffen, indem es unhinterfragbare Vorstellungen einer allgemeinen, verpflichtenden Seinsordnung sowie Verbote (Tabus) formuliert und Übertretungen mit Sanktionen (Strafen) bedroht, damit das Chaos bändigt, und die Moral (das richtige Verhalten) festigt und das Unkontrollierbare (Angst auslösende!) in eine Art von Kontrolle überführt, aber letztlich doch auch wieder unkontrollierbar beläßt. Sie umgibt diese Vorstellungen mit einer solchen Aura (Ausstrahlung) von Faktizität (Tatsächlichkeit), daß die Stimmungen und Motivationen

völlig der Wirklichkeit zu entsprechen scheinen, so daß sie von den Menschen als ebenso wahr angenommen werden (Glauben), wie im Alltag nachprüfbar Erfahrungen.“⁹

In unterschiedlicher Form werden in der einschlägigen Literatur die einzelnen Kriterien herangezogen, um die NS-Ideologie zu beschreiben und ihrer Funktionsweise näher auf den Grund zu gehen. Unter einem Pseudonym verwendete der jüdische Religionshistoriker Hans-Joachim Schoeps erstmals den Ausdruck „politische Religion“ in Zusammenhang mit der NS-Ideologie.¹⁰ Bekanntheit erlangte diese Charakterisierung des Nationalsozialismus durch Eric Voegelins Schrift *Die politischen Religionen* (1938)^{11, 12} Auf Seiten der Nationalsozialisten propagierte Carl Schmitt, der 1933 der NSDAP beitrug, mit der Bezeichnung „politische Theologie“ einen ähnlichen Begriff.¹³

Claus-Ekkehard Bärsch formuliert schließlich in seiner Studie *Die politische Religion des Nationalsozialismus. Die religiösen Dimensionen der NS-Ideologie in den Schriften von Dietrich Eckart, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg und Adolf Hitler* (1998)¹⁴ vier religionspolitologische Kategorien, die er zur Erfassung und Analyse der NS-Ideologie heranzieht. Anhand von Originalquellen aus der NS-Zeit legt er dar, dass die für die NS-Ideologie konstituierenden Ideologeme – „Reich“, „Führer“, „Volk und Rasse“ und „Antisemitismus“ – „religiöse“ Dimensionen aufweisen. Seinen Ergebnissen zufolge ist der Nationalsozialismus als **„politische Religion“** zu charakterisieren, in der überirdische Mächte, die Existenz einer jenseitigen Welt sowie des „Bösen“ und der Glaube an „Heil“ und „Erlösung“ das Bewusstsein von Mensch, Gesellschaft und Geschichte prägten. Für die Machtgewinnung der Nationalsozialisten ist als wesentliche Bedingung das eigene und propagierte Verständnis des Nationalsozialismus als „neue politische Religion“ anzusehen.¹⁵ In seinen Thesen listet er einige religionstypische Bezugspunkte wie zum Beispiel „Gott“ oder Kategorien wie „Geburt“, „Leben“, „Tod“, „Einheit“ und „Unsterblichkeit“ auf, die aus der christlichen Glaubenslehre abstrahiert wurden und eine Neuausrichtung nach NS-Überzeugung erfuhren.

⁹ Jud 2003, <http://religion.geschichte-schweiz.ch/religion.html> [02.07.2009].

¹⁰ Vgl. Bärsch 2002, S. 19.

¹¹ Eric Voegelin: *Die politischen Religionen*, Wien 1938.

¹² Vgl. Bärsch 2002, S. 19.

¹³ Vgl. Bärsch 2002, S. 19. Siehe Carl Schmitt: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlin 1934.

¹⁴ Claus-Ekkehard Bärsch: *Die politische Religion des Nationalsozialismus. Die religiösen Dimensionen der NS-Ideologie in den Schriften von Dietrich Eckart, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg und Adolf Hitler*, München 2002.

¹⁵ Vgl. Bärsch 2002, S. 380.

Mit *Hitlers Gott. Vorsehungsglaube und Sendungsbewußtsein des deutschen Diktators (2001)*¹⁶ leistet Michael Reißmann ein aufschlussreiches biographisches Werk, das die persönliche Religiosität Hitlers, ihre Wurzeln und Ausformung zu ergründen sucht. Seine Ausführungen sind auffallend kritischer Natur gegenüber Studien zum Religionscharakter der NS-Ideologie anderer Autoren. Er kommt zu dem Schluss, dass Hitler einen Glaubenskompromiss einging und den christlichen Gott in ein „verschwommen konturiertes ‘höheres Wesen‘“¹⁷ transformierte, von dem er sich gelenkt glaubte. Hitlers „religiöse“ Anschauungen waren jedoch zutiefst persönlich. „Der ‘Führer’ war anderen Glaubens als sein Volk – Hitler glaubte an sich, die Deutschen an seine Erfolge; er glaubte an die Vorsehung“¹⁸, die Deutschen mehrheitlich an den altbewährten christlichen Gott.“¹⁹ Letztlich muss jedoch davon ausgegangen werden, dass der „private Glaube“ Hitlers sein Tun mitbestimmte, indem er daraus Rechtfertigung und Erklärung für sein Handeln schöpfte. Damit war Hitlers „Glaube“ jedoch auch für die NS-Ideologie und politische Vorgehensweise mitbestimmend. „Hitlers Gott war keine propagandistisch vorgeschobene, sondern eine zum Zweck der Propaganda instrumentalisierte Größe.“²⁰ Reißmann liefert damit einen Hinweis, dass hinter der Inszenierung des Nationalsozialismus als „Religion“ nicht nur propagandistische Überlegungen standen, sondern auch **persönlicher „Glaube“** und Überzeugung.

Die Wiederentdeckung und Inspektion der *Third Reich Collection (vor 1930-1945)*, dem von den Alliierten Mächten gesicherten Restbestand von 1244 Bänden der ehemaligen privaten Bibliothek Hitlers, durch den Journalisten Timothy W. Ryback in der Bibliothek des Kongresses der Vereinigten Staaten in Washington D.C. im Jahr 2003 führte zu der Erkenntnis, dass sich Hitler vergleichbar mit den New Age-Bewegungen²¹ auf der Suche nach dem Sinn des menschlichen Seins aus den Fragmenten spiritueller und okkulten Traditionen seine eigene, „private“ Religion

¹⁶ Michael Reißmann: *Hitlers Gott. Vorsehungsglaube und Sendungsbewußtsein des deutschen Diktators*, Zürich 2001.

¹⁷ Reißmann 2001, S. 206.

¹⁸ Mit Vorsehung benannte Hitler verstärkt ab 1932 sowohl den Gott, in dessen Auftrag er handelte, als auch ein göttliches Wesen in der Art des Heiligen Geistes, das ihn, einem Heiland gleich, auf Erden lenkte. Eine eindeutige Abgrenzung ist nicht möglich, da dies Hitler selbst für überflüssig und die „Unbegreiflichkeit“ seiner Gottesvorstellung für durchaus brauchbar hielt. (Vgl. Reißmann 2001, S. 47-50 und S. 62-64.)

¹⁹ Reißmann 2001, S. 197.

²⁰ Reißmann 2001, S. 176.

²¹ Die New Age-Bewegung ist als weltanschaulich-religiöse Grundströmung zu verstehen. Es existiert kein eindeutiges Gedankensystem oder ein entsprechendes einheitliches Lehrgerüst. Vielmehr fußt sie auf zum Teil widersprüchlichen Quellen, tritt in unterschiedlichen Lebensformen sowie Gesellschafts- und Bildungsklassen zutage und beeinflusst sowie ermuntert Menschen unterschiedlicher Herkunft zur Anhängerschaft. Das einigende Element ist jedoch die Überzeugung, „daß unser bisheriges Denken und unsere bisherigen Lebensformen die Menschen an den Rand des Abgrundes gebracht haben“ (Knackstedt 1988, S. 2.) und „daß die Menschheit an der Wende zu einem neuen Zeitalter steht, dessen hoffnungsvolle Ansätze inmitten der drohenden Katastrophe schon sichtbar werden und das einen Evolutionssprung zu einem neuen Bewußtsein mit sich bringen wird, der aus der Bedrohung retten und den neuen Menschen und eine neue Welt hervorbringen wird“ (Knackstedt 1988, S. 2.). (Vgl. Knackstedt 1988, S. 2.)

schuf.²² „Ganz wie die Anhänger der modernen New Age-Bewegung war auch Hitler überzeugt, dass die Welt an der Schwelle eines neuen Zeitalters, vor dem Eintritt in eine neue Phase der Evolution stand.“²³ Ryback zählte mehr als 130 Bände, die religiöse und spirituelle Aspekte vom abendländischen Okkultismus über östliche Mystik bis zu den Lehren Jesu zum Thema hatten.²⁴

Eine umfassende Darlegung einzelner Elemente von Symbolen, Ritualen und Orten angefangen über Schriften, Persönlichkeiten und Gegenstände, auf denen die NS-Ideologie aufbaute, bietet Michael Hesemann in *Hitlers Religion. Die fatale Heilslehre des Nationalsozialismus* (2004)²⁵:

„Es gab eine eindeutig formulierte Heilslehre, ein Evangelium (‘Mein Kampf’), einen Katechismus (‘Der Mythos des 20. Jahrhunderts’), einen Glauben an die übernatürliche Macht der Vorsehung und an eine Fortexistenz nach dem Tod, Apokalyptik und Messianismus, einen Stiftungsmythos, Sakralbauten und Pilgerstätten, eine ausgefeilte Liturgie, ritualisierte Aufmärsche und Weihen, die völlige Vereinnahmung der Gläubigen, Gemeinschaftserlebnisse und die mystische Kommunion mit einer Messias-Gestalt, Selbstaufgabe und blinden Gehorsam, Glaubensbekenntnisse und Schwüre, Sakramente, einen Feiertagskalender, eigene Lebensabschnittsrituale, einen Blut- und Feuerkult, Märtyrer und Reliquien, ein Ordenssystem und eine Gemeinde, die sich von den ‘Ungläubigen’ radikal abgrenzte. Gerade durch seinen Ausschließlichkeitsanspruch, seine erklärte Gegnerschaft zu allen anderen Religionsgemeinschaften, definierte sich die braune Unheilslehre selbst als Religion.“²⁶

Seine Ausführungen lassen die „religiöse“ Organisation und Praxis – mit eindeutig christlichen Parallelen – deutlich erkennen und geben weiters einen Überblick über okkulte, neuheidnische, esoterische und gnostische Bewegungen sowie den Buddhismus, deren Gedankengut durch einflussreiche NS-Persönlichkeiten – trotz teilweise vehementer Distanzierung Hitlers – in die NS-Ideologie mit einfließen. Die NS-Ideologen versuchten dem Volk eine „neue Religion“ zu geben, „die ihre Zweifel und Gewissensnöte verdrängte, ihre Bluttaten zur heiligen Pflicht erklärte, ihnen für die Zeit nach dem Völkermord das Paradies auf Erden und ewiges Heil

²² Vgl. Hesemann 2004, S. 23-25. Siehe Timothy W. Ryback: Hitler’s Forgotten Library, in: The Atlantic Monthly, May, New York 2003, <http://www.theatlantic.com/doc/200305/ryback> [02.07.2009].

²³ Hesemann 2004, S. 32.

²⁴ Vgl. Hesemann 2004, S. 23-29.

²⁵ Michael Hesemann: *Hitlers Religion. Die fatale Heilslehre des Nationalsozialismus*, München 2004.

²⁶ Hesemann 2004, S. 441.

versprach“²⁷. Es liegt mit auffallender Klarheit die Annahme nahe, dass das NS-Regime die Schaffung einer „nationalsozialistischen Kirche“ anstrebte und tatsächlich ihre Realisierung Schritt für Schritt vorantrieb.

Anton Grabner-Haider wählte in seinem Buch *Hitlers mythische Religion. Theologische Denklinien und NS-Ideologie* (2007)²⁸ einen Zugang, der die „religiösen“ Züge der NS-Ideologie aus einer philosophisch-theologischen Sichtweise heraus argumentiert und seine Schlüsse auf die Überlegungen wichtiger Religionsphilosophen und Theologen stützt. Die NS-Ideologie wird im Rahmen seiner Analyse zu einer „mythischen Religion“. In kurzer Zeit schaffte es das NS-Regime einen „Großmythos“ zum Leben zu erwecken, der – einem Mosaik vergleichbar – aus opportunistisch ausgewählten Teilmythen aus dem Christentum, dem „dunklen Denken“ der Philosophie und den esoterischen und metaphysischen Geheimlehren der Zeit zusammengesetzt wurde.²⁹

Die herausgehobene Literatur dient dazu einen kurzen Überblick über den wissenschaftlichen Diskurs, der zu dieser Thematik im Gange ist, zusammenzustellen. Es existieren sowohl berechnete Anhaltspunkte für eine Identifikation des Nationalsozialismus als „Religion“, als auch ein immer breiter werdendes wissenschaftliches Fundament der These, dass die NS-Weltanschauung als „Religion“ interpretierbar sei. Zumindest aber herrscht Einigkeit darüber, dass religionsähnliche Züge vorhanden sind. Zuletzt spricht dafür, wie aus der Literatur hervorgeht, dass die Absicht der NS-Führung tatsächlich darin bestand und bereits Umsetzung fand, die NS-Weltanschauung – sei es nun aus rein propagandistischen Gründen oder wachsendem persönlichen „Glauben“ – als eine „neue Religion“ zu predigen. Jedes einzelne Bildwerk liefert Überlegungen und Hinweise auf den „religiösen“ Charakter der NS-Ideologie. Besonders interessant für die nachfolgende Bildanalyse ist die starke Bezugnahme auf das Christentum. In vielerlei Hinsicht werden Ähnlichkeiten, Übernahmen und leider auch Pervertierungen und Missbrauch christlicher Aspekte herausgearbeitet, um ein umfassendes Bild der angestrebten NS-„Religion“ zu vermitteln.

Trotz bestehender Parallelen und Studien zu den Ursprüngen der NS-Ideologie, die auch auf diese begünstigende Einstellungen in der katholischen und evangelischen Kirche hinweisen, wird hier ausdrücklich die Meinung vertreten, dass es sich bei Christentum und Nationalsozialismus um zwei Weltanschauungen handelt, deren Zielsetzungen gegensätzlicher Natur nicht sein

²⁷ Hesemann 2004, S. 439.

²⁸ Anton Grabner-Haider: *Hitlers mythische Religion. Theologische Denklinien und NS-Ideologie*, Wien 2007.

²⁹ Vgl. Grabner-Haider 2007, S. 119-176.

können. Ein prägnanter Vergleich zwischen den wichtigsten Glaubensgrundsätzen von Christentum und NS-„Religion“ sollen dies im Folgenden noch einmal verdeutlichen:

„Dabei war der Nationalsozialismus eben kein Derivat des Christentums, ... sondern eine Gegenreligion, die auch dem Christentum den Kampf erklärt und sich dessen Vernichtung zum Ziel gesetzt hatte. ... Hitler bediente sich christlicher Elemente und Bilder, doch er verkehrte sie sogleich in ihr Gegenteil ... [.] Das Christentum lehrt die Gleichheit aller Menschen, der Nationalsozialismus teilte die Menschheit in Herren- und Untermenschen, göttlich und teuflisch, auf. Das Christentum fordert Solidarität mit den Schwachen, Hitler fordert ihre Vernichtung. Das Christentum steht in der Tradition der alttestamentarischen Gottesoffenbarung, der Nationalsozialismus setzte sich die Vernichtung alles Jüdischen zum Ziel; sein 'Altes Testament' war der Mythos von Atlantis, der vermeintlichen Urheimat der Arier. Für die Christen ist der Gott Israels der Vater Jesu, für die Nazis war er der Teufel. Nach christlicher Lehre kam Jesus, um den Alten Bund zu erfüllen, für die Nazis, um das Judentum zu vernichten. Dem Christen bedeutet Jesu Opfertod am Kreuz Erlösung, die Nazis sahen ihn als Niederlage; erst Hitler fiel die Aufgabe zu, sein Werk zu vollenden. Der Christ wird durch das Blut Christi erlöst, Hitlers Ziel war die Erlösung des arischen Blutes durch 'Rassenhygiene'. An die Stelle des Opfertodes Christi setzte er das barbarische Brandopfer der fast sechs Millionen Juden. Das Christentum lehrt Feindesliebe und Gewaltverzicht, der Nationalsozialismus das Gesetz des Dschungels. Der Christ glaubt an ein Leben nach dem Tod im Reiche Gottes, Hitler an eine Fortexistenz in der Volksgemeinschaft. Die höchste christliche Tugend ist die Demut, das Ideal des Nationalsozialismus dagegen ein anmaßender Stolz, für den Christen die Todsünde des Hochmuts.“³⁰

Dem Gedanken, dass die christlichen Kirchen in einigen Aspekten Vorbildwirkung für den Nationalsozialismus hatten und reicher ikonografischer Fundus waren, weiterführend, ist davon auszugehen, dass den Nationalsozialisten und vor allem den führenden NS-Persönlichkeiten die Macht der Kunst und ihre entscheidende Rolle in der Vermittlung und Verankerung einer Weltanschauung bewusst waren. Es galt ein neues Weltbild zu kreieren, das durch und durch die NS-Weltanschauung repräsentierte.

„Die Entwicklung der verschiedenen 'modi' christlicher Kunst muß als entsprechende Aufgabe betrachtet werden, die vielgestaltigen und komplexen Faktoren der Heilsgeschichte

³⁰ Hesemann 2002, S. 442.

in die bildende Kunst zu integrieren, diese durch die Darstellung verschiedener Zeitabläufe und Ereignisse – gemäß christlicher Vorstellung – bildlich zu fixieren.“³¹

Insofern standen auch die NS-Ideologen vor der Herausforderung entsprechende „Modi“ zu favorisieren, zu formulieren und ihre Umsetzung zu überprüfen, um die getreue Darstellung der NS-Weltanschauung zu sichern und den Machtfaktor sowie das Gefahrenpotential „Bildende Kunst“ unter Kontrolle zu halten.

Die vielfache Interpretation und Auslegung aus kulturgeschichtlicher, soziologischer, politischer und theologischer Sicht der NS-Ideologie als „Religion“ legt nun die Frage nahe, ob sich diese Sichtweise anhand von nachweisbar religiös aufgeladenen Gestaltungs- und Verwendungsformen auch in der NS-Kunst widerspiegelt. Dieser Fragestellung wurde in der Literatur bereits vereinzelt nachgegangen.

Werner Hamerski beleuchtete in seinem Aufsatz *Gott und Vorsehung im Lied und Gedicht des Nationalsozialismus (1960)*³² „religiöse“ Elemente in den Bereichen Poesie und Gesang. Auch Richard Wagners Werk, das im NS-Regime sehr starkes Ansehen genoss und dessen Aufführungen für Hitler einer „Messe“ gleich kamen³³, wurde von Hartmut Zelinsky in dem Aufsatz *Die „Feuerkur“ des Richard Wagner oder die „neue religion“ der „Erlösung“ durch „Vernichtung“ (1981)*³⁴ auf seinen „religiösen“ Gehalt hin untersucht. In der Abhandlung *Die NSDAP und ihre Denkmäler oder: Das NS-Regime und seine Denkmäler (1989)*³⁵ weist Karl Arndt auf die „religiösen“ Dimensionen von NS-Denkmalen hin.

„Alles spricht dafür, daß ... Hitler es war, der die propagandistische Nutzung der Opfer des Novemberputsches und dessen Aufwertung zu einem förmlichen Heilsgeschehen

³¹ Telesko 2004, S. 19.

³² Werner Hamerski: „Gott“ und „Vorsehung“ im Lied und Gedicht des Nationalsozialismus, in: *Publizistik*, Nr. 5, 1960, S. 280-299.

³³ Vgl. Hesemann 2004, S. 57.

³⁴ Hartmut Zelinsky: *Die „Feuerkur“ des Richard Wagner oder die „neue religion“ der „Erlösung“ und „Vernichtung“*, in Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hrsg.): *Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?*, München 1981, S. 79-112.

³⁵ Karl Arndt: *Die NSDAP und ihre Denkmäler oder: Das NS-Regime und seine Denkmäler*, in Ekkehard Mai, Gisela Schmirber (Hrsg.): *Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute*, München 1989, S. 69-81.

betrieben hat. Bei der Planung der Neubauten am Königsplatz ist dann wiederum er es gewesen, der dort eine Grabstätte für die sechzehn Märtyrer forderte ...“³⁶

Im Bereich Architektur beschäftigten sich zum Beispiel Yasmin Doosry in *Die sakrale Dimension des Reichsparteitagsgeländes in Nürnberg (1997)*³⁷ oder Manfred Hinz in *Massenkult und Todessymbolik in der nationalsozialistischen Architektur (1984)*³⁸ mit architektonisch manifestierten liturgischen und kultischen Formeln der NS-„Religion“ sowie der Rezeption christlicher Bauwerke. Hinz zieht zum Beispiel den Schluss, dass der *Petersplatz* und die *Peterskirche* in Rom als Vorbilder für den Entwurf des *Adolf-Hitler-Platzes* mit seinem zweihundertneunzig Meter hohen Kuppelbau, der *Großen Halle*, zu werten sind.³⁹ Demgegenüber untersucht Ursula Clemens-Schierbaum in *Mittelalterliche Sakralarchitektur in Ideologie und Alltag der Nationalsozialisten (1995)*⁴⁰ inwieweit und in welcher Form bestehende sakrale Architektur für Zwecke des NS-Kultes umgewidmet wurde. Mit nationaler, rassistischer und politischer Symbolik wurde die christliche Bedeutung überschrieben und die auf diese Weise „eingedeutschten“ Bauwerke für propagandistische oder eigene Zwecke in Dienst genommen. Dadurch war es den NS-Ideologen zudem möglich eine durchgehende Traditionslinie „deutscher“ Geschichte und Kultur zu zeichnen. Stefanie Endlich betrachtet im Rahmen der Ausstellung *Christenkreuz und Hakenkreuz: Kirchenbau und sakrale Kunst im Nationalsozialismus (2008)*⁴¹ diese Thematik aus einer wieder anderen Perspektive. Sie untersucht im Gegenzug inwiefern sakrale Bildende Kunst vom Nationalsozialismus beeinflusst wurde.

Dem Überleben christlicher Bildelemente und -formeln in der neuzeitlichen Malerei gehen zum Beispiel Renate Liebenwein-Krämer und Klaus Lankheit nach. Während Liebenwein-Krämer in ihrer Dissertation *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts (1974)*⁴² zu dem Ergebnis gelangt, dass in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts christliches Formengut vor allem im Bereich der Landschaftsmalerei, in Herrscher- und Heldendarstellungen und zur Sakralisierung der Kunst an

³⁶ Arndt 1989, S. 70.

³⁷ Yasmin Doosry: Die sakrale Dimension des Reichsparteitagsgeländes in Nürnberg, in Richard Faber (Hrsg.): Politische Religion – religiöse Politik, Würzburg 1997, S. 205-224.

³⁸ Manfred Hinz: Massenkult und Todessymbolik in der nationalsozialistischen Architektur, Köln 1984.

³⁹ Vgl. Hinz 1984, S. 44.

⁴⁰ Ursula Clemens-Schierbaum: Mittelalterliche Sakralarchitektur in Ideologie und Alltag der Nationalsozialisten, Weimar 1995.

⁴¹ Stefanie Endlich (Hrsg.): Christenkreuz und Hakenkreuz. Kirchenbau und sakrale Kunst im Nationalsozialismus, (Ausstellungskatalog, Gedenkstätte Deutscher Widerstand, Berlin 2008), Berlin 2008.

⁴² Renate Liebenwein-Krämer: Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Dissertation, Frankfurt a. M. 1974.

sich eingesetzt wird, erforscht Lankheit in seiner Studie *Das Triptychon als Pathosformel! (1959)*⁴³ die gesamte Entwicklungsgeschichte dieser christlichen Formgelegenheit.

Mit der grundsätzlichen Rolle christlicher Ikonografie in der einem politischen System eigenen Kunstrichtung beschäftigt sich zum Beispiel Irma Emmrich in ihrem Aufsatz *Die Bedeutung der christlichen Ikonographie für die sozialistische Kunst der Gegenwart (1979)*⁴⁴. Emmrich untersucht im Speziellen die Affinität christlicher und sozialistischer Bildvorstellungen und deckt auf, dass auch im sozialistischen Realismus nur auf eine vermeintlich wahre und absolute Wirklichkeit Bezug genommen wurde. Wichtige Ansatzpunkte und eine auf die Thematik der „Erlösung“ konzentrierte Identifikation christlicher Bildelemente und -formeln in der genuinen NS-Kunst und im Speziellen in der Malerei arbeitet Werner Telesko in seiner Studie *Erlösermythen in Kunst und Politik (2004)*⁴⁵ heraus. Seine Studie fokussiert jedoch stärker auf die historischen Implikationen, Entwicklungsstränge und Zusammenhänge als auf die nähere ikonografische Betrachtung einzelner Bildwerke sowie der rezipierten Bildelemente und -formeln. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht vorwiegend die „religiös“ überhöhte Darstellung Hitlers. Brigitte Lohkamp und ihrem Aufsatz *Malerei (1979)*⁴⁶ zufolge wurde neben dem allgemeinen Rückgriff auf formale Bildtraditionen, die in der Christlichen Kunst zur Darstellung der Glaubensinhalte und in der höfischen Kunst zur Demonstration politischer Ziele angewendet wurden, besonders die Allegorie zum Einsatz gebracht, die ebenso in der Vergangenheit dem christlichen und mythischen Bereich vorbehalten war. Auf diese Weise wurden dem Dargestellten einerseits „sakrale“ Weihen und andererseits eine überindividuelle Transzendenz verliehen. Die christliche Wirkkraft zum Beispiel des Triptychons wurde auf neue kultische Bildgegenstände wie „Deutschtum“, „Volkstum“ und „Mädchentum“ überführt.⁴⁷ Ansonsten sind über die kunstgeschichtliche Literatur verstreut vor allem im Rahmen von Bildbesprechungen kurze Verweise auf christlich-religiöse Anklänge vorzufinden.

⁴³ Klaus Lankheit: *Das Triptychon als Pathosformel*, Heidelberg 1959.

⁴⁴ Irma Emmrich: *Die Bedeutung der christlichen Ikonographie für die sozialistische Kunst der Gegenwart*, in: *Kunstwissenschaftliche Beiträge, Beilage zur Zeitschrift Bildende Kunst*, Hft. 12, 1979, S. 1-5.

⁴⁵ Werner Telesko: *Erlösermythen in Kunst und Politik. Zwischen christlicher Tradition und Moderne*, Wien, Köln, Weimar 2004.

⁴⁶ Brigitte Lohkamp: *Malerei*, in Erich Steingräber: *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, München 1979, S. 115-235.

⁴⁷ Vgl. Lohkamp 1979, S. 233-234.

DIE ERSCHAFFUNG EINER „NATIONALSOZIALISTISCHEN KUNST“

„Ein Künstler aber, der sein Gebilde nur zum Vehikel einer vorgefaßten moralischen oder ideologischen Absicht degradiert, muß zwangsläufig auch die Wirklichkeit so auslegen, wie seine Voreinstellung es verlangt.“⁴⁸

Die vorliegende Bildbetrachtung setzt an dem Themenkreis des vorangegangenen Absatzes an. Sie geht in beispielhaft ausgewählten Bildwerken, die nachweislich in der NS-Zeit Anklang gefunden haben, in Form einer Bildanalyse auf Spurensuche nach aus der christlichen Tradition entlehnten Bildelementen und -formeln. Einen brauchbaren Überbegriff für die relevanten Bildwerke zu nennen, erwies sich als äußerst schwierig. Auch wenn die als „entartet“ verfemte Malerei bereits ausgeklammert ist, bestand die deutsche und österreichische Malerei zwischen 1933/1938 und 1945 nicht nur aus genuinen NS-Bildwerken. Dennoch wird in vielen Fällen vereinfachend der Begriff „NS-Malerei“ herangezogen, obwohl er in mehrfacher Hinsicht problematisch ist. Die Kriterien für die regimekonforme Ausführung von Bildwerken waren zum einen vage formuliert und ihre Einhaltung und Verfolgung von Inkonsistenzen und durchaus persönlichen Geschmacksvorlieben geprägt. Eine eindeutige Identifizierung ist dadurch erschwert. Zum anderen zeigen die Reaktionen der geduldeten Künstler auf die Zensur des NS-Regimes und damit ihre in der NS-Zeit entstandenen Bildwerke unterschiedliche Anpassungsstufen von regimekonform über neutral und unverfänglich bis hin zu durchaus kritisch. „Die einen waren begeistert über den Sieg der braunen Revolution, andere passten sich opportunistisch an und wieder andere beschlossen für sich, in die innere Emigration zu gehen.“⁴⁹ Auch der vorhandene Zeithorizont für die Entstehung einer genuinen NS-Malerei war relativ kurz, so dass bestehende oder „neutrale“⁵⁰ Malerei nahezu in Dienst genommen werden musste. Denn die Verfügbarkeit einer scheinbar „wahren deutschen Kunst“ war aufgrund des angestrebten Erscheinungsbildes des NS-Regimes für Propagandazwecke von Beginn an unabdingbar.

Die Beurteilung der Bildwerke erfolgte letztlich danach, ob sie sich für die Vermittlung und Hervorhebung der NS-Weltanschauung eigneten oder nicht. Indem ein Teil der Bildwerke den damaligen von völkischem, antisemitischem und nationalem Gedankengut und den von der allgemein schwierigen Lebenssituation ausgelösten Ängsten und Bedürfnissen geprägten Zeitgeist

⁴⁸ Bahr 1965, S. 185.

⁴⁹ Strohmeyer, Artinger, Krogmann 2000, S. 13.

⁵⁰ Der „Deutschen Malerei“ aus dem Blickwinkel der Nationalsozialisten wurden unter anderem auch Bildwerke zugeordnet, die von den Intentionen der Künstler her kein Naheverhältnis zum NS-Regime erkennen lassen.

aufgriffen und widerspiegeln, enthielten sie – unbeabsichtigt oder unbewusst – Interpretationsspielraum für Auffassungen der NS-Ideologie. Diese Bildwerke ließen sich nahtlos in das NS-Weltbild einpassen, da die NS-Ideologie ebenso aus den Erwartungen und Wünschen des Volkes schöpfte. Ein weiteres Argument ist der „harmlose“ Charakter mancher Bildwerke, der sie für das NS-Regime verwertbar machte. Auf eine ähnliche Weise wurden auch bestehende Bildwerke dem NS-Regime einverleibt und in der Malerei eine kulturgeschichtliche Traditionslinie „wahrer deutscher Kunst“ gezogen. Deshalb fand auf NS-Seite häufig der Begriff „Deutsche Kunst“ Gebrauch. Hierbei ist die Tatsache von besonderem Interesse, dass so eindeutig christlichen Bildern eine durchaus prominente Weiterverwendung innerhalb des NS-Regimes unter eben diesem Prädikat „Deutsche Kunst“ zuteil wurde. Trotzdem diese Bildwerke eine NS-Verwendung und -Auslegung erfuhren, ist es jedoch unzutreffend, sie über einen Kamm zu scheren und allesamt als „NS-Malerei“ zu bezeichnen. Da sich diese Arbeit mit der Malerei beschäftigt, die die NS-Ideologie dem Urteil des NS-Regimes zufolge entsprechend zu transportieren vermochte, werden auch nicht eindeutig zuordenbare Bildwerke in die Analyse miteinbezogen. Unter jenen Bildwerken, die Ideologie getreu einsetzbar waren, werden all jene verstanden, die unter dem NS-Regime – ausgenommen der „Entarteten Kunst“ – ausgestellt, beauftragt, gekauft, verschenkt, ausgezeichnet, publiziert und aus Propagandazwecken verbreitet wurden. Daher wird von der Bezeichnung „NS-Malerei“ Abstand genommen und jene Bildwerke, die Gegenstand dieser Arbeit sind, unter dem Begriff „NS-auserkorene ‘Deutsche Malerei‘“ zusammengefasst. Zur näheren Unterscheidung wird auf die drei Adjektive „vereinnahmt“, „ideologienah“ und „genuin“ zurückgegriffen, um der zuvor dargelegten Begriffsproblematik Rechnung zu tragen.

Die vorliegende Betrachtung legt ihren Fokus auf den Bereich „Malerei“ inklusive graphischer Bildwerke. Weiters werden in der Bildanalyse Drucke, Plakate und Postkarten angeführt, da sie ebenso bildliche Zeugen darstellen, zum Teil sogar auf Gemälden basieren und ein dominantes und aussagekräftiges Propagandamittel darstellten. Für die Betrachtung relevant sind sowohl Bildwerke aus Österreich als auch Deutschland. Die Werke deutscher Künstler sind besonders zu beachten, da sie in größerer Zahl vorhanden sind und die NS-Ideologie in ihnen im Zuge des viel stärker ausgeübten NS-Kunstmäzenatentums wesentlich greifbarer zutage tritt.

„Man konnte nicht plötzlich aus dem Nichts eine ‘deutsche Kunst’ erschaffen. So wurden Bilder von Deutschen, die womöglich deutsche Lebensweisen, deutsche Landschaften oder Natur naturgemäß wiedergaben, hergenommen und als Vorbild hingestellt. Dies war eine Richtung, auf die man hinarbeiten konnte. Die Kunst hatte eine Verpflichtung, den

deutschen Menschen wachzurütteln und zu werben für die großen Ziele des völkischen Erwachens zu politischer und geistiger, seelischer Selbstständigkeit! Der deutsche Künstler hatte ... eine 'erhabene Mission' zu erfüllen: er hatte die herrliche Aufgabe, eine deutsche Weltanschauung ... in der Volksseele wachzurütteln und zu verklären mit all seinen künstlerischen Mitteln[,] die ihm zur Verfügung standen.“⁵¹

„Haben nicht alle Machthaber die Kunst vor ihren Wagen gespannt, sie für ihre Propaganda mißbraucht und damit die Massen manipuliert?“⁵² „Ist Kunst nicht ein Herrschaftsinstrument, das subtiler und deswegen auch gefährlicher ist, als brutale Macht es sein kann?“⁵³ Die Malerei musste wie die übrigen Kunstgattungen gewissen Kriterien, die jedoch einen Interpretationsspielraum für willkürliche und opportunistische Entscheidungen offen ließen, gerecht werden, um wahrhaftig als „Deutsche Kunst“ gewertet zu werden. Mit anderen Worten die Malerei musste die NS-Vorstellungen und -Werte widerspiegeln – Individualismus in Bezug auf Weltdeutung und -entwurf wurde gehndet und bestraft. Die einzelnen Kriterien entstanden nach und nach. Sie wurden jedoch nie klar und eindeutig zu einem geschlossenen kunsttheoretischen Konzept zusammengefasst.⁵⁴ Die propagierte NS-Linie und die Vorgehensweise einzelner NS-Persönlichkeiten, unter denen sich paradoxerweise Liebhaber Moderner Kunst befanden wie zum Beispiel Goebbels in Bezug auf den Expressionismus, konnte aufgrund persönlicher Vorlieben und Beziehungen von einander abweichen.⁵⁵ „Bezeichnend für eine noch unklare und in vielen Bereichen uneinheitliche Kunstanschauung der Ausstellungsmacher war das vereinzelte Vorkommen von Werken, die der Neuen Sachlichkeit nahestanden.“⁵⁶ Dieses Zitat ist nur ein Beispiel für solcherlei Inkonsistenzen. In einem Punkt stimmte die Vorgehensweise jedoch überein. Kunst wurde kontrolliert und zu Propagandazwecken eingesetzt.

Von Beginn der Christlichen Kunst an, gleicht die Bilderfrage einem zweiseitigen Schwert. Einerseits kommt dem Bild eine wichtige Stellung in Sachen Glaubensdeutung, Mensch- und Welterkenntnis zu. Seine vielfältige auf konfessionelle Positionen, regionale Unterschiede, unterschiedliche Mentalitätsprofile und Bildungsebenen zurückführbare Rezeption hat dazu beigetragen. Andererseits war und ist das Bild Anlass für zahlreiche Konflikte. Die Durchsetzung

⁵¹ Macho 1988, S. 9.

⁵² Rombold 1984, S. 231.

⁵³ Rombold 1984, S. 231.

⁵⁴ Vgl. Pröstler 1982, S. 6.

⁵⁵ Vgl. Pröstler 1982, S. 6 und Davidson 1991A, S. 8-9.

⁵⁶ Lüttichau 1987, S. 90.

einzelner Bildtypen, Machtdemonstrationen und generelle Ablehnung führten immer wieder zu Hetze und Mord für und gegen das Bild sowie darin ausgedrückte Bildvorstellungen und -inhalte.⁵⁷

Diese Problematik erwächst dem Verhältnis von „Wort“ und „Bild“. „Die Bildhaftigkeit der Sprache, ihre Befähigung zum Symbol, machen es erst möglich, über ‘Gott und göttliche Dinge’ angemessen zu reden.“⁵⁸ Ist auf der einen Seite in Bezug auf das Wort von Bildhaftigkeit der Sprache die Rede – von Bild, Gleichnis, Metapher, Metonymie oder Symbol –, sind damit Vorstellungsbilder gemeint, die rein der Veranschaulichung des Evangeliums dienen. Sie sind dem Wort verschrieben und an dieses gebunden. Das Bild für sich auf der anderen Seite besitzt einen Eigenwert, besonders wenn es als Kunstwerk Geltung erlangen soll. Als real vorhandenes Artefakt ist es ein an die Materie gebundener, in der Regel nicht veränderbarer Gegenstand im Raum. Es provoziert einen prozessualen Wahrnehmungsvorgang und Worte, die die Aussage des Bildes und das Gezeigte kommunizierbar machen. „Wie dieser Bildgegenstand sich als Kunstwerk zur Verkündigung des Evangeliums verhält, ist eine andere Frage als die, welche von der Sprache evozierten Bildvorstellungen dem Evangelium adäquat sind.“⁵⁹ Wort und Bild stehen sich zusammenfassend als eigenständige Mittler des Glaubens gegenüber, die sich jedoch benötigen um ihre Inhalte entsprechend zu verbreiten. Diese gegenseitige Inanspruchnahme führte jedoch nicht selten zu Missverständnissen, Missinterpretationen, Manipulation und Missbrauch und wirkte auf die Eigenständigkeit der beiden Medien oft einschränkend. Zu groß war oft das Interesse im positiven und negativen Sinne den Hörer und Betrachter zur Zustimmung zu einem bestimmten Inhalt und einer damit verbundenen Einstellung zu bewegen. Und da das Bild schon sehr früh als Machtinstrument erkannt wurde, wurde es letztlich nicht nur als Segen, sondern auch als Gefahr für den Glauben gesehen.⁶⁰

„Die Kunst fürchtet sich davor, von der Kirche als milde Gemütsillustration beansprucht zu werden, die ihr die Freiheit zur Inbrunst, die Freiheit zur unmittelbaren Begegnung mit Gott ebenso wie die Freiheit zum fruchtbaren Widerspruch wegnimmt, wie er zum Christentum dazugehört. ... Die Kirche hat schlicht Angst vor dem Bild. Sie hat Angst vor dem Bild als zu stark individuell geprägter Aussage. Sie hat Angst vor dem Bild als dem Störfaktor für Gemeindebequemlichkeit, und sie hat letzten Endes eine fundamentale Angst

⁵⁷ Vgl. Schwebel 2002, S. 13.

⁵⁸ Schwebel 2002, S. 221.

⁵⁹ Schwebel 2002, S. 221.

⁶⁰ Vgl. Schwebel 2002, S. 221-222.

davor, daß die sinnenhafte Unmittelbarkeit, die Wirkungsmagie des Bildes unkontrollierbare Kräfte freisetzen könnte.“⁶¹

Einen der Gründe für die Entmündigung der Kunst von Seiten der Politik verdeutlicht ein Zitat aus dem Werk Alexander I. Solschenizyns, der gesagt hat: „Ein großer Schriftsteller ... ist doch so etwas wie eine zweite Regierung. Darum hat auch keine Regierung je die großen Schriftsteller geliebt, sondern nur die kleinen.“⁶²

Die Qualität der Kunst war im NS-Regime vorwiegend nur ein scheinbarer, propagandistisch vorgeschobener Anspruch an die „Deutschen Kunst“. Vielmehr diente die Kunst zur „Produktion von Optimismus“⁶³, wie Goebbels es formulierte. Sie wurde im NS-Regime nahezu vollständig zum politischen Instrument. Das NS-Regime ging damit einen Schritt weiter als die christlichen Kirchen – oder auch zurück in Abhängigkeit von der Betrachtungsperspektive – und machte die Kunst nicht nur zu einer Dienerin der NS-Weltanschauung, sondern zu einer Sklavin, indem ihr jegliche auch im Christentum gewährten und erlangten Freiheiten entrissen wurden.

„Die zensurellen Maßnahmen an einem Kunstwerk – im allgemeinsten Sinn – waren in einem autoritären Staat keineswegs von künstlerischen oder literarischen Gesichtspunkten aus bestimmend, sondern einzig und allein auf die politische Tragbarkeit des Gesagten oder Dargestellten ausgerichtet – wobei der Staat zum Auftraggeber jeder kulturellen und künstlerischen Betätigung wurde.“⁶⁴

Die NS-Zeit bedeutete für die Kunstproduktion in Deutschland und Österreich tatsächlich nicht nur einen quantitativen Verlust, sondern auch einen qualitativen Einschnitt. Das NS-Regime hingegen scheute keinen Aufwand, seine Vorstellung von einer „wahren deutschen Kunst“ in den Köpfen der Bevölkerung zu verankern. Aus Originalquellen zu den Ausstellungen „Entartete Kunst“ und „Große Deutsche Kunstausstellung“ (GDK), aus Aufzeichnungen zu Museumsbeständen, Bilddokumenten, Zeitzeugenberichten und Aussagen Hitlers sowie weiterer NS-Persönlichkeiten kann ein ungefähres Bild der vom NS-Regime entworfenen „Deutschen Malerei“ rekonstruiert werden:

⁶¹ Roters 1984, S. 23.

⁶² Zitiert nach Kapellari 1984, S. 42. Es handelt sich um ein Zitat Solschenizyns aus seinem Roman *Der erste Kreis der Hölle* (1968).

⁶³ Zitiert nach Rombold 1984, S. 231.

⁶⁴ Lang 1967, S. 29.

„Gesunde, schlichte Natürlichkeit, unbeschwerter Stil, meisterliches Handwerk, große, klare, volle, wohltuende und eindringliche Formen- und Farbensprache, endgültige ausgewogene, tief durchdachte Bildordnung – alles kündigt den verantwortungsernsten, überragend genialen Maler und zugleich den bescheidenen, feinfühligem, blutvollen durch und durch echten Menschen, der den Adel in der Arbeit, die Würde und Schönheit im Alltäglichen erfasst und mit germanischer Kraft im Erhabenen aufnimmt. Solche Volkskunst überzeugt und befriedigt gleicherweise Laien und Kenner.“⁶⁵

Unter der Bezeichnung „Deutsche Malerei“ wurden erstens in großer Zahl Werke der Historien- und Genremalerei gezeigt. Legendäre Ereignisse und solche die im Sinne der Verdeutlichung einer Traditionslinie entscheidend waren, fanden Einzug in Museen und Ausstellungen. Der Genremalerei oblag es den Alltag der „deutschen“ Bevölkerung in Harmonie und idealisiertem Licht zu präsentieren. Darstellungen „deutscher“ Bauern bei der Arbeit oder in ihren Familien sowie von der Witterung geerbte Männer in naturnahen Berufen wie etwa Jäger, Holzfäller oder Hirten waren gern gesehene Sujets. Einen nahezu eigenen Status erlangte das Thema der „Mutter“ als „Ursprung und Garantie der artreinen Rasse“⁶⁶. Generell schienen Landschafts- und Tiermalerei sowie Stilleben harmlose und willkommene Bildgattungen gewesen zu sein, sofern sie das NS-Reich naturverbunden, andächtig und kraftvoll darstellten. Eine weitere dominante Gattung waren Kriegsbilder. Sie verherrlichten auf heroische und monumentalisierende Weise den „deutschen“ Soldaten und Werte wie Disziplin, Vaterlandsliebe, Kameradschaft, Kampfgeist und Stärke. In fast defizitärer Zahl wurden Porträtbilder der bedeutendsten NS-Persönlichkeiten, allen voran Hitlers selbst, produziert und unter Volk gebracht oder an prominenter Stelle in öffentlichen Ämtern zusammen mit dem Hakenkreuz angebracht. Auch mythologische Themen und Allegorien wurden unter dem NS-Regime sehr geschätzt und gefördert. Sie boten eine Vielzahl an Bezügen und Erzählungen zur Untermauerung und Positionierung der NS-Weltanschauung innerhalb der Geschichte oder zur Versinnbildlichung der NS-Werte. Außerdem waren sie beliebte Sujets für Aktdarstellungen sowie für die Zurschaustellung des idealen Aussehens der „deutschen“ Rasse. Auffallend im Rahmen der Aktmalerei ist ihr geradezu aufdringlich voyeuristischer Eindruck. Einen wichtigen Stellenwert in der Darstellung des NS-Regimes hatten abschließend Industrielandschaften sowie

⁶⁵ Willrich 1937, S. 118.

⁶⁶ Lüttichau, 1987, S. 89.

die neu begründete Gattung der Autobahnbilder. Sie repräsentierten das moderne, fortschrittliche NS-Reich sowie den Aufbruch in ein „neues“ Zeitalter.⁶⁷

Generell herrschte ein klarer, naturalistischer und zum Monumentalen neigender Stil vor. Abgesehen von den propagandistischen, großformatigen Bildwerken sind vor allem die neu geschaffenen ideologienahen und genuinen NS-Bildwerke mit den Adjektiven „handwerklich brav“⁶⁸ und „recht konservativ“⁶⁹ treffend zu beschreiben. Verkauft wurden sie der Bevölkerung jedoch als „revolutionäre“ Malerei. Mit der Neuen Sachlichkeit teilt sie auf den ersten Blick die archaisierende, distanzierte Darstellungsweise. Letztlich ist sie jedoch im Gegensatz zu der bisweilen „purifizierenden Überdeutlichkeit“⁷⁰ und den „desillusionierenden oder zumindest prosaischen Bildthemen“⁷¹ der Neuen Sachlichkeit stets auf eine durchwegs idealisierende, verherrlichende und verklärende – die Realität gerade in einen Schleier der Harmonie und Kraft einhüllende – Atmosphäre in den Bildwerken fokussiert.⁷²

Mit der NS-auserkorenen „Deutschen Malerei“ wird den Betrachtern die „deutsche“ Geschichte aus NS-Sicht, das Aussehen der „deutschen“ Rasse, die Idylle des „deutschen“ Landes, das von Tapferkeit und Tüchtigkeit gekennzeichnete Leben des „deutschen“ Volkes vom Soldaten an der Front bis zum Sämann am Feld, das fortschrittliche NS-Reich mit Großindustrie und Autobahnen und seine charismatischen Führer vor Augen geführt. Doch es wird nicht das Reich dargestellt wie es tatsächlich war. In den Bildwerken herrscht die Visualisierung einer gewünschten Realität vor.⁷³ Sie verkünden die NS-Vision von einem „neuen deutschen Reich“ und die „Glaubensinhalte“ einer „neuen deutschen Religion“.

⁶⁷ Vgl. Lüttichau, 1987, S. 89-90.

⁶⁸ Lüttichau, 1987, S. 90.

⁶⁹ Lüttichau, 1987, S. 90.

⁷⁰ Lüttichau, 1987, S. 90.

⁷¹ Lüttichau, 1987, S. 90.

⁷² Vgl. Lüttichau, 1987, S. 89-90.

⁷³ Vgl. Kettner 1999, S. 236. Helena Kettner stellt der „gewünschten“ Realität eine verschmähte Realität gegenüber, die auch in den Bildwerken ausgelöscht wurde.

DAS CHRISTLICH-RELIGIÖSE BILDREPERTOIRE ALS VORLAGE

„Es gibt keine religiöse Kunst, es gibt nur Bedingungen eines Werkes, die es befähigen, einen Glauben zu inkarnieren.“⁷⁴

Das religiöse Empfinden war damals im Volk mehrheitlich ein Christliches. Da die Dauer des NS-Regimes dank der Befreiung Europas durch die Alliierten Mächte auf seine Anfänge beschränkt blieb und Hitler seine Vision eines NS-Zeitalters mit der ihm eigenen „Religion“ und Kunst nur in seinen Grundzügen realisieren konnte, bestehen noch starke Anlehnungen an Strukturen, Motive und Symbolik bestehender religiöser Gemeinschaften. Sicherlich auch von dem Gedanken getragen, dass diese die religiöse Referenz bereits in sich tragen.

Die Nationalsozialisten wollten sich als „neue Religionsgemeinschaft“ etablieren und absetzen. Dennoch mussten sie behutsam vorgehen, um keine bestehenden religiösen Gefühle zu verletzen und das Volk langsam auf den „neuen Glauben“ kommen zu lassen. Die Übernahme christlicher Formensprache trotz Verfolgung und Stigmatisierung der christlichen Kirchen hat demnach mehrere Gründe: Zum einen sind alle führenden NS-Persönlichkeiten mehr oder weniger in einem christlichen Umfeld herangewachsen und damit von den Denk- und Ausdrucksweisen einer christlich dominierten Kultur geprägt gewesen. Trotz Bestrebungen die christlichen Religionen durch eine NS-„Religion“ abzulösen, wurde, um die Verankerung mit der Geschichte und der europäischen Kultur nicht zu verlieren, schlichtweg eine „passende“ NS-Umdeutung vorgenommen. Die zwiespältige Beziehung zwischen Bewunderung und Feindseligkeit des NS-Regimes und allen voran Hitlers zu den christlichen Kirchen bewirkte auch in der Kunst ein Wanken zwischen Anlehnung und Abgrenzung. In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass es sogar innerhalb der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München im Jahr 1937 eine Kategorie gab, die Kunstwerke verfemte, die religiöse Gefühle beleidigten.⁷⁵ Zum anderen sicherte das Auftauchen christlicher Bildformeln und -elemente, mit denen das Volk vertraut war und für die breiteres Verständnis vorhanden war, die erfolgreiche, in eine „religiöse“ Aura gehüllte, visuelle

⁷⁴ Zitiert nach Hess 1968, S. 126. Siehe dazu Originaltext in Jean Bazaine (Aut.): Notizen zur Malerei der Gegenwart, Frankfurt a. M. 1959.

⁷⁵ In neun Gruppen und in schlagkräftigen Sätzen wurden in der Broschüre zur Ausstellung „Entartete Kunst“ assistiert von Bildbeispielen die Gründe zusammengefasst – seien sie handwerklicher, moralischer oder rassischer Natur –, die zur Verfemung und zum Ausschluss der Kunst aus den Museen geführt haben. Im einzelnen sind die abgebildeten Kunstwerke nach folgenden Themen gegliedert: Formale Deformation, Verletzung religiöser Gefühle, Aufruf zum Klassenkampf, Darstellung des Kriegsgräuels, Darstellung des moralischen Verfalls, Menschenbild ohne „deutsches“ Rassenideal, Verwandtschaft mit der Bilderei Geisteskranker, jüdischer Künstler sowie der sogenannte „vollendete Wahnsinn“ der verschiedenen Kunst-„ismen“. (Vgl. Lüttichau 1987, S. 101 und Ausstellungskatalog, Haus der Deutschen Kunst 1937, S. 2-4.)

Vermittlung der NS-Ideologie und die scheinbare Zustimmung des Volkes. Hinzu kommt noch, dass für die Darstellung einer Weltanschauung als Religion entsprechende Bilder notwendig sind, die eine religiöse Erfahrung oder Identifikation auszulösen vermögen. Daher lag es in einem christlich-religiös geprägten Europa nahe auf eine solche bereits erprobte Motivik zurückzugreifen, um die gewünschten Gefühle zu motivieren. Um die christlich-religiösen Bildformeln und -elemente identifizieren zu können, wird zuvor in einem allgemeinen Exkurs auf das Religiöse im Bild eingegangen.

Das spezifisch Christliche im Bild ist eine Art Wirklichkeit, deren Existenz durch verschiedene Mittel erzeugt, begünstigt und gerechtfertigt ist. Es handelt sich zum einen Teil um erlernte Assoziation, also Tradition und Gewohnheit, zum anderen Teil um unmittelbare persönliche Erfahrung. „Das spezifisch Christliche liegt hier offensichtlich im Bezug auf Christus, für den, der ihn herstellt, nicht aber im Bildthema selbst.“⁷⁶ Das religiöse Bewusstsein oder die religiöse Erfahrung ermöglichen es dem Menschen das eigene Dasein vor einem allgemeinen Sinngrund zu sehen. Der entscheidende Punkt ist, dass dieser Sinngrund als wahres Sein empfunden wird, als etwas Unbedingtes, Unvergängliches, Unverwandelbares, kurz eine Wirklichkeit, die jenseits der alltäglichen Wirklichkeit, der „Fassade der Dinge“⁷⁷ existiert, sei dies nun vor oder nach dem Tod. Etwas das eigentlich nur als Verkündigung oder als Vorstellungsbild existiert. „So wirkt in den Religionen nichts Geringeres als die erkenntnissuchende Hinwendung zu einem Jenseitigen.“⁷⁸

Die angesprochene Wirklichkeit ist empirisch und sinnlich nicht verfügbar. Die Hüter des Glaubens zogen Bilder heran, um ihr durch eine Art „Spiel mit Ähnlichkeiten“ eine nachvollziehbare Gestalt zu verleihen. Sie entwickelten eine Bildersprache, über die sie Kontrolle ausübten und gezielt zum Einsatz brachten. Geriet diese außer Kontrolle, da Bilder nicht nur Nachahmung im weitesten Sinne sind, sondern selber Gegenwart schaffen, kam es zu Bilderverboten, die jedoch nichts anderes bewirkten, als dem Auge, das materialisierte Bild zu entziehen und zurück in die innere Vorstellungswelt zu verlegen. Bilder agieren an der Schwelle zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Sie verweisen durch das Sichtbare auf das Unsichtbare. Dies entspricht exakt der Selbstdarstellung jeder Religion. Diese Selbstdarstellung hat jedoch als Elemente nur jene zur Verfügung, die uns aus der Empirie bekannt sind, die es tatsächlich gibt.

⁷⁶ Muck 1988, S. 95.

⁷⁷ Belting 2005, S. 7.

⁷⁸ Schreiter 1984, S. 223-224.

„Was ein Bild ist, was es aussagt, was es bedeutet, entscheidet sich im Betrachter.“⁷⁹ Um den dargestellten Dingen schließlich eine christliche oder in diesem Zusammenhang eben auch „nationalsozialistisch-religiöse“ Wirkkraft zu verleihen, bedarf es eines Identifizierungs- und Zuweisungsprozesses. Das spezifisch Religiöse wird deshalb nicht schon im künstlerischen Symbolisierungsvorgang kenntlich, sondern erst in der Semantik, mit der dieser belegt wird.⁸⁰

„Stil ist das dritte Element in einem Kunstwerk neben dem frei gewählten Gegenstand und der ästhetisch bestimmten Form.“⁸¹ Diese drei Elemente können sich als Träger einer solchen spezifischen Semantik herausstellen. **Gegenstand** des Bildwerkes können Erzählungen und Ereignisse, Personen, alltägliche, fantastische oder symbolische Objekte und Kulissen, Handlungen und Gesten, Orte, Lehren, Werte, sowie Gefühle und Stimmungen sein. Mithilfe der verwendeten Materialien, der Farbigkeit, der Art der Zeichnung, der Komposition und der Funktion werden in Zusammenspiel mit dem aktuellen gesellschaftlichen Umfeld und historischen Entwicklungen, Veränderungen und Umdeutungen den einzelnen Bildgegenständen gewünschte Bedeutungen auferlegt oder vorhandene ausgenutzt. Durch Positionierung, Betonung, Kombinieren und Aussehen der Bildgegenstände werden Beziehungen hergestellt, die einem Bild nicht nur ästhetische Werte, sondern vor allem ideologische Werte verleihen. Erst aus dem Gesamtzusammenhang sowie anhand der Stärke der Verwurzelung von Assoziationen und Bedeutungszuweisungen an einzelne Bildgegenstände, wird das Spezifische der vermittelten Ideologeme eindeutig. Neben der aus bestimmten natürlichen, technischen und sozialen Lebensumständen resultierenden Ausbildung eines für eine Gruppe Identität bildenden Zusammenspiels all dieser einzelnen Bildgegenstände, verbirgt sich dahinter die Idee durch die Kontrolle des Verständnisses von Zeichen eine Gruppe herauszuheben und ihre Identitätsbild zu formen.⁸²

Diese Verfahrensweise ist auch der Christlichen Kunst zu eigen. Bis ins neunzehnte Jahrhundert handelt es sich durchwegs um eine symbolische Kunst: Das Dargestellte verweist immer auf eine Wahrheit, die jenseits des Real-zu-Sehenden verborgen liegt. Ein entscheidendes Merkmal hierbei ist, dass jeder Darstellung eine theologische Deutung vorausgeht, es sich also nie um einen spontanen künstlerischen Akt handelt, sondern dieser ist bewusst von einer äußeren Instanz vorgeben. „Sie hatte die religiösen Themen in ihrer theologischen Dimension

⁷⁹ Hofmann 1984, S. 72.

⁸⁰ Vgl. Gräb 1998, S. 69.

⁸¹ Tillich 1984, S. 207.

⁸² Vgl. Belting, Dilly, Kemp, Sauerländer, Warnke 2003, S. 182-183.

vorzuführen.“⁸³ In der Renaissance geht man schließlich ab von der leichten Entschlüsselbarkeit der Bilder. Sie sollen vielmehr überwältigen, das Geheimnis weitertragen.⁸⁴ Auch der künstlerische Entwurf gewinnt größere Bedeutung gegenüber den theologischen Vorgaben. Es entstehen großartige Bildprogramme. Ihre Allgemeingültigkeit geht jedoch im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts endgültig verloren und damit auch das gelebte Verständnis der hinter den einzelnen Bildgegenständen stehenden Wahrheiten. Nur eine kleine Gruppe an Künstlern wie zum Beispiel die Nazarener hatten sich auch weiterhin der über Jahrhunderte entstandenen Bildersprache verschrieben und ihre Bildwerke gemäß der theologischen Vorgabe gestaltet. In ihnen wird erneut die mittlerweile in zahlreichen Nachschlagewerken umfangreich aufbereitete christliche Ikonografie in ihrer traditionellen Ausprägung wiedergegeben.

Demgegenüber steht die **Form** eines Bildwerkes als weiterer Träger religiöser Implikationen. Die Form religiöser Bildwerke kann sich aufgrund liturgischer und ritueller Erfordernisse ergeben, da dem Bild in einem religiösen Kontext neben seiner erzählenden und dekorativen Funktion auch eine lehrende sowie kultische Funktion zukommt. Daher kann die äußere Bildform allein bereits religiöse Assoziationen erzeugen. „Das Format ist zugleich gestaltet und gestaltend.“⁸⁵ Die Bildform ist weiters durch die Bildstruktur bedingt und vice versa: Eine spezifische Bildstruktur präferiert ebenso eine ganz bestimmte Bildform. „Jede Form aber ist schon Ausdruck.“⁸⁶ Format, Größe und Bildstruktur sowie sonstige formale Merkmale werden zu wichtigen Ausdrucksträgern des einer Weltanschauung zugrundeliegenden allgemeinen Ordnungsschemas und Lehrgerüsts.

Bezogen auf die Christliche Kunst ist zum Beispiel das drei- oder mehrteilige Altarretabel eine Bildform, die mit vorwiegend christlichen Assoziationen behaftet ist. Diese Bildform hat jedoch ihren eigentlichen Ursprung nicht im Christentum.⁸⁷ Ihre Urform wurde aufgegriffen, – weil sie attraktive Ausdrucksmöglichkeiten bot –, und zu einer spezifischen eindeutig zuordenbaren Bildform des christlichen Glaubens weiterentwickelt. Denn die Form des drei- oder mehrteiligen Altarretabels kommt der hierarchisch strukturierten Weltanschauung des Christentums sehr entgegen.

„Geht es in der Geschichte des Christentums überhaupt um Kunst und nicht vielmehr um Bilder für Kult und Dogma, um die Visualisierung ‘heiliger Geschichte’ und ‘heiliger

⁸³ Belting, Dilly, Kemp, Sauerländer, Warnke 2003, S. 183.

⁸⁴ Vgl. Belting, Dilly, Kemp, Sauerländer, Warnke 2003, S. 183.

⁸⁵ Lankheit 1959, S. 11.

⁸⁶ Lankheit 1959, S. 11.

⁸⁷ Vgl. Lankheit 1959, S. 16-18.

Personen?“⁸⁸ Bis zum heutigen Tag hat die Christliche Kunst zahlreiche Epochen und Stile durchlaufen. Christliche Kunst, die zu Beginn nahezu die gesamte Kunstproduktion umfasste, ist in jeder Epoche und jedem **Stil** seit ihren Anfängen identifizierbar. Und das, obwohl sie sich im Zuge der Aufklärung und ihrer weitreichenden Folgen für die Entwicklung Europas langsam auf einen kleinen Teilbereich der Bildenden Kunst reduziert sah. Sogar innerhalb der zahlreichen Stilrichtungen der Modernen und Zeitgenössischen Kunst sind christliche Werke zu finden. Daraus schlussfolgernd spielt der Stil in meinen Augen, wenn es um den religiösen Gehalt eines Bildwerkes geht, eine eher untergeordnete Rolle. Durchaus berechtigt ist die Vermutung, dass es Stile gibt, die eher dafür empfänglich sein mögen, religiöse Bildformeln und -elemente zu transportieren oder religiöse Gefühle auszulösen, wie dies zum Beispiel für gotische Bauwerke galt oder dem Expressionismus zugesprochen wurde.⁸⁹ Die einzelnen Stile bieten jedoch alle für sich Möglichkeiten, der christlichen Lehre Ausdruck zu verleihen und den liturgischen Prozess zu untermalen. Gegenstand und Form nehmen eine viel bedeutendere Rolle ein, wie an der über Jahrhunderte gültigen Betrachtung der Kunst als „Ancilla theologiae“ (lat., Magd, Dienerin der Theologie) und dem Mäzenatentum der christlichen Kirchen deutlich wird. Die Stilvielfalt ist die Konsequenz einer fortschreitenden geistigen Neuorientierung – auch des Glaubens – basierend auf neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen, technischem Fortschritt, veränderten allgemeinen Bedürfnissen und gesellschaftlichen Verhältnissen sowie aktuellen künstlerischen Ansprüchen. Für die christlichen Kirchen scheinen jedoch Bildgegenstand und Bildform vorrangig zu sein, um ihre Glaubenslehre zu visualisieren und liturgischen Anforderungen gerecht zu werden. Ästhetische Ansprüche liegen vor, sind jedoch in Wahrheit zweitrangig und treten hinter die theologischen Vorgaben zurück. Der visuellen Manifestation des Glaubens von Seiten der Kirchen scheinen in der Modernen und Zeitgenössischen Kunst sogar ästhetische Ansprüche entgegenzustehen. Die ästhetischen Gesichtspunkte treten in letzteren in den Vordergrund und stehen nicht selten einer Umsetzung der christlich-religiösen Ikonografie im Bild entgegen, indem sie zum Beispiel jeglicher Gegenständlichkeit entsagen. Überall dort, wo dem Bild eine dienende, vermittelnde Rolle konkreter Inhalte zukommt, steht der Stil an zweiter Stelle, er stellt insofern schlicht eine neue, „innovative“ Darstellungsweise, ein neues Gewand für die absoluten, unveränderlichen und „ewigen“ Glaubenswahrheiten dar.

⁸⁸ Schwebel 2002, S. 12.

⁸⁹ Siehe dazu Paul Tillich: Protestantism and Artistic Style, in Paul Tillich (Aut.), Jane Dillenberger, John Dillenberger (Hrsg.): On Art and Architecture, New York 1987, S. 119-125 und Magdalena Bushart: Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925, München 1990.

Ausschlaggebend für die tatsächliche Verfestigung einer spezifischen Semantik sind schlussendlich die fortlaufende Verwertung der Gegenstände und Formen in einem bestimmten Kontext, also ihre Entstehung und ihr Ursprung, ihre Funktion und der Ort ihrer Anbringung.

Die NS-auserkorene „Deutsche Malerei“ ist durch und durch eine gegenständliche Malerei.⁹⁰ Unter dem Begriff „Entartete Kunst“ wurden gerade jene Werke diffamiert, die sich vom strengen Realismus und Naturalismus der Darstellung der Bildgegenstände abwendeten und klaren, eindeutig bestimmbar und bekannten Formen mehr und mehr abschworen. Nachdem das NS-Regime die modernen Kunst-„ismen“ ablehnte und auf eine naturalistische, leicht verständliche und klar lesbare Kunst abzielte, kann von der Problematik der Feststellbarkeit des Religiösen, wie sie sich insbesondere in der Abstrakten Kunst stellt, abgesehen werden. Für die Analyse der Bildwerke auf das Vorhandensein religiöser Bildformeln und -elemente wird die traditionelle christliche Ikonografie und Formensprache herangezogen.

Das Religiöse kommt in unterschiedlicher Weise zum Ausdruck. Spezifische Symbole, Gesten und Handlungen, Geschehnisse und Erzählungen, Rituale und Bräuche, Objekte, Kleidung, Orte, Personen, Werte und Gefühle, Bildordnung und -form sowie Verwendung und Platzierung können als Gründe und Anhaltspunkte für eine religiöse Deutung herangezogen werden.

Im Laufe der Jahrhunderte haben sich in der Christlichen Kunst feste Bildtypen herausgebildet, mit denen vorab ein kurzer Überblick über die Erscheinungsformen des christlich-religiösen Bildes und seiner Zielsetzungen gegeben werden soll. Seit den Anfängen der christlichen Bildkunst zählt dazu das **narrative Bild**, das biblische und apokryphe Erzählungen und Heiligenviten zum Inhalt hat.⁹¹ Ein weiterer wichtiger Bildtyp ist das **didaktische Bild** zur Vermittlung von Lehre, Ethik und dogmatischer Inhalte.⁹² Eng damit ist das **liturgische Bild** verbunden. Als Altarbild dient es im Rahmen der Liturgie der mystisch-wirklichen Vergegenwärtigung und Erscheinung der dargestellten heiligen Szenen und Figuren.⁹³ Es bedarf eines sakral genutzten Umfeldes, damit seine objektiven, dogmatischen Inhalte Wirklichkeit ausstrahlen.⁹⁴ Oder das **anagogische Bild**, das nach oben weist und den Betrachter ein Stück vom Himmel kosten lässt.⁹⁵ Erste Visualisierungen subjektiver religiöser Darstellungen führen

⁹⁰ Vgl. Davidson 1991A, S. 12.

⁹¹ Vgl. Schwebel 2002, S. 12.

⁹² Vgl. Schwebel 2002, S. 12.

⁹³ Vgl. Lankheit 1959, S. 10.

⁹⁴ Vgl. Lankheit 1959, S. 10.

⁹⁵ Vgl. Schwebel 2002, S. 10.

vor allem in die Buchmalerei, die mit originären und zuweilen persönlich gefärbten Bildern in privaten Gebets-, Andachts- und Erbauungsbüchern wie zum Beispiel dem Stundenbuch, den persönlichen Glaubensvollzug untermalte. Das eigene Erleben religiöser Erfahrungen und die persönliche Identifikation mit den Heilsgeschehnissen wurden für den einzelnen Gläubigen zu einem bedeutenden Faktor in der Ausübung seines Glaubens. Diese Bedürfnisse förderten das Aufkommen und die Verbreitung des **gefühlsbetonten Bildes**, dessen Hauptvertreter das *Andachtsbild* ist. Dieses wendet sich unmittelbar an die Gläubigen, ihre Empfindungen und ihr Einfühlungsvermögen und bietet Gelegenheit zur Meditation und Kontemplation bis hin zur Identifikation der Gläubigen mit der dargestellten Situation.⁹⁶

Darüber hinaus kann ein Bildtyp identifiziert werden, den ich als **repräsentatives Bild** bezeichnen möchte. Darunter sollen all jene Bilder zusammengefasst werden, die dazu dienen, die Kirche, ihre Vertreter und ihre Taten der Glaubensgemeinschaft verherrlichend vor Augen zu führen und ihre Vorgehensweise und Macht zu legitimieren. Darüber hinaus möchte ich dieser Kategorie zwei Spezialfälle zuordnen, da hierbei in besonderer Weise machtpolitische und legitimatorische Motivationen zum Tragen kommen. Dabei handelt es sich erstens um das *Propagandabild*, das einerseits zur Agitation dient und zum Kampf für den Glauben anspornen sowie andererseits zu Glaube und Glaubensstreue überzeugen soll. Neben dem Propagandabild ist das *Stifterbild* zu nennen, mit dem der jeweilige Auftraggeber sich oder ein wundersames Geschehnis verewigte, um den Erlass seiner Sünden bat oder als Repräsentationsmittel ein Bildwerk in Auftrag gab.

Abschließend ist noch das **mystische bzw. magische Bild** anzuführen.⁹⁷ Dieses deutet auf die besonderen Glaubensgeheimnisse hin. In ihm werden zumeist Christus oder Gott selbst, göttliche (übermächtige) Kräfte oder heilige Personen als Träger solcher Kräfte verehrt. Einerseits soll das Bild an sich magisch wirksam werden, andererseits sollen wundersame Handlungen, die an dem in dem Bild Dargestellten vollzogen werden, an dem Betrachter selbst Wirkung erzielen. Ein Spezialfall dieser Kategorie ist die *Ikone*, die in den orthodoxen Kirchen zu finden ist und den Gläubigen als unmittelbares Abbild ein besonderes Näheverhältnis und direkte Verehrung des Dargestellten ermöglicht.⁹⁸ Die Ikone wird als Fenster zwischen irdischer und himmlischer Welt verstanden.⁹⁹

Die genannten Bildtypen treten in unterschiedlichen Epochen, Variationen und Kombinationen sowie in wechselnder Funktion immer wieder in der Christlichen Kunst auf und

⁹⁶ Vgl. Schwebel 2002, S. 12 und S. 43-45.

⁹⁷ Vgl. Schuster 2001, S. 120.

⁹⁸ Vgl. Schuster 2001, S. 114-115.

⁹⁹ Vgl. Schwebel 2002, S. 27-35.

bilden weitere Anhaltspunkte für die Identifikation religiöser Bildformeln und -elemente. Der nächste Schritt zur Erfassung des Religiösen wäre der Blick ins Detail. Welche Gegenstände, Formen und Strukturen sorgen nun tatsächlich für den religiösen Gehalt und erlauben eine Einordnung unter die im vorangegangenen Absatz aufgezählten Bildtypen. Eine umfassende Vorstellung der christlichen Motivik würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen und vom eigentlichen Analysegegenstand ablenken. Eine nähere Erläuterung der im Zuge der Analyse herausgearbeiteten rezipierten Bildformeln und -elemente erfolgt deshalb an entsprechender Stelle, um die ursprüngliche Bedeutung der Adaption gegenüberzustellen und den Wandlungsprozess aufzuzeigen (siehe Kapitel „Christlich-religiöse Analogien in der „Nationalsozialistischen Malerei“, S. 38).

DIE ADAPTIONSFORMEN CHRISTLICH-RELIGIÖSER MOTIVIK

„Hitler adaptierte rücksichtslos alles, was ihm gelegen kam, egal, ob es angeblich vom ‘Todfeind’ stammte oder nicht.“¹⁰⁰

Es handelt sich um keine neue Beobachtung. Das vorhandene Repertoire an Bildelementen und Darstellungsweisen stellte soweit die kunstgeschichtliche Forschung zurückreicht – und tatsächlich noch weiter zurück – einen Fundus an Möglichkeiten dar, aus dem geschöpft werden konnte, um Ideen, Fantasien und Weltanschauungen ein Gesicht zu verleihen. Ein Großteil der kunstgeschichtlichen Forschung ist genau damit beschäftigt diese Entwicklungs- und Rezeptionslinien aufzuzeigen. Der Grund für die fortlaufende Übernahme bestehender Bildformeln und -elemente liegt, in ihrer Ausdruckfähigkeit und Trägerfunktion für spezifische Bedeutungen. Sie fungieren unserer Sprache ähnlich und „sprechen“ förmlich zu ihren Rezipienten. Ihre Trägerfunktion ist umso wirkungsvoller, je vertrauter die verwendeten Bilder sind. Dann ist die Sprache der Bilder für die Betrachter verständlich. Dadurch ist es nicht verwunderlich, dass besonders am Beginn einer neuen Bewegung auf Vertrautes zurückgegriffen und diesem im Rahmen des neuen Kontextes – die bisherige Ausdruckskraft in Dienst genommen – die Funktion zugewiesen wird, Zusammenhänge zu visualisieren oder eine

¹⁰⁰ Ach 1977, S. 33.

gewünschte Überzeugung zu motivieren. Es findet eine **Rezeption**¹⁰¹ vorhandener Bildformeln und -elemente statt. Neben der In-Dienstnahme zur Erleichterung des Bedeutungstransfers oder zur Übermittlung spezifischer Bedeutungen ist es möglich mittels Rezeption religiöser Bildformeln und -elemente den Bildgegenstand trotz seines profanen Ursprungs darüber hinaus mit religiösen Weihen zu versehen. Hierbei wird der Prozess der **Sakralisierung**¹⁰² von Objekten, Personen, Orten, Geschehnissen und Handlungen angesprochen. Schließlich muss in diesem Zusammenhang auch die schlichte Übernahme von bestehender Substanz in ihrer Gesamtheit angeführt werden. Ihr wird in der Form, in der sie erschaffen wurde, ein Platz innerhalb der neuen Bewegung zugewiesen. Dieser Prozess wird im Folgenden als **Einverleibung**¹⁰³ bezeichnet – als eine radikale Form der Werkrezeption.

„Die geistlich-religiöse Brauchbarkeit der alten Bildwelten beruht anscheinend auf zwei Tatsachen. Die erste besteht darin, daß die christlich-abendländische Tradition selbst eben nicht ganz tot, immer noch in mancherlei Hinsicht lebendig, aktiv ist. Ein zwar nicht mehr schöpferisches, aber noch dynamisch nachwirkendes großes Erbe entfaltet sich da – ein lebendiger Nachklang. Und zweitens muß beachtet werden, daß in den alten Formen sich auch Urformen, archetypische Urbilder ausdrücken, deren seelische Wirkung trotz der historischen Ungleichzeitigkeit in der unbewußten Tiefenschicht wirken kann. Jede Vorhandenheit in dieser Welt, ob historisch oder präsentisch faßbar, verweist irgendwie auf etwas Tieferes, auf das, was man früher das Wesen der Dinge nannte.“¹⁰⁴

In der NS-auserkorenen „Deutschen Malerei“ finden sich zahlreiche Anklänge an christliche Bildformeln und -elemente. Zumeist werden auf diesem Weg nicht nur Assoziationsmuster ausgenutzt, sondern vielmehr Gedankengut, das eine bedeutende Rolle in der NS-Ideologie spielte, sakralisiert. Die die NS-Weltanschauung widerspiegelnden Bildwerke bekommen dadurch eine „religiöse“ Wertigkeit und die Malerei wird zu einer „religiösen“ Malerei im Sinne der NS-

¹⁰¹ Mit Rezeption wird die vorwiegend intellektuell gesteuerte Anlehnung an sowie die Reproduktion und Aneignung von bestehenden Kunstwerken und Kulturgütern (oder Teilen davon) durch die nachfolgende Kunstproduktion bezeichnet. (Vgl. Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft 2003, S. 317-319.)

¹⁰² Ein umfassender Definitionsversuche gliedert „Sakralisierung“ in drei aufeinanderfolgende Schritte: An erster Stelle steht eine „Aussonderung von etwas oder jemandem aus dem Gewöhnlichen“ (Mühlen 1971, S. 13 und S. 21.), durch die an zweiter Stelle eine „Betroffenheit durch etwas Außergewöhnliches“ (Mühlen 1971, S. 13 und S. 21.) gewährleistet wird, die wiederum an dritter Stelle charakteristisch für die Erfahrung des Heiligen ist. (Vgl. Mühlen 1971, S. 13 und S. 21.)

¹⁰³ Hierunter wird in dieser Arbeit die Aneignung originaler Bildwerke aus einer oder mehreren Kunstrichtungen, zum Beispiel der Christlichen Kunst, verstanden.

¹⁰⁴ Plate 1989, S. 163-164.

„Religion“. Die Säkularisierung¹⁰⁵ christlicher Bildformeln und -elemente wird für die Sakralisierung bildlicher Manifestationen, in denen die NS-Ideologie zum Ausdruck kommt, in Anspruch genommen.

Da die frühere religiöse Konnotation dabei nicht verloren gehen muss, kommt es zu einem Transfer religiöser Metaphorik auf einen profanen Gegenstand.¹⁰⁶ Das Verb „sakralisieren“ leitet sich von dem Adjektiv „sakral“ ab, das so viel bedeutet wie „heilig“ oder „geweiht“.¹⁰⁷ Dieses wiederum geht auf das lateinische Wort „sacer“ zurück, das mit „Gesamtheit der Beziehungen zwischen Menschen und Gottheit“¹⁰⁸ übersetzt wird.¹⁰⁹ „Sakral“ ist ein Begriff der ab der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts nachweisbar ist.¹¹⁰ Das Verb sowie das Nomen „Sakralisierung“ werden zwar häufig in der Literatur verwendet, in Lexika – weder in allgemeinen noch in kunsthistorischen oder religionswissenschaftlichen – hat dieser Begriff jedoch keinen Einzug gefunden. Lediglich die Säkularisierung, ihr Gegensatz, wird darin erklärt. Auffallend ist für diese Bedeutungsgruppe die enge Gebundenheit an die tatsächlichen Orte religiösen Glaubensvollzuges. Es besteht zudem ein begrifflicher Zusammenhang zum institutionalisierten Kult und damit zur Kirche und allem Kirchlichen. Ziehen wir das Adjektiv „heilig“ zur weiteren Begriffsbestimmung heran, stoßen wir auf die Worte „Heiligung“ und „heiligen“, die sehr wohl in Lexika anzutreffen sind. Sie werden bereits im AT benutzt und tragen die Bedeutung „weihen“ und „Weihung“.¹¹¹ Auch sie haben zuallererst eine rein kultisch-gottesdienstliche Funktion. Die „Heiligung“ erfolgt durch kultische Handlungen sowie durch Feiern und mit dem NT durch ein Leben nach dem Vorbild der Heiligen und letztlich Christi.¹¹² Der „Heiligende“ ist immer die Gottheit, auch wenn sie sich besonderer Vermittler bedient.¹¹³ Das „Geheiligte“ steht im Dienst der Gottheit und trägt einen Teil der Gottheit oder seiner Kräfte in sich.¹¹⁴ Das „Heilige“ definiert sich über seine besondere Beziehung zur Gottheit und allem Göttlichen.¹¹⁵ Es handelt sich um eine besondere Würde. Im Gegensatz zu „heiligen“ ist der Begriff „sakralisieren“ weiter gefasst. Denn in Ableitung von „sakral“ kann er sowohl „etwas weihen“, also „mit der Würde des

¹⁰⁵ In diesem Zusammenhang wird mit Säkularisierung besonders auf das Phänomen Bezug genommen, dass ursprünglich christliche Sinngehalte eine ideelle Transformation erfahren und auch außerhalb des christlich-religiösen Bereiches weiterwirken. (Vgl. Brockhaus-Enzyklopädie 2006E, S. 700.)

¹⁰⁶ Vgl. Lanwerd 2001, S. 51.

¹⁰⁷ Vgl. Duden. Das große Fremdwörterbuch 2007, S. 1202.

¹⁰⁸ Lanwerd 2001, S. 53.

¹⁰⁹ Vgl. Lanwerd 2001, S. 53.

¹¹⁰ Vgl. Lanwerd 2001, S. 53.

¹¹¹ Vgl. Lexikon zur Bibel 1992, Sp. 580-582.

¹¹² Vgl. Lexikon zur Bibel 1992, Sp. 581.

¹¹³ Vgl. Lexikon zur Bibel 1992, Sp. 581.

¹¹⁴ Vgl. Lexikon zur Bibel 1992, Sp. 580-582.

¹¹⁵ Vgl. Lexikon zur Bibel 1992, Sp. 580-582.

Heiligen ausstatten“¹¹⁶ bedeuten, als auch einfach „etwas heiligen, kirchlichen oder religiösen Zwecken zuzuführen“¹¹⁷, ihm somit eine dienende oder unterstützende Rolle zuteil werden zu lassen.¹¹⁸ „Sakralisieren“ stellt einen Bezug zwischen einem Gegenstand und etwas Heiligem, der Kirche oder der Religion insgesamt her. Dabei ist Religion als ein Glaube mit einem bestimmten Bekenntnis sowie einer spezifischen Form der Frömmigkeit zu verstehen und als „religiös“ alles, das diese Religion betrifft.¹¹⁹ Darüber hinaus stellt „religiös“ eine Beziehung zum Bereich der Religionen im Allgemeinen her. Es wird nicht unbemerkt geblieben sein, dass sich diese einzelnen Begriffsgruppen nicht scharf voneinander trennen lassen, sondern Überschneidungen unweigerlich auftreten. Daher auch die synonyme Verwendung im alltäglichen Sprachgebrauch. Von entscheidender Wichtigkeit ist jedoch, die Erkenntnis daraus, dass „ein Gegenstand, ein Buch, ein Gebäude [auch ein Ort oder eine Person] nicht durch sich selbst heilig ist, sondern sie werden durch die Zuschreibung heilig oder religiös [oder sakral]“^{120, 121} „Sakralisierung“ ist als sozialer und gesellschaftlicher Zuschreibungsprozess anzusehen. Dies gilt auch in Bezug auf die Kunst und das Bild, wie schon im vorangegangenen Kapitel erläutert (siehe Kapitel „Das christlich-religiöse Bildrepertoire als Vorlage“, S. 23). Das Bild ist nicht sui generis „religiös“, um den meiner Meinung nach weitest gefassten Begriff zu wählen. Erst durch Auftrag, Entstehungsgeschichte, Inhalt, Funktion, Positionierung, Wirkung sowie Interpretation von Kirche, Künstler und – heutzutage durch den Bedeutungszuwachs des individuellen, subjektiven Urteils – auch Betrachter erhält es religiöse Würden unterschiedlicher Art.

Da das Erklärungspotenzial der Vernunft für unser Dasein begrenzt ist, tritt die Religion in Aktion um dieses Sinndefizit zu schließen und das Orientierungslose in einen allumfassenden Sinnzusammenhang zu betten. Die Funktion der Sakralisierung besteht genau darin einzelne Elemente in diesen Sinnzusammenhang einzuordnen, ihnen einen Platz zuzuweisen. Auch das NS-Regime bedient sich dieses Sinnbedürfnisses einerseits und dem Prozess der Sakralisierung andererseits. Die „deutsche“ Geschichte wird geradezu zu einem „Heilsgeschehen“ umgeschrieben und mit der Verklärung der NS-Visionen und -Taten unter dem Prädikat einer „neuen deutschen Religion“ der Aufbau eines nach dem NS-Weltbild gestalteten Reiches legitimiert.

¹¹⁶ Lanwerd 2001, S. 53.

¹¹⁷ Lanwerd 2001, S. 53.

¹¹⁸ Vgl. Lanwerd 2001, S. 53.

¹¹⁹ Vgl. Duden. Das große Fremdwörterbuch 2007, S. 1164.

¹²⁰ Zinser 1997, S. 162.

¹²¹ Ein weiteres Adjektiv, das in diesem Kontext zum Einsatz kommt, ist „liturgisch“ – ein Begriff, der im Speziellen eine Zugehörigkeit zur Liturgie, also zur Gottesdienstfeier, ausdrückt.

Bei der Durcharbeitung der Literatur zu Hitlers geplantem *Kunstmuseum* in Linz stieß ich auf Dokumente, die die von Hitler über Jahre unter dem Decknamen „Sonderauftrag Linz“ aufgebaute Sammlung katalogisieren. Sie bildet einen weiteren Baustein in der Rekonstruktion des NS-Kunstabildes und -geschmacks – „eine europäische Altmeistersammlung bis 1800 kombiniert mit einer Abteilung deutscher und österreichischer Malerei des 19. Jahrhunderts“¹²². Eine Auswahl an Bildwerken, die wegweisend für die zukünftige „deutsche“ Kunstproduktion wirken sollten.

Die Idee kam Hitler schon 1938, angeregt durch die großen Sammlungen italienischer Kunst wie der Galleria degli Uffizi oder der Galleria Pitti in Florenz, die er während eines Besuches bei Benito Mussolini besichtigte. Ziel war es ein der Öffentlichkeit zugängliches künstlerisches Zentrum an der Donau zu errichten. „Mit ihr wollte sich Hitler nach einem erfolgreich zu Ende geführten Krieg dem deutschen Volk und der ganzen Welt als ‘Kultur Mensch’ präsentieren.“¹²³ Dazu wurde 1940 der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg, kurz ERR, unter der Leitung von Alfred Rosenberg gegründet und im Geheimen gestohlen, erworben und gesammelt.¹²⁴

Das *Kunstmuseum* sollte auf persönlichen Wunsch Hitlers vor allem ein Zentrum „Deutscher Malerei“ werden und nur eine begrenzte Zahl europäischer Werke beheimaten. Diese Zielsetzung wurde später zugunsten europäischer Werke gelockert. Von Hitler engagierte Fachleute überzeugten ihn von einer umfassenderen Schau. Im Gegensatz zum *Haus der Deutschen Kunst* in München, worin Werke zeitgenössischer Malerei gezeigt wurden, sollte es Werke vergangener Jahrhunderte zur Anschauung bringen. Bis zum Jahr 1938 stellte Hitler selbst eine kleine Kunstsammlung zusammen, die vorwiegend Maler der österreichischen und deutschen Schule des neunzehnten Jahrhunderts von Wilhelm Leibl und Adolf Menzel über Carl Spitzweg, Moritz von Schwind und Arnold Böcklin zu Anselm von Feuerbach enthielt.¹²⁵ Sie sollte in die Linzer Sammlung eingegliedert werden. So wie Hitler jedoch aus allen deutschen und österreichischen Museen Werke der „Entarteten Kunst“ entfernen ließ, blieb er auch bei der Linzer Sammlung dieser kulturpolitischen Linie treu.¹²⁶ Dennoch befinden sich in der Sammlung – wie bereits angedeutet – erstaunlicherweise christliche Werke, darunter zum Beispiel Peter Paul Rubens *Sz. Peter im Boot*, als Repräsentanten für das NS-Reich als große Kunst- und Kulturnation.¹²⁷

¹²² Schwarz 2004, S. 8.

¹²³ Schwarz 2004, S. 81.

¹²⁴ Vgl. De Jaeger, 1988, S. 73-77 und Haase 2002, S. 23.

¹²⁵ Vgl. Haase 2002, S. 9 und Davidson 1991A, S. 9.

¹²⁶ Vgl. Haase 2002, S. 7, S. 9 und S. 16-17.

¹²⁷ Vgl. Haase 2002, S. 71-72.

„Sieht man von der Ausklammerung der Moderne ab, so gibt sich die Sammlung für Hitlers Museum als eine – im Sinne der in Europa und den USA jener Zeit gängigen Museumskonzepte – qualifizierte Kollektion mit Schwächen zu erkennen, als „work in progress“, vom Sammlungsprofil konventionell, weit weniger spektakulär und zugleich wesentlich qualitativvoller, als es der Mythos will.“¹²⁸

Das *Kunstmuseum* wird beispielhaft herausgegriffen, da es eine besondere Stellung unter den Museen im NS-Reich erhalten sollte. Durch Kauf wie durch Kunstraub wurden jedoch die Sammlungen aller deutschen und österreichischen Museen unter anderem mit christlichen Werken aufge bessert.¹²⁹

Über die Gründe dieser widersprüchlichen Handlungsweisen gegenüber den christlichen Kirchen, ihrer Lehre, ihren Werten und Traditionen sowie ihrer Kunst lässt sich nur spekulieren. Vermutlich drückt sich in diesen Widersprüchen, das opportunistische, von persönlichen Vorlieben und Ansprüchen getriebene, immer jedoch von machtpolitischen und propagandistischen Überlegungen und Visionen durchzogene Vorgehen des NS-Regimes aus. Darüber hinaus hängt es sicherlich auch damit zusammen, dass die Geschichte nicht einfach eliminiert werden konnte, nicht nur weil es sich aufgrund der unzähligen Zeugnisse um eine Unmöglichkeit handelte, sondern auch weil sie aus legitimatorischen Gründen vom NS-Regime gebraucht wurde. Sie wurde immer und immer wieder bemüht und zu diesem Zwecke umgeschrieben. Einen faszinierenden Nachweis dafür bietet das Bildwerk *Die „Jüdin“ Kundry verlacht einen blonden „germanischen“ Christus (1930)* des deutschen Malers und Illustrators Franz Strassen (Abb. 1, S. 37). Wieder zeigt sich also, dass sich das NS-Regime aus dem großen Fundus der Geschichte und Weltdeutung bedienten. Das Taugliche darunter wurde eingesetzt, um eine neue NS-Wirklichkeit zu schaffen von Anbeginn bis zur Vollendung der NS-Vision.

Offenbar stand im Fall des *Kunstmuseums* mehr noch als die Präsentation einer „rein deutschen Kunst“, der Aufbau einer erstklassigen Kunstsammlung im Vordergrund. Die Repräsentation des NS-Reiches als herausragende Kunst- und Kulturnation war in diesem Fall wohl das größere Anliegen. Dies beweist auch die Auswahl entsprechender Fachleute für die Zusammenstellung der Sammlung. Das Hauptaugenmerk wird eindeutig auf die Qualität und Echtheit der Kunstwerke sowie die Künstler gelegt. Die Aufhängung in einem Museum betont zudem noch zusätzlich die Bedeutung der Bildwerke als Kunstwerke sowie sie den Gegenstand eines Bildwerkes oder auch das Bildwerk selbst aus der lebendigen Praxis zu einem Zeugnis einer

¹²⁸ Schwarz 2004, S. 81.

¹²⁹ Vgl. Haase 2002, S. 67.

vergangenen Zeit, eines bereits überwundenen Zustandes macht. Genau dies sollte auch erreicht werden, das christliche Zeitalter sollte überwunden werden.

Eine nähere Analyse der unter die Linzer Sammlung fallenden christlichen Werke lässt kein besonderes Muster erkennen.¹³⁰ Bei den Bildern handelt es sich sowohl um Christus- und Heiligendarstellungen als auch Madonnenbildnisse. Ebenso darunter befinden sich Abbildungen bedeutender christlicher Bauwerke wie der *Peterskirche* oder schlichtweg Altarbilder. In Hinblick auf die Tatsache, dass die Vernichtung des Christentums bereits angedacht war und schrittweise umgesetzt wurde, sowie Kunst als potentielle Gefahr für die NS-Ideologie strengstens sanktionierte und kontrolliert wurde, erscheint es verwunderlich, dass christliche Bildwerke sich auch im NS-Regime behaupten konnten. Der repräsentative Nutzen und die ihrer Bilderwelt inhärente Vertrautheit wog anscheinend mehr, als die von ihnen transportierten Bildinhalte dem Nationalsozialismus offensichtlich entgegenstanden. Im Gegenteil sie entpuppte sich vielmehr als friedlich und harmlos, als eine Kunst, die das Auge nicht erschreckte, die sich unkritisch gegenüber dem Regime präsentierte und die nicht zuletzt ihrer Lebendigkeit und der Macht des Dargestellten aufgrund der Krise des christlichen Glaubens bereits deutlich beraubt war. Ihr Einsatz in einem profanen, „deutschen“ Kontext konnte die Entfremdung aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang nur vorantreiben und sie zu einem Aushängeschild des NS-Reiches werden lassen. Ihre christliche Bedeutung hätte sich mit der Zeit verloren oder gewandelt und übriggeblieben wäre das gewissermaßen „neutralisierte“ Kunstwerk – fortan Schmuck des „neuen Reiches“ und seines Führers.

¹³⁰ Vgl. Haase 2002, S. 191-304.

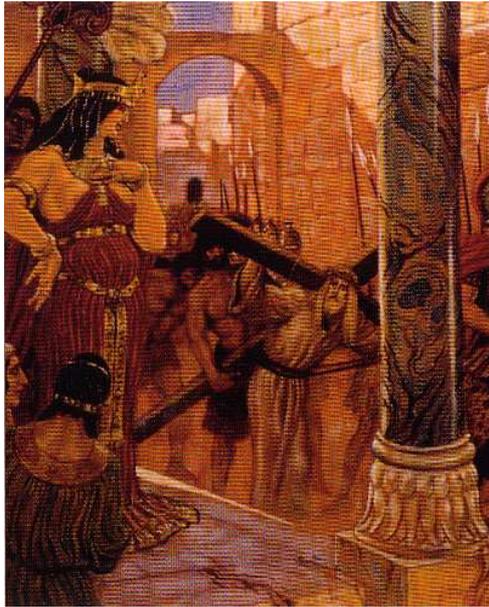


Abb. 1: Franz Stassen, *Die Jüdin Kundry verlacht einen blonden „germanischen“ Christus*, 1930

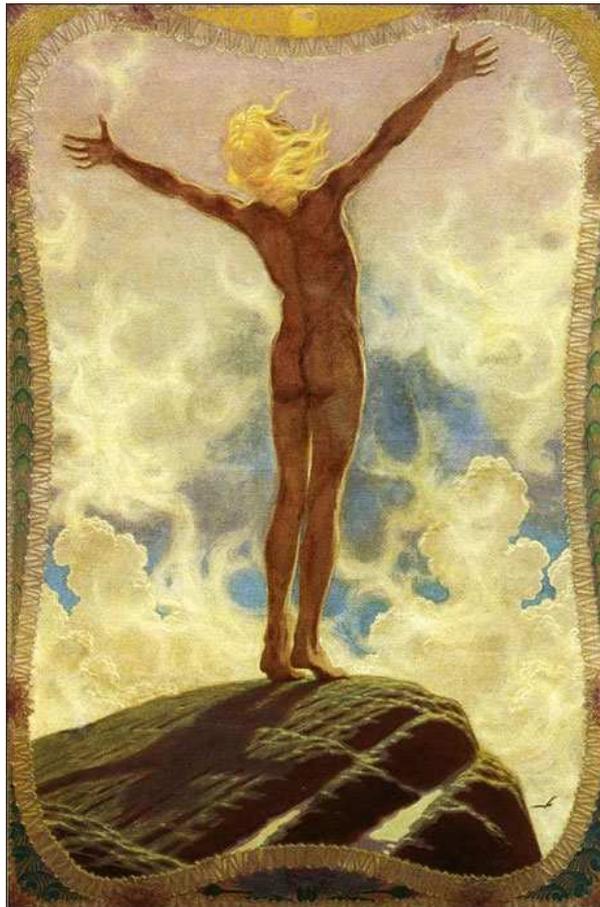


Abb. 2: Hugo Höppner gen. Fidus, *Lichtgebet*, 1922

CHRISTLICH-RELIGIÖSE ANALOGIEN IN DER „NATIONALSOZIALISTISCHEN MALEREI“

„Und es ist daher kein Wunder, daß jedes politisch heroische Zeitalter in seiner Kunst sofort die Brücke sucht zu einer nicht minder heroischen Vergangenheit.“¹³¹

In drei Schritten wird in diesem Teil der Arbeit anhand von Bildbeispielen im Detail auf die Rolle der christlichen Malerei für die „religiösen“ Tendenzen in der NS-auserkorenen „Deutschen Malerei“ eingegangen. Zu Beginn wird auf Anlehnungen in Bezug auf Anbringungsorte und Verwendungsformen christlicher Bildwerke eingegangen. In einem fließenden Übergang werden Formgelegenheiten, Bildstrukturen und Darstellungstypen identifiziert, die auf christliches Bildgut zurückgehen. Zuletzt erfolgt die Darlegung und Erläuterung einzelner christlicher Themen und Motive, die das Potential in sich tragen eigentlich profane Inhalte zu sakralisieren.

Dabei ist nicht von Interesse, die gesamte Entwicklungsgeschichte der einzelnen christlichen Aspekte aufzuzeigen, sondern vielmehr herauszuarbeiten wie deren ursprüngliche Aussagekraft und Bedeutung im NS-Kontext der neuen, proklamierten NS-Weltanschauung zu ihrer Sakralisierung verhalf und wie christliche Zitate und Assoziationen in den Werken dieser Zeit der Vermittlung der NS-Ideologie entgegenkamen.

DER SAKRALBAU

Sakralbau oder Gotteshaus sind Begriffe, die Gebäude oder -teile bezeichnen, in denen „eine Gottheit (kultisch) verehrt wird und/oder sich die (Kult-)Gemeinde zur Feier des Gottesdienstes und zum (regelmäßigen) Gebet versammelt“¹³². Es handelt sich um einen religionsübergreifenden Begriff, der sich auf Kirchen, Moscheen, Synagogen und Tempel gleichermaßen bezieht.¹³³ Dabei handelt es sich durchwegs um Gebäude mit besonderen sakralen, heiligen und religiösen Weihen, die nicht nur dem gemauerten Stein verliehen sind, sondern auch auf seine Ausstattung und in weiterer Folge durch die angenommene oder kultisch heraufbeschworene Präsenz der Gottheit

¹³¹ Zitiert nach Wulf 1963, S. 65-66. Es handelt sich um ein Zitat Hitlers aus seinen Reden am „Parteitag des Sieges“ in Nürnberg 1933.

¹³² Brockhaus-Enzyklopädie 2006B, S. 214.

¹³³ Vgl. Brockhaus-Enzyklopädie 2006B, S. 214.

auf die versammelte Gemeinde übergehen.¹³⁴ In den Gotteshäusern werden zahlreiche Gegenstände, die der Glaubensbesinnung und dem Glaubensvollzug dienen, ausgestellt, angebracht und aufbewahrt – sie können schlicht Dekoration sein oder darüber hinaus den Glauben veranschaulichen, sie dienen der Verehrung oder werden zur persönlichen und gemeinschaftlichen Andacht genutzt. Nicht nur ihre Anbringung in einem Gotteshaus allein, sondern auch ihr Inhalt und ihre Positionierung innerhalb des Gebäudes entscheiden über ihren ganz spezifischen religiösen Status.

Gotteshäuser waren damit aus einer heutigen Perspektive heraus lange Zeit Hauptausstellungsräume für Kunstwerke. Diese Aufgabe übernahmen im Laufe des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts schließlich in immer größerem Umfang Museen. In Zusammenhang mit der Verklärung des Künstlers und der künstlerischen Tätigkeit sowie der Kunst als Wahrheitslieferant musste diese Entwicklung folglich zu einer Gegenüberstellung von Museumsbauten und Museumsalltag und Kirchenbauten und Kirchenalltag führen. Die Kunst gewinnt immer mehr den Anschein einer Religion, wobei das Museum zu ihrem Gotteshaus wird.

Dies geht soweit, dass sich heutzutage nicht nur im Umgang mit Kunst religiöse Verhaltensweisen zeigen: Werke sollen Erfahrung, Sinngabung, Weltdeutung, emotionale Betroffenheit, Kontemplation bieten, sondern auch Ausstellungseröffnung geradezu rituelle Formen annehmen: Es wird immer öfter zur Zeit des Sonntagsgottesdienstes zu Ansprache, Imbiss und Wein geladen. Außerdem hat sich eine ganze „Kunstgemeinde“ herausgebildet, die sich durch offene Zirkel von Kunstliebhabern und -kennern, gemeinschaftsbildende Formen und Praktiken, „Kunstwallfahrten“ sowie „Kunstpäpste“ auszeichnet. Nicht zuletzt werden Künstler zu Heiligen stilisiert und Performances werfen Reliquien ab. Dazu sollen die Museumbauten als neue Kathedralen Kunstwerken durch Lage, Größe, Zuschnitt, Proportionen, Hallen, Konchen, Apsiden und Räume ein adäquates Haus für Versammlungen und zur Meditation bieten und dem Museumsbesucher den historischen Kirchengebäuden vergleichbar das entsprechende Erleben ermöglichen.¹³⁵

Im Beisein mehrerer zehntausend Besucher wurde das von Paul Ludwig Troost entworfene *Haus der Deutschen Kunst* (1937) im englischen Garten in München am 18. Juli 1937 eingeweiht. In einem pompös inszenierten Festakt wurde es als „Geschenk des deutschen Volkes an seinen Führer Adolf Hitler“¹³⁶ übergeben. Damit einher ging auch die Eröffnung der ersten GDK, die

¹³⁴ Vgl. Brockhaus-Enzyklopädie 2006B, S. 214.

¹³⁵ Vgl. Schwebel, Mertin 1989, S. 8.

¹³⁶ Hellmann 2007, <http://www.hausderdeutschenkunst.de> [07.05.2009].

bis zum Ende der NS-Herrschaft als Drehscheibe der staatlich gelenkten, offiziellen Kunst des Nationalsozialismus fungierte. Hitlers Eröffnungsrede zufolge bestand die Hauptaufgabe der GDK darin, erstmals eine „nationalsozialistisch-deutsche Kunst“ zu definieren sowie Erziehung und Vorbild zu sein. Er gestand jedoch ein, dass es eine wirklich „Nationalsozialistische Kunst“ erst in Zukunft geben könnte. Das herausstechend Neue lag in Wahrheit nur im propagandistischen Aufwand und ganz besonders in der Inszenierung im so gepriesenen „Tempel der Deutschen Kunst“. Die GDK war ein Publikumserfolg und nach der Ausstellung „Entartete Kunst“ mit über zwei Millionen Besuchern die meistbesuchte Ausstellung, die sogar noch in den Kriegsjahren hunderttausende Besucher anlockte.¹³⁷

Einen Tag später, am 19. Juli 1937, eröffnete Adolf Ziegler, Maler und Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, in den Räumen der Gipsabgusssammlung des Archäologischen Instituts, bewusst als Konfrontation in unmittelbarer Nachbarschaft zum *Haus der Deutschen Kunst* die Ausstellung „Entartete Kunst“.¹³⁸ Sie sollte in direkter Gegenüberstellungen jene Kunstwerke zeigen, die ganz und gar nicht der NS-Kunstvorstellung entsprachen.

Die enge Verbindung zwischen Architektur, Ritus und Ausstattung, zumal Bildwerke im Mittelalter auch nicht die eng mit den Begriffen „Eigenständigkeit“ und „Eigenleben“ verbundene Auffassung als „Kunstwerke“ genossen, sorgte für die eindeutig christliche Zuordnung von Bildwerken, die sich innerhalb christlicher Räume und Gebäude befanden. Entweder handelte es sich um einen tatsächlichen visuellen Ausdruck der christlichen Glaubenslehre oder es sind Darstellungen von Vertretern, Gläubigen und Fürsprechern der christlichen Weltanschauung. Unabhängig davon ist die Assoziation mit den christlichen Kirchen und dem christlichen Glauben allein durch ihren Aufstellungsort eindeutig hergestellt (auch wenn dies durch Ökumene und Ausstellungen profaner Kunst in Kirchenräumen heute nicht mehr durchgehend Gültigkeit hat). Nichts anderes scheint für die „Deutsche Kunst“ angedacht gewesen zu sein, wenn vom *Haus der Deutschen Kunst* als „Tempel der Kunst“ die Rede ist. Den darin ausgestellten Werken wurde damit eine besondere Weihe zuteil. Sie sollten das NS-Reich nicht nur als kultur- und kunstsinnige Nation präsentieren, sondern dem Volk ein Bild des

¹³⁷ Vgl. Hellmann 2007, <http://www.hausderdeutschenkunst.de> [07.05.2009].

¹³⁸ Vgl. Hellmann 2007, <http://www.hausderdeutschenkunst.de> [07.05.2009].

„deutschen Gottmenschen“¹³⁹ (Abb. 2, S. 37), seine durchlebten und durchstandenen Leiden nahe bringen und ihm die Vision des „neuen deutschen Reiches“ vor Augen führen. In diesen „heiligen“ Hallen wurde die NS-Weltanschauung dem Volk visuell vergegenwärtigt.

„Man müsse nun alles abschaffen, was ‘offenbar minderwertig und krankhaft’ ist, was ‘vergeistigt’, was ‘rassenfremd und verderblich’ ist, um den künstlerischen Ausdruck in den Dienst einer positiven und stärkenden Auffassung des Lebens, des Volkes, der Rasse usw. zu stellen. Die deutschen Künstler ... ‘wollen die Verfechter des positiven Lebens sein’. Daher verherrlichen sie die ‘Erhabenheit der Arbeit’, die Kräfte der Scholle, die Heimat, den naturverbundenen Menschen ‘dank den erhaltenden Kräften der Landschaft’ ...“¹⁴⁰

Durch Wanderausstellungen, Eintrittsermächtigungen und vielfältige Werbemaßnahmen wurde die Bevölkerung in den Tempel geholt, in die Ausstellungen gelockt und ihnen darüber hinaus in einer Gegenausstellung gezeigt, welche Inhalte und Werke ganz und gar „undeutsch“ und deshalb nicht verehrungswürdig wären. Wie in den kirchlichen Bildkonzeptionen wird streng zwischen einem „Gut“ und „Böse“ unterschieden und beiden der ihnen entsprechende Platz zugewiesen. Trotz anfänglicher Schwankungen und Uneindeutigkeiten im NS-Kunstabild ist deutlich zu bemerken, dass zumindest in Reden und schriftlichen Abhandlungen ein besonderes Augenmerk darauf gelegt wurde, dass die Themen „Reich“, „Führer“, „Rasse und Volk“ und „Antisemitismus“ in ihrem NS-Verständnis behandelt und durch die Kunst gepriesen wurden. Wenn die NS-auserkorene „Deutsche Malerei“ auch einer Einfluss- und Stileinheit entbehrt, weist sie doch einen gemeinsamen Zug auf: Sie bringt trotz Anspruches ein Abbild der Wirklichkeit zu sein eine idealisierte Wirklichkeit zum Ausdruck, die vor allem danach trachtet eine Idee der Wirklichkeit zu verkörpern, die vom NS-Regime erdacht wurde und nun dem Volk eingeprägt werden sollte.

¹³⁹ Durch Ausmerzen jeglicher körperlicher Schwäche und menschlicher Gebrechlichkeit träumte Hitler an das reine, edle Material der Natur zu gelangen und daraus einen neuen starken und schönen Menschen zu formen. Er selbst tritt als Schöpfer auf. „In meinen Ordensburgen wird der schöne, sich selbst gebietende Gottmensch als kultisches Bild stehen und die Jugend auf die kommende Stufe der männlichen Reife vorbereiten.“ (Zitiert nach Rauschnig 1940, S. 237.) Um die damit einhergehende Reduktion des Individuums auf ein (Massen-)„Produkt“ zu verschleiern, wurde der einzelne „deutsche“ Mensch propagandistisch als „Gottmensch“ in den Himmel gehoben. (Vgl. Ketter 1999, S. 67.) Schließlich herrschte in rassenideologischer Hinsicht in der NS-Ideologie die Überzeugung vor, dass der „deutsche“ Mensch bereits eine Verkörperung Gottes sei. (Vgl. Bärsch 2002, S. 192-319.)

¹⁴⁰ Zitiert nach Davidson 1991A, S. 13. Siehe dazu Originaltext in Fritz Alexander Kauffmann: Die neue deutsche Malerei, Berlin 1941.

„Dieser dem sozialistischen Realismus und der nationalsozialistischen Kunst gemeinsame Zug ist bei letzterer besonders betont, da die Kunst dort über den augenblicklichen gesellschaftlichen oder nationalen Kontext hinaus trachtet, eine ‚Wesenheit‘ oder besser gesagt einen ‚Typus‘, eine Gestalt herauszustellen.“¹⁴¹

Der dargestellte Soldat verliert seinen Status als individuelle Person und wird zum Platzhalter und allegorischen Ausdruck eines „Mehr“, das über sein Selbst hinausreicht. Die Darstellungen bringen einen Ewigkeitsanspruch zum Ausdruck, indem ihnen ein allgemeiner überzeitlicher Wert zugesprochen wird. Denn genau dadurch ist die sinnstiftende Dimension des Nationalsozialismus auf den Punkt gebracht: Ein Mensch „deutschen“ Blutes und „deutscher Gesinnung“ lebt in der „deutschen“ Volksgemeinschaft ewig fort.¹⁴² Mit dem *Haus der Deutschen Kunst* wurden weihevole Räume geschaffen, in denen das „deutsche“ Wesen verkündet, hochgehalten und gelehrt wurde. In diesem „Tempel der Deutschen Kunst“ konnte die ausgestellte Malerei als Verkünderin dieser Botschaft ihre sakralisierte Wirkung entsprechend entfalten.

Dieses Prinzip zeigt sich auch sehr deutlich in anderen Bereichen des NS-Lebens. Für Versammlungen und Veranstaltungen wurden christliche Kirchen adaptiert oder eigens inszeniert wie zum Beispiel der von Albert Speer für den Nürnberger Parteitag im Jahr 1934 entwickelte *Lichtdom*.¹⁴³ Damit zeigt sich wie wichtig letztlich repräsentative, ganz spezifische Orte und Bauwerke auch für die NS-„Religion“ als Ausführungsorte und Präsentationsräume ihrer Rituale, ihrer Symbole und ihres Weltverständnisses waren.

DER „HERRGOTTSWINKEL“

Das Gebet ist ein wichtiger Teil des christlichen Glaubensvollzuges. Es kann an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten erfolgen. Neben dem Gebet in der Kirche kennt das Christentum viele Gebete, die im Rahmen der privaten, häuslichen Andacht zum Einsatz kommen. Als „Kirche im Kleinen“ ist die christliche Familie eine kultische Gemeinschaft, die auch zuhause durch Lied, Gebet, Lesungen und Erklärungen der Heiligen Schrift, im Zuge von Festen und Ereignissen des Kirchenjahres oder der Familie sowie aus

¹⁴¹ Davidson 1991A, S. 13-14.

¹⁴² Vgl. Bärsch 2002, S. 311.

¹⁴³ Vgl. Hesemann 2004, S. 261-266. Siehe dazu Anne Krauter Kellein: Das große Licht. Die Schriften Paul Scheerbarts und der Lichtdom von Albert Speer, Dissertation, Berlin 2004.

Tradition und Brauchtum heraus, Gott verherrlichen und ein Leben im Glauben an Gott und seine Verheißungen führen will. Zu diesem Zweck befanden sich in den Häusern Hausaltäre. Eine weit verbreitete Erscheinungsform ist der sogenannte „Herrgottswinkel“, „eine mit Kreuzifix geschmückte Ecke der katholischen bäuerlichen Wohnstube“ und oft „durch Kalenderblätter, Bibel und Gesangbuch, Heiligenbilder und Devotionalien ... erweitert“^{144 145}.

Die Frömmigkeit drückt sich weiters in der Verehrung geschichtlicher und mythischer Persönlichkeiten, die als Heilige, Heiland, Heilbringer, Märtyrer oder Heros gelten, aus.¹⁴⁶ Dazu dienen unter anderem auch für den privaten Gebrauch Christus- oder Heiligenbilder. Ihre Visualisierung in Form eines Bildes ermöglicht ein besonderes Näheverhältnis zu der dargestellten Persönlichkeit. Die Schmückung des „Herrgottswinkels“ mittels eines solchen Bildes erfolgt nicht zuletzt auch aus einem Bedürfnis nach Schutz und Präsenz dieser Persönlichkeit sowie Gottes heraus.

Diese Tradition wird in dem Bildwerk *Der Führer spricht* (1940) von Paul Matthias Padua, einem von Hitler sehr geschätzten Maler, in NS-Kleid geworfen. Padua war im NS-Reich besonders wegen seiner bäuerlichen Kompositionen, seiner Kriegsmalereien und seiner Porträts beliebt. Zwischen 1937 und 1944 wurden dreiundzwanzig Gemälde von ihm auf der GDK ausgestellt, darunter im Jahr 1940 *Der Führer spricht*. Das Bildwerk zählt zu den bekanntesten und wichtigsten NS-Propagandabildern.¹⁴⁷

Es zeigt eine Bauernfamilie in drei Generationen, die gemeinsam in der Stube um einen Ecktisch herum gruppiert sitzen und dem Volksempfänger andächtig lauschen, der im Eck auf einem Wandbrett über ihnen platziert ist. Ebenso im Eck hängt über der Gruppe ein Porträt Hitlers. Am Tisch ist eine aufgeschlagene Ausgabe der „Tegernseer Zeitung“ mit der Ankündigung der Führerrede zu erkennen.

Das Bild an der Wand ist vermutlich eines der zahlreich vervielfältigten Porträts Hitlers, die zu Propagandazwecken und zur Stärkung des Führerkultes als Flugblätter im Volk verteilt wurden. Porträts des Führers wurden überhaupt in alles Bisherige übersteigender Intensität in allen Medien publiziert und verbreitet. Es ging darum den Führer in ständiger emotionaler Verbindung mit dem Volk zu halten.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Brockhaus-Enzyklopädie 2006C, S. 362.

¹⁴⁵ Vgl. Brockhaus-Enzyklopädie 2006C, S. 362.

¹⁴⁶ Vgl. Brockhaus-Enzyklopädie 2006C, S. 207.

¹⁴⁷ Vgl. Davidson 1991B, S. 378.

¹⁴⁸ Vgl. Telesko 2004, S. 152-157.

Auch der Rundfunk stellte ein wertvolles Mittel der NS-Propaganda dar. Zu diesem Zweck brachte das Propagandaministerium 1933, im Jahr von Hitlers Machtergreifung, den Volksempfänger auf den Markt. Die äußerst kostengünstige Herstellung wurde der „deutschen“ Rüstungsindustrie mit Produktionsquoten und unter Konkurrenzverbot im Niedrigpreissegment übertragen. Schließlich sollten vor allem Haushalte kleiner Angestellter und Arbeiter sowie in der Provinz und am Land damit ausgestattet und in weiterer Folge erreicht werden. Aufwändige Werbekampagnen wurden initiiert, um die gewünschte Verbreitung und Sendereichweite sicherzustellen: „Ganz Deutschland hört den Volksempfänger.“¹⁴⁹ „Ganz Deutschland“ holte sich die Stimme Hitlers in die private Stube.¹⁵⁰

Da es sich um ein Propagandabild handelt ist es schwer zu sagen, ob eine solche NS-Kopie des „Herrgottswinkels“ tatsächlich existierte. Schließlich galt es in erster Linie in ausgewählten Bildern dem Volk die NS-Ideen in Bezug auf Leben und Gesellschaft des „deutschen“ Volkes näher zu bringen. Aufgrund vorwiegender Propagandaabsicht sowie mangels nachweisbarem Wirklichkeitsgehalt und echtem geschichtlichen Fundament entpuppt sich das Dargestellte in den meisten Fällen als Mythos, der von einem „Wollen“ und vermeintlich ewig gültigen Maßstäben und Werten erzählt, jedoch vielmehr als Protest gegen Ratio, mechanistische Lebensformen und gegen die Verkümmern der Seelen, der eigenen Traditionen, des eigenen Stolzes im modernen Dasein und den zeitgeschichtlichen Entwicklungen formuliert war. Es wird eine gemeinsame Geschichte zum Zweck der politischen Integration zusammengetragen, erdichtet und gedeutet, um den Zusammenhalt der vom Auseinanderfallen bedrohten politischen Gemeinschaft zu sichern.

„Der Mythos ist eine Politik des Als Ob, die ganz pragmatisch und zynisch Fiktionen einsetzt, um die gesellschaftliche Wirklichkeit dem Mythos anzupassen. Was moderne politische Mythen ... von den klassischen unterscheidet, ist ihre planmäßige Erzeugung und ihr gezielter Einsatz im politischen Kampf.“¹⁵¹

Letztlich war es der NS-„Glaube“ an die dem „deutschen“ Volk und der „deutschen“ Rasse innewohnende „Göttlichkeit“, der diesem Mythos zugrunde lag und der in der

¹⁴⁹ Bittermann 2007, http://www.traunsteiner-tagblatt.de/includes/mehr_chieng.php?id=667 [08.07.2009]. Mit diesem Spruch warben die Nationalsozialisten auf großen Plakaten für den Volksempfänger.

¹⁵⁰ Vgl. Bittermann 2007, http://www.traunsteiner-tagblatt.de/includes/mehr_chieng.php?id=667 [08.07.2009].

¹⁵¹ Lenk 1993, S. 365.

Volksgemeinschaft motiviert und genährt werden sollte – entsprechendes Gedankengut lag vom Zeitgeist begünstigt zur Genüge bereits vorformuliert parat.

Deshalb liegt es nahe, ein solch religiös aufgeladenes Motiv für die Etablierung eigener „religiöser“ Bräuche zum Einsatz zu bringen. Durch sein Bild an der Wand wird Hitler nicht nur als Beschützer oder einem Heiligen gleich positioniert, sondern mehr noch zum Retter der „Deutschen“ nobilitiert. Und trotz seiner physischen Abwesenheit ist er visuell und vor allem durch seine Stimme aus dem Volksempfänger präsent. „Die weihevollen Stimmung der Darstellung verleiht dem Bild direkt einen sakralen Charakter und rückt es in die Nähe eines pseudoreligiösen Andachtsbildes“¹⁵², formulierte Julius Bittermann treffend.

Telesko und Ian Kershaw schreiben, dass es tatsächlich zu einer realen Verehrung in dieser Form kam und Hausaltäre mit einem Porträt Hitlers eingerichtet wurden. Abb. 4 zeigt ein Beispiel eines solchen im privaten Bereich zur Aufhängung gelangten Porträtbildes (Abb. 4, S. 46).¹⁵³ Der gekreuzigte Jesus der Christen wurde gleichsam durch Hakenkreuz und Hitlerbild der Nationalsozialisten ersetzt.¹⁵⁴

¹⁵² Bittermann 2007, http://www.traunsteiner-tagblatt.de/includes/mehr_chieng.php?id=667 [08.07.2009].

¹⁵³ Vgl. Bytwerk 1998, <http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/> [08.07.2009].

¹⁵⁴ Vgl. Telesko 2004, S. 153-154 und Kershaw 1999, S. 52.



Abb. 3: Paul Matthias Padua, *Der Führer spricht*, 1939



Abb. 4: Unbekannter Künstler, *Adolf Hitler*, o.J.

DAS TRIPTYCHON

Das Triptychon ist eine Bezeichnung für ein dreiteiliges Bild (Flügelalter, Dreitafelbild, gemaltes oder geschnittes Altarretabel). Sie bezieht sich sowohl auf die Bildform an sich, als auch die Bildkomposition. Der Begriff geht auf das mittelalterliche, in der christlichen Liturgie verwendete Altarretabel zurück und findet seinen Ursprung in triptychonartigen Kompositionen, die in Bilderschriften wie der „Biblia pauperum“ (lat., Armenbibel) zur Darstellung von typologischen Übereinstimmungen zwischen dem AT und NT entstanden sind. Für diese Bildform bezeichnend ist ein streng symmetrischer Bildaufbau und eine inhaltliche und formale Betonung der Mitte. Die Hierarchisierung der einzelnen Bildteile und Bildinhalte vom Mittelteil zu den Seitenteilen hinunter wird typischerweise über das größere Format des Mittelbildes erreicht, kann aber auch nur in der Komposition selbst zum Ausdruck kommen. „Die Akzentuierung der Mittelachse erhebt das Dargestellte ins Repräsentative, Würdevolle, Programmatische, Sinnbildhafte und Monumentale ...“¹⁵⁵ Während die übrigen Teile eine unterstützende Funktion innehaben. „Sie ergänzen, kommentieren, erläutern, interpretieren, bringen oft die ‘Geschichte’ zum Mittelstück, vielfach mit didaktischer und argumentierender Absicht der Gegenüberstellung.“^{156 157}

Seine erste Ausprägung und Verwendung erfuhr das Triptychon in der zeremoniellen Kunst des spätantiken Kaiserkultes, bis es schließlich wichtiger Teil der mittelalterlichen christlichen Liturgie wurde und als Idealtypus christlicher Altarbilder bis in die Zeit der Renaissance zum Einsatz kam. „Der Typus war einst entstanden als sakramentale Realität, als Epiphanie Gottes in der Wirklichkeit der Liturgie.“¹⁵⁸ Mit Reformation und Renaissance setzte eine langsame Säkularisierung dieses Bildtypus ein, nur im Barock kam es zu einer nochmaligen Wiederbelebung. Die außergewöhnliche Wirkkraft dieser traditionellen Altarbildform wurde jedoch auch in der Folgezeit stets zur Erhebung spezifischer Inhalte in einen idealisierten, heroischen, mythischen oder spirituellen Zustand bis hin zur ihrer Sakralisierung herangezogen. Oder es wurde damit zum Umdenken und zu neuen Weltanschauungen ausgerufen. „Indem die neuen Inhalte in die altgeheiligte sakrale Gestalt gekleidet wurden, enthüllen sie sich selbst als eine Art Religion ...“^{159 160}

¹⁵⁵ Lexikon der Kunst 1994, S. 414.

¹⁵⁶ Lexikon der Kunst 1994, S. 414.

¹⁵⁷ Vgl. Lexikon der Kunst 1994, S. 414-415.

¹⁵⁸ Lankheit 1959, S. 84.

¹⁵⁹ Lankheit 1959, S. 84.

¹⁶⁰ Vgl. Lankheit 1959, S. 16-18 und Lexikon der Kunst 1994, S. 414-415.

In der Umbruchszeit zum zwanzigsten Jahrhundert hin wurden schließlich Abstrakta wie „Die Arbeit“, „Das Leben“, „Das Weib“, „Die Nation“ sowie „Der Krieg“ durch die sakrale Form des Triptychon mit besonderen Weihen ausgestattet.¹⁶¹

In dieser Tradition steht auch der Nationalsozialismus. Er bedient sich der Wirkkraft dieses Bildtypus, um zum Beispiel, dem Leben auf dem Land, Personengruppen wie den Bauern, den Arbeitern und Soldaten sowie der Mutter oder dem „deutschen“ Körperideal „religiöse“ Weihen angedeihen zu lassen. So werden in der Gestalt des Triptychons mehrere grundlegende Werte und Sichtweisen der NS-Weltanschauung verherrlicht.

Lankheit führt in seiner Analyse des Formtypus „Triptychon“ drei Beispiele aus der NS-auserkorenen „Deutschen Malerei“ an. Dazu zählen der *Heldenschrein (1936)* von Wilhelm Sauter, die *Bäuerliche Trilogie (1941)* von Sepp Hilz und *Die vier Elemente (1937)* von Adolf Ziegler (Abb. 5-Abb. 7, S. 57-59). In allen drei Fällen ist das mittlere Bild durch seine Größe im Vergleich zu den schmälere Flügeln hervorgehoben. Der Schwerpunkt liegt jeweils auf den dargestellten Figuren und den durch sie verkörperten Rollen, während narrative Elemente ausgespart sind und der Umgebung weniger Betonung und Ausformulierung zukommt. Solange letztere durch typische Elemente erkenntlich ist, ist es ausreichend.

Sauters Triptychon weist die stärkste Ähnlichkeit mit einem Altar auf (Abb. 5, S. 57). Es zeigt in der Mitte fünf Soldaten in unterschiedlichen Uniformen. Der Mittlerste wird von links und rechts von zwei Kameraden gestützt. Er blickt dem Betrachter direkt in die Augen, während die zwei helfenden Soldaten geradeaus in die Ferne schauen. Die äußersten zwei Soldaten hingegen sind jeweils in Richtung der Flügelbilder gedreht, worauf auch ihr Blick gerichtet zu sein scheint. Auf dem linken Flügelbild sind drei weitere Soldaten in Kampfausrüstung mit Gewehren, Gasmasken und Stahlhelmen zu sehen. Ihnen gegenüber auf dem rechten Flügelbild stehen drei Soldaten, von denen zumindest zwei verwundet sind, und auch der dritte nicht kampfbereit dargestellt ist. Unterhalb des Triptychons befindet sich eine weitere Bildtafel in der Art eines „Predellbildes“ mit einer Darstellung auf Laub gebetteter toter Soldaten. Zwischen Predella und Triptychon ist ein Schriftzug angebracht, der besagt „Vergesst Sie nicht, Sie gaben ihr Bestes für Deutschland.“

Sauter widmete sich mit der Absicht der Malerei, seine Erinnerungen aus dem Kriegsdienst im Ersten Weltkrieg zu verarbeiten sowie festzuhalten. Seine Kriegsbilder sind vorwiegend heroischer Natur und bringen die Aufopferungsbereitschaft und den Überlebenskampf der Soldaten an der

¹⁶¹ Vgl. Lankheit 1959, S. 43.

Front in idealisierender Weise zum Ausdruck. Folglich waren seine Werke auf zahlreichen größeren Kriegsmalerei-Ausstellungen in der NS-Zeit zu sehen. Der *Heldenschrein* wurde erstmals 1936 in der Ausstellung „Heroische Kunst“ anlässlich der Reichstagung der NS-Kulturgemeinde in München ausgestellt.¹⁶²

Lankheit kommt in seiner Analyse zu dem Schluss, dass sich nicht nur die gewählte Bildform und die in Bedeutungsperspektive dargestellten Figuren an den alten nordisch-christlichen Altar anlehnen, sondern dass das Näheverhältnis besonders durch eine enge inhaltliche Anlehnung hergestellt wird: „Wie dieses [das christliche Altarbild] eine bildliche Repräsentation des Opfertodes Christi ist, so bringt das neue Kultbild das ‘Opfer des Frontkämpfers und des politischen Soldaten’ zur Darstellung.“¹⁶³ In Analogie zum Christentum werden anstelle von Kreuzopfer Christi und Messopfer, die Opfertaten des Weltkrieges mit denen des „Kampfes um die Erneuerung des Reiches“¹⁶⁴ in Bezug zueinander gesetzt. „Der Schrein ist eben ‘diese Verbildlichung der inneren Einheit des Opfers’.“¹⁶⁵ Er übernimmt dieselbe Funktion für das gläubige Volk wie in früheren Epochen. „Der bereits Wirklichkeit gewordenen ‘Deutschen Liturgie’, der ‘Liturgie im Stahlhelm’, tritt in diesem ‘dreiflügeligen Heldenschrein’ der neue ‘Deutsche Altar’ zur Seite.“^{166 167}

„Heroische Kunst. Zur Ausstellung der Reichstagung der NS-Kulturgemeinde in München.

Als während der diesjährigen Reichstagung der NS-Kulturgemeinde in München (14.-19. Juni) die Morgenfeier ‘Wir rufen das Reich’ oder das Chorwerk ‘Der Memelruf’ verklungen war, als das ‘Deutsche Gebet’ Herbert Böhmes aus dem Munde junger Studenten die Hörer aufgerüttelt hatte oder in der Hauptveranstaltung der Tagung, vor den begeisternden Ausführungen von Gauleiter Wagner und von Alfred Rosenberg, Wehrmacht und SS ein Sprechwerk, eine Liturgie im Stahlhelm, zu Gehör gebracht hatten, wußten die Teilnehmer der Tagung, daß das viel gebrauchte Wort einer ‘heroischen Kunst’ kein leeres Schlagwort ist, sondern daß es heute bereits blutvolle Wirklichkeit zu werden beginnt. Deutsche Oratorien, Deutsche Liturgien waren Wirklichkeit geworden, heroischen Geistes und bewältigter Form heischen sie Übernahme von der Zukunft.

¹⁶² Vgl. Lankheit 1959, S. 70.

¹⁶³ Lankheit 1959, S. 72.

¹⁶⁴ Lankheit 1959, S. 72.

¹⁶⁵ Lankheit 1959, S. 72.

¹⁶⁶ Lankheit 1959, S. 71.

¹⁶⁷ Vgl. Lankheit 1959, S. 70-72.

Ähnlich muß es den Besuchern der, während der Tagung in den gastlichen Räumen der Städtischen Galerie gezeigten, Ausstellung 'Heroische Kunst' ergangen sein, ist es ihnen – nach unserer Kenntnis – ergangen. Hatten die Ohren in freudigem Aufhorchen Deutsche Weiheklänge vernommen, so fanden hier die Augen in erwachendem Erstaunen heroische Bildwerke vor, welche mehr als eine schöne Sichtbarkeit bedeuteten, Bildwerke, die weit über alles bisher bekannte Maß hinaus den Deutschen heldischen Gedanken in weltanschaulicher und uns artgemäßer religiöser Symbolik verkörperten. Die Entsprechung zu den sich an das Ohr wendenden Deutschen Liturgien und Oratorien war hier der Deutsche Altar, jener dreiflügelige Heldenschrein Wilhelm Sauters, der bereits in Heft 3 dieses Jahres im 'Bild' veröffentlicht und gewürdigt wurde. Ich habe Menschen gesprochen, Kunstkenner darunter, welche das Urteil fällten, daß dieses Werk bei weitem das wirkungsmächtigste der ganzen Ausstellung gewesen sei!

Wir wollen bei diesem Werk noch etwas verweilen! Unterlebensgroß sind die Figuren – es gab Kritiker, welche diese Tatsache zum Vorwurfe machen wollten, nicht bedenkend, daß der alte nordische christliche Altar die Figuren auch zumeist unterlebensgroß hielt, im Sinne einer Verinnerlichung der Wirkung. Verschieden ist der Maßstab in den oberen Teilen und in der Predella, auch daran kritisiert man – aber wollte der Künstler nicht in sinnfälliger Weise zum Ausdruck bringen, daß die Toten größer sind als die Lebenden? Schlicht ist der Stil – schlicht wie das dargestellte Opfer des Frontkämpfers und des politischen Soldaten. Gab es bisher in künstlerischer Form diese Verbildlichung der inneren Einheit des Opfers des Weltkrieges und des Kampfes um die Erneuerung des Reiches, dieser Grundidee unseres Führers? Hat der Künstler damit nicht etwas ganz Neues, Schöpferisches für die bildende Kunst geschaffen, einen der wichtigsten ersten Beiträge geschaffen zur neuen Deutschen künstlerischen 'Ikonographie'? Zukunftsträchtig ist dieses Werk, ein neuer Keim im Verfall der Deutschen Kunst, ein Keim jenen grünenden Keimen gleich, welche der Künstler in der Predella zwischen dem herbstlichen Eichenlaub auf dem die Toten ruhen, emporsproßen läßt. Wir haben dieses Gleichnis verstanden. Wir wissen, daß in diesem Deutschen Altare ein Künstler mit tiefergriffener Seele kündigt von Deutschen Geistes und Deutscher Kunst Auferstehen.“¹⁶⁸

In „artgemäßer Symbolik“ schildert der *Heldenschrein* in vier Stationen den Leidensweg des „deutschen“ Soldaten, der diesen tapfer und stolz für die Erneuerung des Reiches auf sich nimmt und sich um der „Auferstehung“ des „deutschen“ Geistes Willen opfert. Deshalb auch die

¹⁶⁸ Zitiert nach Lankheit 1959, S. 70-71. Siehe dazu Originaltext in Schindler 1936, S. 217-218 und Wilkendorf 1939, S. 74-76. Ich habe dieses Zitat vollständig übernommen, da es tatsächlich sehr anschaulich das NS-Verständnis der eigenen Ideologie als „Religion“ zum Ausdruck bringt.

überlebensgroße Darstellung der Toten. Denn durch sie wird das gesamte „deutsche“ Volk „Erlösung“ finden. Sie sterben den „Erlösertod“ für die ihnen folgenden Generationen der „deutschen“ Rasse. Das Christentum scheint gleichsam mit seinen eigenen Waffen geschlagen zu werden.

Hilz wurde als Sohn eines Kirchenmalers 1906 in Oberbayern geboren. Seine Ausbildung begann er in der väterlichen Werkstatt. Die Thematik seiner Werke zieht sich vorrangig um das Bauernleben. Hitler erwarb neben *Nach Feierabend* auch das Bildwerk *Wetterhexe*. Außerdem erfuhr er finanzielle Unterstützung in der Höhe von 100.000 RM durch Hitler für den Bau eines neuen Ateliers. Auf der GDK wurden zwischen 1938 und 1944 zweiundzwanzig seiner Ölbilder gezeigt, darunter auch das berühmte Triptychon *Bäuerliche Trilogie*. Neben dem „Lenbach-Preis“ 1938 erhielt er 1943 schließlich den Professorentitel verliehen.¹⁶⁹

Sauters *Bäuerliche Trilogie* setzt sich aus den beiden Flügelbildern mit den Titeln *Die Mägde* (l.) und *Die Knechte* (r.), worin jeweils zwei Mägde und Knechte dargestellt sind und dem mittleren Bild, das eine zwölfköpfige Familie mehrerer Generationen zeigt und mit *Das Füllborn* betitelt ist, zusammen (Abb. 6, S. 58). Umgeben von den Familienmitgliedern und den Früchten der bäuerlichen Tätigkeit stehen Bauer und Bäuerin als zentrales, vereinigendes Moment.

In der *Bäuerlichen Trilogie* werden das Bauernleben und das Idealbild der bäuerlichen Familie verherrlicht. Zur Darstellung kommt eine Großfamilie, die nicht nur alle Lebensalter von der Kindheit bis zu den rüstigen Großeltern umfasst, sondern auch Mägde und Knechte. Es herrscht eine allgemein fröhliche und zufriedene – wenn nicht beinahe glückselige – Stimmung in diesem Bildwerk. Die Mägde schmücken die bäuerlichen Räumlichkeiten. Um das sich in Handhaltung und Blicken liebend zugeneigte Bauernpaar schart sich die übrige Familie – eifrig ihren Tätigkeiten nachgehend, plaudernd, tanzend oder ruhend wie der aufrecht sitzenden Bub im Vordergrund, dessen Blick auf die Eltern gerichtet ist und große Bewunderung für diese auszustrahlen scheint. Die Knechte mit kräftigen, nackten Oberkörpern präsentiert wirken, als wären sie der Arbeit niemals müde. Letztlich werden in diesem Bildwerk Werte wie Fruchtbarkeit von Mensch und Boden, Brauchtum, familiärer Zusammenhalt und Arbeitsfleiß gepriesen. Das entscheidende Glied zur Erhaltung dieser Werte ist das Bauernpaar – hervorgehoben durch seine zentrale Stellung und seine Positionierung innerhalb einer Dreieckskomposition angedeutet durch die diagonal das Paar umschließenden Getreidegarben¹⁷⁰. Auf ihnen sollte das „neue deutsche

¹⁶⁹ Vgl. Davidson 1991B, S. 406.

¹⁷⁰ Vgl. Lankheit 1959, S. 72.

Reich“ aufbauen. Sie wären das Fundament gewesen, das das „deutsche“ Land in ein prallgefülltes Füllhorn¹⁷¹ zum Wohl des gesamten „deutschen“ Volkes verwandelt hätte.

Ziegler schließlich greift einen weiteren wesentlichen Lehrinhalt der NS-Ideologie auf: die Schönheit und Erhabenheit der „deutschen“ Rasse. Zieglers malerischer Schwerpunkt liegt in der Blumen- und Genremalerei, in allegorisch-mythologischen Gemälden und Figurenbildern sowie in weiblichen Aktdarstellungen. Bereits 1925 lernte er Hitler kennen, wurde schließlich mit dem Goldenen Parteiabzeichen der NSDAP ausgezeichnet und bekleidete, bis er 1942 in Ungnade fiel, sämtliche wichtige Verwaltungsämter wie zum Beispiel den Vorsitz der Reichskammer der bildenden Künste. Er hielt weiters am 17. Juli 1937 die Eröffnungsrede auf der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“. Zwischen 1937 und 1943 wurden insgesamt elf seiner Gemälde auf der GDK ausgestellt. Darunter auch sein Triptychon *Die vier Elemente*, das von Hitler für das *Münchener Führerhaus* erworben wird und als Postkartenmotiv Verbreitung fand.¹⁷²

Sein Triptychon zeigt vier nackte, nur sporadisch mit Tüchern bedeckte Frauengestalten, jeweils eine auf den Flügelbildern und zwei im Mittelbild (Abb. 7, S. 59). Sie sind sitzend dargestellt und tragen die Symbole der „Vier Elemente“. Ihre Körper erscheinen nahezu gleich gebaut wie auch ihr Haar durchwegs blond ist. Der Hintergrund ist sehr schlicht und erinnert an einen einfachen Baderaum mit Fliesenboden und steinerner Sitzgelegenheit. Die Personifikation der „Erde“ ist am zentralsten dargestellt. Auch ihr Kopf überragt die der anderen drei Frauen. Ihr zur Seite sitzt die Personifikation des „Wassers“. Flankiert werden sie beide von der Personifikation des „Feuers“ rechts und der Personifikation der „Luft“ links.

In einem Brief vom 11. November 1936 schrieb Ziegler an Walter Darré, dass er in seinem Bildwerk *Die vier Elemente* beabsichtigte „Naturgesetzlichkeit“ zu veranschaulichen.¹⁷³ Auch wenn dahingestellt werden muss, ob Ziegler die Analogie zum christlichen Altar bewusst war, kreierte er dennoch einen „Rasseschrein“, in dem er das „deutsche“ Schönheitsideal zur Verkündigung bringt. Der strenge Naturalismus und der sachlich-nüchtern geschilderte Bildraum lassen Sinnlichkeit, Emotionalität und Menschlichkeit zurücktreten und bewirken die entsprechende Abstraktion und Betonung ausschließlich auf das verkündete Ideal. Die affektiert gehaltenen Attribute sollen zusätzlich auf die Präsenz höherer Wesen im Bild hindeuten. In diesem Bildwerk

¹⁷¹ Das Füllhorn, ein hornförmiges Gefäß aus dem Früchte und Blumen quellen, ist ein Symbol für Wohlergehen, göttlichen Segen, Reichtum und Überfluss und für gewöhnlich ein Attribut allegorischer Figuren wie zum Beispiel in der Christlichen Kunst der Personifikation der „Terra“ (lat., Erde). (Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 142.)

¹⁷² Vgl. Davidson 1991B, S. 467.

¹⁷³ Vgl. Davidson 1991A, S. 16.

wird das „neue deutsche Menschenideal“ vergegenwärtigt und zugleich „geheiligt“, das in zahllosen Reden, Aufsätzen, Artikeln, Broschüren und Plakaten sowie Büchern von den Nationalsozialisten propagiert wurde.

Im Jahr 1941 war ein weiteres berühmtes Triptychon auf der GDK vertreten. Es handelt sich dabei um das Bildwerk *Arbeiter, Bauern und Soldaten (1941)* von Hans Schmitz-Wiedenbrück (Abb. 8, S. 37). Der deutsche Künstler spezialisierte sich auf volkstümliche und bäuerliche Motive sowie auf politisch und militärisch geprägte Bilder. Neben dem „Jung-Westfalen-Preis“ 1939 gewann er den zweiten Preis im vom NS-Regime ausgeschriebenen Wettbewerb zum Thema „Die neue deutsche Familie“, beschickte die Biennale von Venedig 1940 und wurde schließlich als jüngster Kriegsmaler einberufen.¹⁷⁴

Sein Triptychon zeigt im Mittelbild drei Soldaten unterschiedlicher Einheiten. Der Mittlerste steht einen Schritt vor den zwei ihn flankierenden Kameraden und hat seine rechte Hand zur markanten in vielen genuinen NS-Bildwerken auftauchenden Faust geballt. Der Soldat zu seiner Linken schwingt zudem die Hakenkreuzfahne mit erhobenem Arm hinter ihnen nach. Sie sind in Kampfausrüstung adjustiert und marschieren entschlossenen Schrittes und mit kampfbereiter Handhaltung auf den Betrachter zu. Das linke Flügelbild zeigt zwei Arbeiter. Sie sind in typischer Weise mit nacktem Oberkörper dargestellt.¹⁷⁵ Auch sie blicken in Richtung des Betrachters. Auf dem rechten Flügelbild ist ein Bauer mit einem Rind abgebildet, der ebenso wie die Soldaten und Arbeiter gerade seiner Tätigkeit nachgeht und dabei den Blick auf den Betrachter gerichtet hat.

Im Mittelpunkt dieses Bildwerkes steht das Thema der „Einheit des deutschen Volkes“. In der NS-Vorstellung wurde das Volk in Soldaten, Arbeiter und Bauern kategorisiert. Vereint stehen sie stellvertretend für das „deutsche“ Volk und bilden zugleich die große Masse, die es zu bekehren galt und von deren Unterstützung der Nationalsozialismus lebte. Nicht umsonst war das NS-Regime bemüht Soldat, Arbeiter und Bauer zu Archetypen des „deutschen“ Menschen hoch zu stilisieren. Eine anschauliche Visualisierung dieser Typisierung liefert das Triptychon Schmitz-Wiedenbrücks, durch dessen Form eine Sakralisierung dieser Menschentypen zu wichtigen Vorbildern der NS-Weltanschauung hervorgerufen wird. Kampfbereit treten sie mit dem Betrachter in Kontakt und fordern sowohl den Soldaten als auch den Arbeiter und Bauern auf durch seine Leistung am Bau des „neuen deutschen Reiches“ mitzuwirken. Die im Bild eingefangenen Lichtverhältnisse deuten zusätzlich den Umbruch an, zu dem mit vehementer

¹⁷⁴ Vgl. Davidson 1991B, S. 413.

¹⁷⁵ Siehe dazu Daniel Wildmann: *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*, Würzburg 1998.

Entschlossenheit besonders das Soldaten-Triumvirat aufruft. Arbeiter und Bauern scheinen durch ihre Blicke ihre Zustimmung kundzutun. Gemeinsam wäre der Sieg greifbar!

Wilhelm Petersen, der Maler des fünften hier vorgestellten Triptychons, stammte aus einer deutschen Matrosen-, Bauern- und Handwerkerfamilie. Als Student war er Mitglied in mehreren revolutionären und radikal-völkischen Kampfbünden. 1927 lernte er schließlich durch seinen Schwager, den NS-Ideologen Thilo von Trotha, Alfred Rosenberg kennen und trat der SA und der NSDAP bei. Er erhielt 1936 den „Großen Preis“ vom Reichsbund für Deutsche Vorgeschichte, 1938 wurde ihm der Professorentitel verliehen und 1940 bekam er den „Kunstpreis Schleswig-Holsteins“. Zwischen 1937 und 1940 waren sieben seiner Werke auf der GDK ausgestellt. In den dreißiger Jahren widmete er sich in seinen Bildwerken vor allem dem friesischen Leben (z.B. *Junge Friesin*), weiblichen Akten, Familienbildern wie dem Triptychon *Die Familie* (o.J.) und Arbeiten zur germanischen Vorgeschichte im Auftrag von Rosenberg sowie zu den Wikingern und dem Nibelungenlied. Während des Krieges war er schließlich als Kriegsmaler tätig. Seine Zeichnungen und Skizzen zeigen die Gräueltaten des Kriegs in realistischer Weise.¹⁷⁶

Sein Triptychon *Die Familie* preist erneut die Familie, setzt jedoch einen anderen Schwerpunkt als Hilzs *Bäuerliche Trilogie* (Abb. 9, S. 61 und Abb. 6, S. 58). Während in zweiterem die kinderreiche Familie, Brauchtum und das bäuerliche Leben im Mittelpunkt stehen, wird hier vor allem die Rolle der „Mutter“ verherrlicht. Im Mittelbild ist eine Frau dargestellt. Sie sitzt zentral in einem schlicht mit Holz verkleideten Innenraum auf einem kleinen Podest hinterfangen von einem textilen gelbgoldenen Wandbehang. Auf ihrem Schoß hält sie ein kleines Kind, links und rechts wird sie von einem weiteren Kind flankiert. Hinter dem Kind auf ihrem Schoß ragt eine weiße Lilie hervor. Die Flügelbilder zeigen, ebenso im Innenraum dargestellt, weitere Familienmitglieder wie zum Beispiel die Großeltern. Alle Personen in den Flügelbildern sind der Frau im Mittelbild zugewendet, nur der Künstler¹⁷⁷ im linken Flügel blickt aus dem Bild heraus.

Der Blick des Künstlers zum Betrachter hin wirkt gleichermaßen wie eine Andeutung, dass er dem Betrachter etwas Bestimmtes sagen wolle, wie eine Aufforderung sich sein Kunstwerk näher vor Augen zu führen. Was er zum Ausdruck bringen will, erschließt sich aus der Komposition. Nicht nur die Form des Bildwerkes lehnt sich an das christliche Triptychon an, auch die Darstellung selbst ähnelt sehr stark christlichen Stifteraltären. Die Personen in den Flügelbildern sind Stifterdarstellungen gleich auf das Geschehen im mittleren Bild ausgerichtet. Petersen hat sich Anfang der 1920er Jahre intensiv mit der Kunst der Alten Meister auseinandergesetzt, diese

¹⁷⁶ Vgl. Davidson 1991B, S. 386-387.

¹⁷⁷ Ob es sich tatsächlich um ein Selbstbildnis Petersens handelt, konnte ich in der Literatur nicht ausfindig machen.

kopiert sowie restauriert.¹⁷⁸ Die Frau in der Mitte ist an mittelalterliche Madonnenbildnisse angelehnt, in denen Maria auf einem Thron mit dem Jesuskind auf dem Schoß dargestellt ist. Der Lilienzweig¹⁷⁹ kann ebenfalls als Hinweis auf Maria gedeutet werden.

Der NS-Ideologie zufolge ist jeder Mensch „deutscher“ Abstammung zugleich „Gottmensch“ (siehe Fn. 139, S. 41). Aufgrund seines Blutes trägt er „Gott“ bereits auf Erden in sich und stellt damit den „neuen führenden Menschen“ dar. In Analogie zu Maria als „Gottgebälerin“¹⁸⁰, wird die „deutsche Frau“ zur „Gebälerin des deutschen Gottmenschen“. Sie sorgt für den Fortbestand des „deutschen“ Blutes. Zusammen mit dem Mädchen und dem Burschen links und rechts von hier versinnbildlicht sie auf die christliche Dreieckskomposition anspielend die Zukunft „Deutschlands“. Die gewählte Bildform und Darstellungsweise präsentiert sie jedoch nicht als eine beliebige Mutter, sondern als symbolhafte „Über-Mutter“, als „Hüterin der Art und der Familie“. Die Großeltern links und rechts in den Flügelbildern rufen der christlichen Tradition folgend nun den Betrachter auf für das Heil und den Fortbestand der „deutschen“ Rasse zu beten. In altmeisterlichem Stil und volkstümlicher Staffage wird zudem ein traditionelles gesellschaftliches Rollenbild der Frau bestärkt.

Die vorangegangene Betrachtung der einzelnen Triptychen zeigt nicht nur wesentliche weltanschauliche Grundsätze der NS-Ideologie auf, sondern macht besonders deutlich wie eine neue von „messianischem Sendungsbewusstsein“ und „Religionsanspruch“ gekennzeichnete Weltanschauung mit bestehenden sakralen Formen eine eigene „religiöse“ Formensprache zu etablieren versucht. Sie erleichtert sich damit die Verbreitung ihrer „Glaubensgrundsätze“, Werte und Visionen sowie die Missionierung der Masse. Die Sakralisierung der NS-Inhalte in christlich-religiöser Umhüllung führt dazu, dass sich die religiöse Wirkung zugunsten der NS-Weltanschauung verselbstständigt und abseits des christlichen Kontextes in der NS-Bilderwelt seine Kraft entfaltet: Der Soldat entwickelt sich zum Beispiel zu einer Märtyrerfigur im Kampf um die Errichtung des „neuen deutschen Reiches“. Wie in dem Bildwerk *Der 10. Mai 1940 (1941)* von Padua eindrücklich dargestellt, scheint der von mystischem Licht hinterfangen Soldat den Betrachter und letztlich das Volk aufzurufen, die „deutsche Passion“ für die „Auferstehung“ eines „neuen glorreichen deutschen Volkes“ mitzugehen (Abb. 10, S. 62). Oder das NS-

¹⁷⁸ Vgl. Davidson 1991B, S. 386.

¹⁷⁹ In zahlreichen Passagen des AT wird auf die Lilie Bezug genommen, der die Bedeutung von Fruchtbarkeit, Schönheit und spiritueller Blüte zukommt. Ikonografisch steht sie vor allem für Keuschheit und Reinheit und ist als Zeichen der „unbefleckten Empfängnis“ ein wesentliches Attribut Mariens. Sie ist vor allem in Darstellungen der „Verkündigung“ und der „Himmelfahrt Mariens“ präsent. (Vgl. Bildlexikon der Kunst 2005, S. 85.)

¹⁸⁰ Siehe dazu Alois Müller, Dorothea Sattler: Mariologie, in: Theodor Schneider (Hrsg.): Handbuch der Dogmatik, Düsseldorf, Patmos 2000, S. 155-187.

Körperideal wird als Abbild des „Gottmenschen“ zum ikonenhaft-typisierten Menschenbild – zu einer „geheiligten“ Form, die in Darstellungen des „deutschen“ Menschen vorherrschend zutage tritt. Die zwei Bildwerke *Turnerinnen* (o.J.) von Gerhard Kreil und *Läufer vor dem Ziel* (1936) von Rudolf Herrmann Eisenmenger führen dieses Ideal deutlich vor Augen (Abb. 11 und Abb. 12, S. 62). Neben Sportdarstellungen tauchen diese fast schematisch einander nachgebildeten Figuren auch in zahlreichen Genre-, Kriegs- und Aktmalereien immer wieder auf. Mit vertrautem christlichem Formengut wird behutsam eine eigene „religiöse“ Ikonografie für die NS-„Religion“ zusammengestellt.

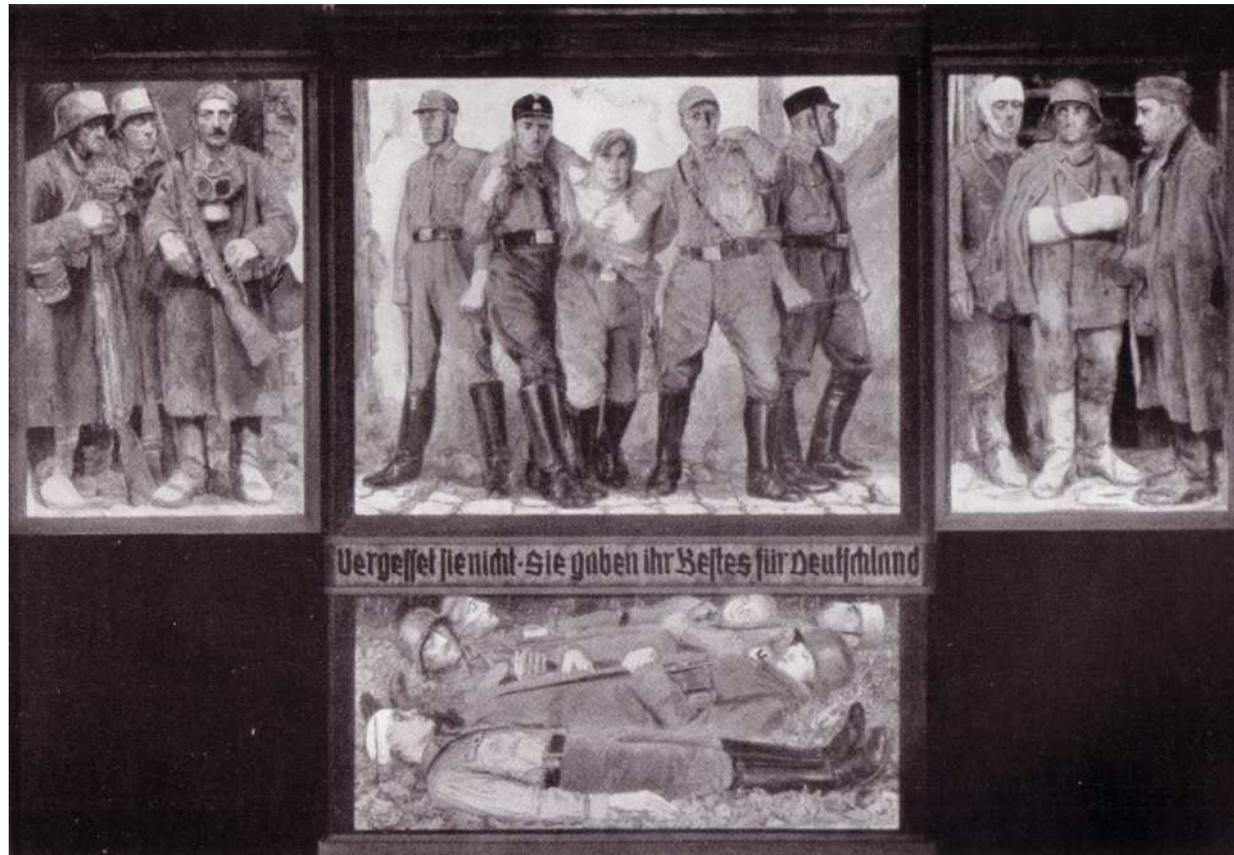


Abb. 5: Wilhelm Sauter, *Heldenschrein*, 1936



Abb. 6: Sepp Hiltz, *Bayerische Trilogie* – *Die Mägde*, *Das Füllhorn*, *Die Knechte* (v.l.n.r.), 1941



Abb. 7: Adolf Ziegler, *Die vier Elemente*, 1937



Abb. 8: Hans Schmitz-Wiedenbrück, *Arbeiter, Bauern und Soldaten*, 1941

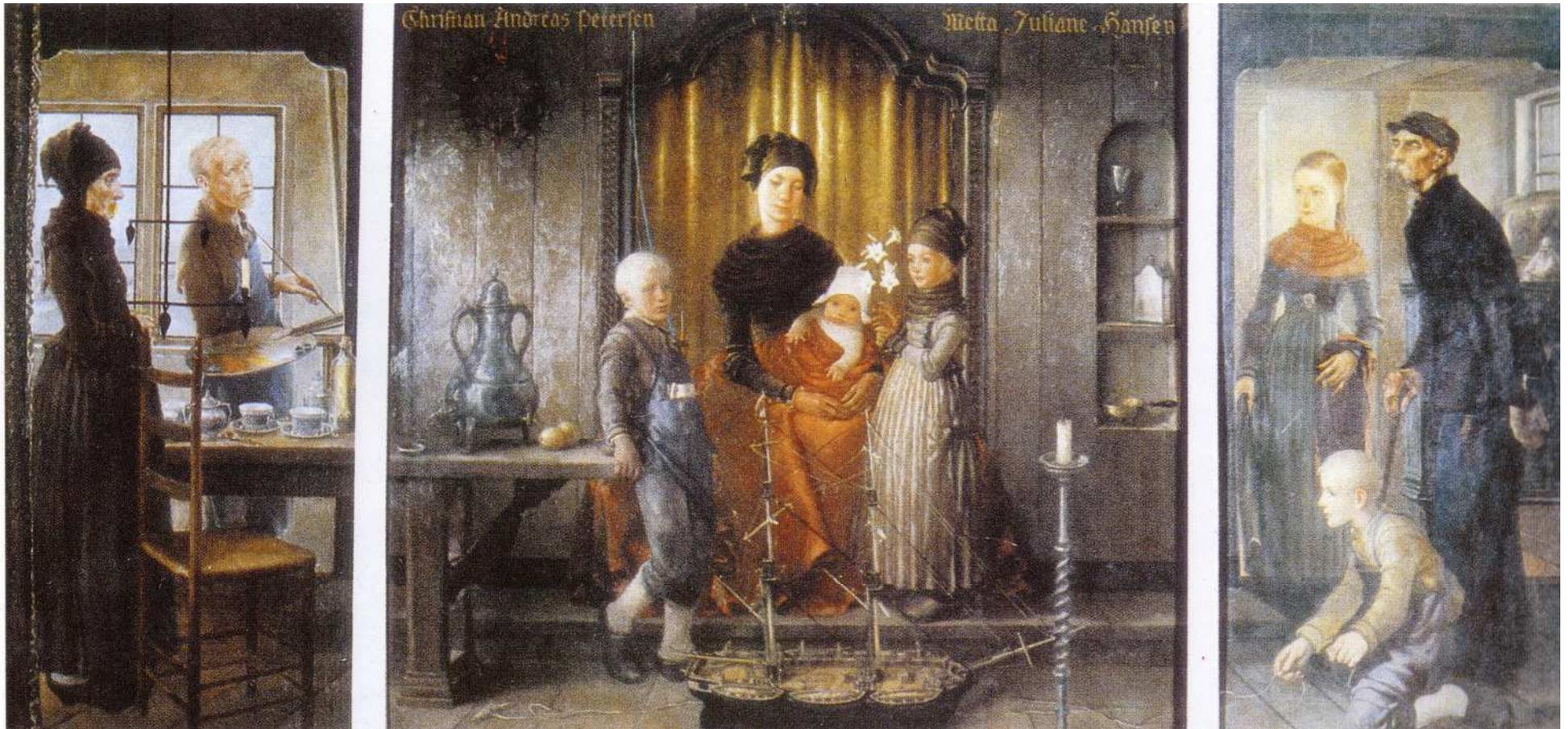


Abb. 9: Wilhelm Petersen, *Die Familie*, o.J.



Abb. 10: Paul Matthias Padua, *Der 10. Mai 1940*, 1941

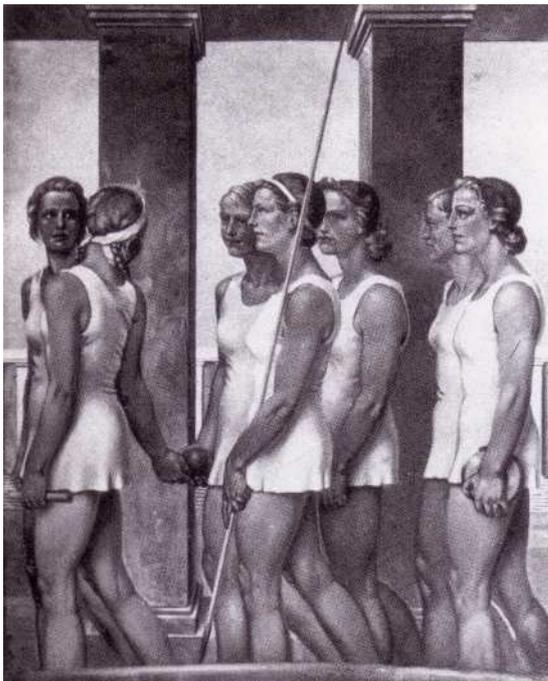


Abb. 11: Gerhard Keil, *Turnerinnen*, o.J.

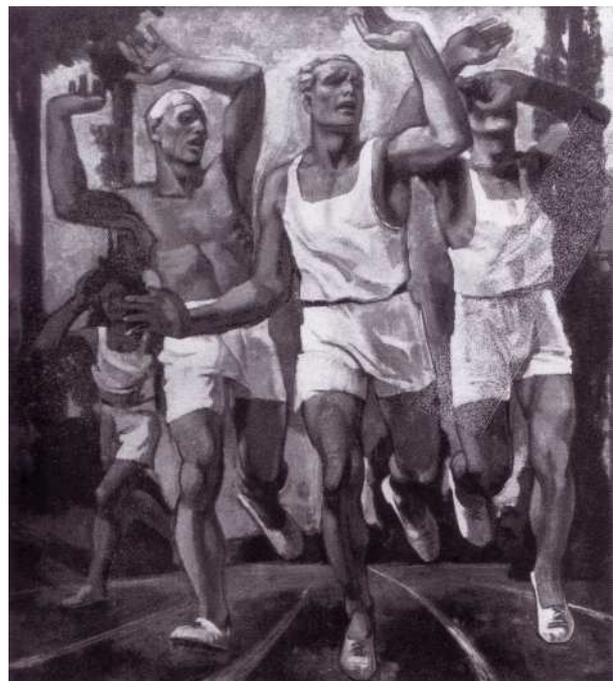


Abb. 12: Rudolf Herrmann Eisenmenger, *Läufer vor dem Ziel*, 1936

DIE GLASMALEREI

Die Farbenpracht, die bunte Glasfenster aufgrund ihrer Leuchtkraft erzeugen, ist ungeschlagen. Die Darstellung bleibt flächig. Die besondere Wirkung liegt in der durch das einfallende Licht erzeugten Intensität der Farben und der Auflösung der Wand in schimmernde farbige Flächen. Die mystische und feierliche Stimmung, die durch Glasmalereien hervorgerufen werden kann, wurde besonders im sakralen Bereich zum Einsatz gebracht. Nicht zuletzt spielt das Licht eine entscheidende Rolle in der Darstellung des Göttlichen.¹⁸¹

Historisch fassbar wird die Entwicklung der Glasmalerei im zwölften Jahrhundert. Ihre erste Blütezeit erlangte die Glasmalerei im Zuge der Gotik. Die Tendenz, vor allem in der klassisch-französischen gotischen sowie später auch in der Architektur nördlich der Alpen, die Wände immer dünner werden zu lassen, ornamental zu überdecken oder aufzulösen, nahm den Künstlern einerseits den Malgrund, verhalf jedoch der Formgelegenheit des „Glasfensters“ durch die Steigerung der Fensterflächen zu ihrem Durchbruch. Begleitet wurde diese Entwicklung von den Schriften zur „Lichtmystik“¹⁸² des Dionysius Areopagita. Ihre zweite Blütezeit erfuhr die Glasmalerei schließlich erst wieder zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts sowie durch den Bau neugotischer Kathedralen in der Zeit des Historismus.¹⁸³

Zur Darstellung kamen neben ornamentalem Muster, Heiligenlegenden und Szenen aus dem Heilsgeschehen, großformatige Einzelstandfiguren von Heiligen, Märtyrern, Kirchenmännern und allegorischen Darstellungen vor einem teppichartig gemusterten Grund. Sie sind durch ihre jeweiligen Attribute erkennbar. Auch Textzeilen entweder über- oder unterhalb, teils auch neben den Figuren finden sich auf den Glasfenstern. Es handelt sich dabei zum Beispiel um Zitate aus der Bibel, den Psalmen, sonstigen Schriften oder eine Bezeichnung der dargestellten Figur.

Die Gotik wurde im NS-Regime gerne als der „wahre deutsche Baustil“ gelobt.¹⁸⁴ Weiters diente diese Inbezugsetzung dazu eine kulturgeschichtliche Traditionslinie „deutscher“ Kultur aufzuzeigen. Es verwundert deshalb kaum, dass auch die Glasmalerei in NS-Gebäuden zum Einsatz kommt. Die *Ehrenhalle der Nationalsozialisten* in Buchholz, einem Ehrenmal für die NS-Kämpfer der Jahre 1925-1933, das am 4. November 1934 eingeweiht wurde, jedoch 1945

¹⁸¹ Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 246.

¹⁸² Dionysius Areopagita war vermutlich ein syrischer Schriftgelehrter des späten fünften Jahrhunderts, der seine Schriftwerke unter diesem Namen veröffentlichte. Sie gelangten im achten Jahrhundert nach Frankreich und hatten großen Einfluss auf die gotische Baukunst. Seine auf dem Evangelium des Johannes und neuplatonischen Auffassungen gründende Gott-Licht-Vorstellung trug zur Sichtweise der Kathedrale als Sinnbild des himmlisch-strahlenden Jerusalem bei. Die Transparenz der Glasmalereien steht im Dienst dieser „Lichtarchitektur“ und „Lichtmetaphysik“. (Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 100 und S. 246.)

¹⁸³ Vgl. Brockhaus-Enzyklopädie 2006B, S. 18-19.

¹⁸⁴ Vgl. Clemens-Schierbaum 1995, S. 115-118.

niederbrannte, war mit mehreren Glasfenstern ausgestattet.¹⁸⁵ In ähnlicher Weise wie die großformatigen Figurenfenster in christlichen Kirchen führten sie dem Betrachter die Träger der NS-Weltanschauung vor Augen. Die stärkste Assoziation führt natürlich die Mutter-Kind-Darstellung herbei.

In den Bildwerken *Der deutsche Mensch* (1934) und *Die Bewegung* (1934) sind in hochrechteckigen Fensterfeldern jeweils die Figur eines Bauern, Arbeiters oder Soldaten sowie eine Mutter und ein Künstler als Stellvertreter für die Bereiche Kunst und Wissenschaft mit ihren jeweiligen typischen Attributen platziert (Abb. 13 und Abb. 14, S. 65). Teilweise nimmt auch der Hintergrund auf die Person, ihre Tätigkeit und Bedeutung Rücksicht wie zum Beispiel die Ähren hinter der Figur des Bauern oder die Sonne – im Sinne der religiösen Symbolik der aufgehenden, strahlenden Sonne für eine Zeitenwende¹⁸⁶ – über der linken Schulter der Mutter. Über- oder unterhalb der Figuren befinden sich Textzeilen, die auf die Darstellung Bezug nehmen und deren Bedeutung noch einmal in Worten Ausdruck verleihen. Während die um die mittlere gereihten Figuren mit fast ausdrucksloser Miene in die Ferne blicken, nehmen die zentralen Figuren durch ihren Blick mit dem Betrachter Kontakt auf.

Im ersten Fall wird so die Rolle der Mutter für die Zukunft des „deutschen“ Volkes betont. Insgesamt wird uns mit den dargestellten Figuren eine Art Archetypenreihe des „deutschen“ Menschen präsentiert. Sie stehen gewissermaßen für die Zukunft des NS-Reiches und verkörpern Kraft, Fleiß, Stolz, Rassebewusstsein und Überlegenheit. Jeder der sich mit einer der Figuren identifizieren kann, trägt sozusagen seinen Teil zur Verwirklichung der von der Vorsehung verheißenen Zukunft bei. Im zweiten Fall animiert die zentrale Figur, ein Junge der Hitlerjugend, mit Unterstützung seiner Trommel zur Gefolgschaft und zum Beifall für die SA. Denn der Soldat – jede auf den Glasfenster dargestellte Figur steht aufgrund ihrer Uniform für eine unterschiedliche Kampftruppe – nimmt in NS-Augen den Kampf gegen das „Böse“ auf und setzt sich mit seinem Leben für das „neue deutsche Reich“ und das Fortbestehen einer „gereinigten deutschen Rasse“ ein. Zur Verherrlichung dieser Paradetypen des NS-Menschenbildes wird mit der Anlehnung an die christliche Glasmalerei eine weihevollere Bildform gefunden. Durch die Eigenschaft der Glasfenster, die durch von außen einfallendes Licht zu leuchten beginnen, werden die einzelnen Figuren außerdem auf natürliche Weise zum Strahlen gebracht, um wie von „Göttlichkeit“ durchflutet zu erscheinen.

¹⁸⁵ Vgl. Henningsen 1935, S. 182-183.

¹⁸⁶ Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 325.



Abb. 13: Anonymer Künstler, *Der deutsche Mensch*, 1934



Abb. 14: Anonymer Künstler, *Die Bewegung*, 1934

DIE DREIECKSKOMPOSITION

Mit Dreieckskomposition wird ein spezifisches Ordnungsschema von Bildgegenständen auf einer Bildfläche angesprochen. Die Zahl „drei“ spielt in der christlichen Zahlensymbolik aufgrund der auf Basis der Bibelstellen „...im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes...“ (Mt 28,19) und der Taufe Christi, in der Gottvater als die „Stimme von oben“, der Sohn als der „Täufling“ und der Heilige Geist als „Taube“ benannt und bildlich charakterisiert werden (Mt 3,13-17, Mk 1,9-11, Lk 3,21-22, Joh 1,32), entstandenen Vorstellung von der Dreifaltigkeit Gottes eine wichtige Rolle. Die Anordnung der Bildgegenstände in Dreiecksform ist in der Christlichen Kunst immer auch ein Verweis auf die göttliche Dreifaltigkeit. Trotzdem es anfangs auch Verboten unterlag, da es bei den ketzerischen Manichäern¹⁸⁷ Verwendung fand, ist es ab dem siebzehnten Jahrhundert vorherrschend und stellt eine der wichtigsten geometrischen Symbolfiguren in der Christlichen Kunst dar. In der klaren, ausgewogenen und harmonischen Form des Dreiecks wurde vor allem in der Renaissance ein hervorragendes Sinnbild für die Darstellung der göttlichen Dreifaltigkeit und ihrer spirituellen Bedeutung gesehen.¹⁸⁸

Ähnlich wie das Triptychon, das Dreitafelbild, in Bezug auf die äußere Bildform die Symbolik der Zahl „drei“ aufgreift, ordnet die Dreieckskomposition nun den Bildinhalt entsprechend ihrer tieferen christlichen Bedeutung. Auffallend ist, dass dieses Anordnungsprinzip gerade auch in den Bildinhalten der vorgestellten Triptychen deutlich zutage tritt und weiters besonders in den Mutter-Kind-Darstellungen vorzufinden ist, worauf noch an späterer Stelle eingegangen wird (siehe Kapitel „Der Madonnentypus“, S. 78). Der ursprüngliche Verweis auf die Dreifaltigkeit hat hier keine Geltung mehr. Schließlich ist nach NS-Verständnis „Gott“ in jedem Menschen, der „deutschen“ Blutes ist und an den Führer und die Vorsehung glaubt.¹⁸⁹ „Gott“ bedarf also keiner separaten menschlichen Gestalt mehr. Denn der „deutsche“ Mensch ist bereits Ebenbild „Gottes“. Und aufgrund seines Blutes ist auch gesichert, dass der „deutsche“ Geist in ihm wirkt. „Gott“ wird nicht nur ins Diesseits geholt, sondern der gesamte „deutsche“ Volkskörper, die zukünftigen Generationen des „deutschen“ Volkes und der „deutsche“ Geist werden zu einem

¹⁸⁷ Die Manichäer gehören einer dualistisch-gnostischen Religionsgemeinschaft der Spätantike und des frühen Mittelalters an, die von Mani begründet wurde. Dieser sah sich selbst als Offenbarungsbringer in der Nachfolge von Zarathustra, Buddha und Jesus. Der Manichäismus baut auf der christlichen Gnosis auf und vereint sowohl Elemente des Christentums als auch des Parsismus (altpersische Religion) und des Buddhismus. Er ist bestimmt von einer radikalen Dualität von Licht und Finsternis, Gut und Böse sowie Geist und Materie. Dieser Dualismus wirkt bis in religiöse Systeme der Neuzeit fort. (Vgl. Brockhaus-Enzyklopädie 2006D, S. 600.)

¹⁸⁸ Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 104-106 und S. 149-151.

¹⁸⁹ Vgl. Hesemann 2004, S. 180-181, S. 239-240 und S. 282-283 und Bärsch 2002, S. 192-319.

„göttlichen“ Wesen verschmolzen und abstrahiert. Die Erkenntnis, zu der Hitler sein Volk führen wollte, besteht darin, dass das „deutsche“ Volk das auserwählte Volk ist und die Erfüllung des Himmelreiches auf Erden bevorsteht.¹⁹⁰ Dennoch scheint die Dreieckskomposition als Hülle für die neuen Bildinhalte brauchbar, um durch Untermauerung der eigenen Ordnung mit einer etablierten göttlichen Struktur die „religiöse“ Wirkung noch zu verstärken.

In der *Bäuerlichen Trilogie* wird die sakralisierende Dreieckskomposition mit Hilfe der entlang der Bilddiagonalen angeordneten Getreidegarben gebildet (Abb. 6, S. 58). Sie schließen das zentrale Bauernpaar gewissermaßen in einem „sakralen“ Raum ein und betonen damit die „überirdische“ Bedeutung und ihren Ewigkeitswert innerhalb der NS-Gesellschaft. Auch die Köpfe der *Der vier Elemente* formieren sich zu einem Dreieck (Abb. 7, S. 59). In diesem Fall ist die Komposition sogar so angelegt, dass sowohl die im Mittelbild dargestellten Frauen ein Dreieck umschreiben, als auch die Köpfe der Personifikationen des „Feuers“, der „Erde“ und der „Luft“ gemeinsam. Die Rasse wird sozusagen als herrschende „göttliche“ Macht in ihrem Idealbild visualisiert. Auch in Schmitz-Wiedenbrücks Bildwerk wird die Entschlossenheit der dreiecksförmig angeordneten Soldaten im Mittelbild zu vereinter „göttlicher“ Willenskraft (Abb. 8, S. 60). Weiters scheint die thronende und von zwei Kindern beider Geschlechter flankierte Mutter im Triptychon *Die Familie* Aufschluss darüber zu geben, auf welchen drei Säulen das NS-Regime die Zukunft des „deutschen“ Volkes aufbauen und ihren „ewigen“ Fortbestand sichern wollte (Abb. 9, S. 61). Die dreieckige Anordnung wirkt zudem neben dem Kind auf dem Schoß der Frau, dem thronähnlichen Aufbau, auf dem sie platziert ist, und der Lilie auf die Annahme der unmittelbaren Anlehnung an Madonnenbildnisse bestätigend.

DAS EINZELSTANDBILD

Heilige sind Personen, die „auf Grund ihres Märtyrertodes für den christlichen Glauben bzw. wegen ihres gottgefälligen Lebens nach ihrem Tode“¹⁹¹ heiliggesprochen wurden, in der katholischen und orthodoxen Kirche verehrt und als Fürsprecher bei Gott angerufen werden. Ihre bildliche Darstellung geht bis in die Katakombenmalerei der frühchristlichen Zeit zurück. Die Erkennungsmerkmale waren auch damals schon der Nimbus und ein oder mehrere persönliche Attribute. Im späten Mittelalter am Höhenpunkt der Heiligenverehrung sind Heiligenbilder in allen Kunstrichtungen und nicht nur in den Kirchen, sondern auch in

¹⁹⁰ Vgl. Hesemann 2004, S. 239-240.

¹⁹¹ Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 167.

öffentlichen Bauten, auf Wappen und Siegeln sowie als Andachtsbilder in Privathäusern zu finden. Im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert gewinnt ihre Darstellung an Realismus. Tracht, Haltung und Ausdruck entspricht den Menschen ihrer Zeit. In der kirchlichen Malerei sind sie auf Altären, Tafelbildern, Miniaturen und in der Buchmalerei reichlich vorzufinden.¹⁹²

Das kleine Andachtsbild ist aus der sogenannten „Betrachtungsfrömmigkeit“ des vierzehnten Jahrhunderts als Reaktion auf das zunehmende Verlangen nach religiösen Privatbildern entstanden. Die Bildwelt wird von heiligen Personen, Orten, geistlichen Symbolen und Emblemen dominiert. Durch die Kultpropaganda von Orden und Wallfahrtsorten sowie Produktionszentren mit ausgebautem Verlagssystem erlangte das volkstümliche kleine Andachtsbild im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert weite Verbreitung.¹⁹³

Als nicht durch einen Sozialvertrag legitimierter Herrscher galt es Hitlers Herrschaftsberechtigung durch sein Charisma hervorzurufen. „Reines Charisma ist antirational, antibürokratisch und antiökonomisch. Legitimation charismatischer Herrschaft ist deshalb vorwiegend an religiöse bzw. politische Offenbarung gebunden.“¹⁹⁴ Nicht nur der Führer selbst musste Heldenkraft und Vorbildlichkeit ausstrahlen, sondern auch sein Bild musste ihm entsprechende übernatürliche oder übermenschliche Kräfte und Eigenschaften verleihen. Dem Bild des Führers als solches kam stellvertretende Verehrung zu. Goebbels, der anstelle von Christus- und Marienbildnissen Entzücken darin fand, Hitlerbilder aufzustellen, ist ein treffendes Beispiel dafür.¹⁹⁵ Auch das bereits erwähnte Ovalbild mit Hitlers Porträt findet in diesem Zusammenhang seine ursprüngliche Zweckbestimmung (Abb. 4, S. 46).

Damit sich der Einzelne mit dem Führer identifizieren konnte schlüpfte Hitler in seinen Porträts in ganz unterschiedliche Rollen. „Die Tatsache, daß die Realität mit der Anwendung vertrauter ‚Kunstfiguren‘ bewältigt wurde, führte zum Bild einer funktionell differenzierten ‚Führerfigur‘ mit unterschiedlichen ‚Masken‘ ...“¹⁹⁶ Durch Eigenproklamation, Fremdsicht sowie Propaganda wird Hitler zum schlichten Mann aus dem Volk, Herrscher, Staatsmann, Krieger, „Priester“, Völkerlenker, „Propheten“, „Glaubensstifter“, Verfasser „heiliger“ Schriften, „Retter“ des Abendlandes, „Erlöser“ und „Heiland“. Dabei wurde darauf geachtet, die Physiognomie des Gesichtes trotz Variation zwischen Profil- oder Frontalbildnis immer gleich beizubehalten, um Beständigkeit und allumfassende Präsenz auszudrücken. Einmal als Soldat aus dem Volk im

¹⁹² Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 167-168.

¹⁹³ Vgl. Lexikon der Heiligen und der Heiligenverehrung 2003, Sp. 1792.

¹⁹⁴ Telesko 2004, S. 153.

¹⁹⁵ Vgl. Telesko 2004, S. 153.

¹⁹⁶ Telesko 2004, S. 125.

schlichten Soldatenrock, das andere Mal als Staatsmann und soldatischer Kämpfer in Anlehnung an traditionelle Herrschaftsbilder, dann als erleuchteter Denker und Lichtfigur im Typus von Gelehrten- und Schriftstellerporträts und schließlich als im Gegenlicht erstrahlender und in die Zukunft blickender Visionär und „Messias“ (Abb. 15-Abb. 23, S. 74). „Letztes Ziel war in allen Fällen die vielfältige visuelle ‚Modellierung eines Erlösers‘.“¹⁹⁷

Eines der berühmtesten Porträts Hitlers, *Der Bannerträger (1934/1936)*, stammt von Hubert Lanzinger und zeigt Hitler als Kreuzritter. In glänzender Ritterrüstung reitet er feierlich mit der Hakenkreuzfahne in seiner rechten Hand am Betrachter vorbei in den Krieg. Um das eigene Sterben Hitlers zu ritualisieren und als Anstoß für künftige Generationen zu instrumentalisieren, griff die NS-Propaganda die Idee des „Kreuzzuges“ auf und konstruierte das vermeintliche Lebenswerk Hitlers in Analogie zu den mittelalterliche Kreuzzugsmissionen. Sein Leidensweg und Sterben erfolgt im Namen der Vorsehung und dient der Vernichtung des „Bösen“, des „jüdischen Bolschewismus“, sowie der Errichtung eines „Gottesreiches“ auf Erden.¹⁹⁸ „Einst zogen deutsche Ritter in weite Ferne, um für das Ideal ihres Glaubens zu streiten, heute kämpfen unsere Soldaten in der Unendlichkeit des Ostens, um Europa vor der Vernichtung zu bewahren“¹⁹⁹, formulierte Hitler.²⁰⁰ Der Zweite Weltkrieg wurde zu einem „heiligen“ Krieg erklärt.²⁰¹

Wie schon vorweg angedeutet, tritt in den Porträts Hitlers eine Tendenz zutage, sein Antlitz „ikonenhaft“ zu stilisieren. Die Ikone lehnte sich an ägyptische Mumienporträts an und war ursprünglich Gedächtnisbild für Verstorbene, besonders für Märtyrer. Ihre Ikonografie folgte bereits von Anfang an einem festgelegten Kanon und durch Legenden sanktionierten Typen, die nur wenige Veränderungen aufweisen. Die formale Gestaltung zeichnet sich, auch wenn sie im Laufe der Jahrhunderte eine Vermenschlichung und verspieltere Ausschmückung erfuhr, durch eine besonders strenge und starre Darstellung bis hin zur „Plakathaftigkeit“ aus. Die Ikone symbolisiert den himmlischen Bereich und ist direktes, übermächtiges Abbild des Göttlichen, das in ihr präsent ist und in und durch sie hindurch wirkt (Abb. 26, S. 75).²⁰²

Durch die kulthafte Loslösung des Gesichtes vom Körper, die scharfe Kontrastierung des Hintergrundes, die immer selben Gesichtszüge sowie die Frontalität des Gesichtes wird das Antlitz Hitlers zu einem optischen Kürzel, einem Zeichen, das wie das Antlitz Christi immer und

¹⁹⁷ Schmölders 2000, S. 105 und S. 130.

¹⁹⁸ Vgl. Telesko 2004, S. 141.

¹⁹⁹ Zitiert nach Heer 1998, S. 426. Es handelt sich um ein Zitat Hitlers aus seiner Rede vom 30. Jänner 1943.

²⁰⁰ Siehe dazu auch Ley 1993, S. 200.

²⁰¹ Vgl. Telesko 2004, S. 141-142.

²⁰² Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 193-194.

überall eindeutig identifizierbar war (Abb. 24 und Abb. 25, S. 75). Gleichzeitig geht durch die Imitation der Gestaltungsweise der Ikone ihre wundersame göttliche Wirkkraft, derenthalb sie über Jahrhunderte verehrt wurde, auf Porträts Hitlers über. Telesko verweist in diesem Zusammenhang auf die generelle politische Bedeutung dieses Bildtypus, der bereits in der napoleonischen Herrscherpräsentation eine Rolle spielte und auch in aktuelleren Beispielen wie einer Darstellung von *Che Guevara* (1968) auf dem Titelbild des Nachrichtenmagazins „Der Spiegel“ in Verwendung kam (Abb. 28 und Abb. 27, S. 75).²⁰³

„Der Typus des Gesichts en face verleiht einerseits in allen genannten Beispielen den Dargestellten eine gleichsam unhintergehbare – und zugleich ständig christomimetisch aufladbare – Wertigkeit höchster ‘ikonenhafter’ Autorität und vermittelt andererseits in besonders intensiver Weise zwischen der bildlichen Präsenz der dargestellten Person und dem Betrachter.“²⁰⁴

Gerade ein für den zweiten Wahlgang der Reichspräsidentenwahl im April 1932 nach einer Fotografie von Heinrich Hoffmann (1926/1927) entstandenes Plakat, bei dem es sich um ein ebensolches ikonenhaft-stilisiertes Porträt handelt, markiert den Durchbruch der Massenpräsenz des Hitlerbildnisses (Abb. 24, S. 75).²⁰⁵

Ein weiteres Beispiel für die Entlehnung eines christlichen Heiligenbildtypus zeigt eine anonyme Fotografie, auf der eine Großaufnahme Hitlers zu sehen ist, die mit Blumen und Grünschnitt umrahmt ist und vor die noch zusätzlich Blumen niedergelegt wurden (Abb. 25, S. 75). Die Imitation erfolgt hier in Form des Typus des „umkränzten Bildes“.²⁰⁶ Auch in diesem Fall wird auf einen christlichen Bildtypus zurückgegriffen, der mit Ritualen der Verehrung assoziiert ist und folglich „fromme“ Verhaltensweisen motivieren soll, um auch Hitlers Person in einen „Glaubenskontext“ zu positionieren.

Nicht nur die Porträts Hitlers zeigen durch ihre Typisierung starke Anlehnungen an Heiligenbildnisse und Christusbilder. Das Bildwerk *Die Hüterin der Art (vor 1937)* von Wolfgang Willrich wählt für die Darstellung der Personifikation der „deutschen“ Rasse ebenso eine Darstellungsform, die an mittelalterliche Altartafeln mit Heiligendarstellungen erinnert (Abb. 29, S. 76). Als Maler und Zeichner, Gegner jeglicher Form von Moderner Kunst und überzeugter

²⁰³ Vgl. Telesko 2004, S. 157-159.

²⁰⁴ Telesko 2004, S. 159.

²⁰⁵ Vgl. Telesko 2004, S. 157-158.

²⁰⁶ Vgl. Telesko 2004, S. 154.

Anhänger des „Rassegedankens“ widmete Willrich sein künstlerisches Schaffen vorwiegend der Porträtierung des gesunden Menschen nordischer Rasse und der Hervorhebung seiner spezifischen Merkmale. Zwischen 1937 und 1942 stellte er achtundzwanzig Werke auf der GDK aus. Sein Porträt *Erwin Rommels* wird von Hitler selbst erworben. Obwohl er im Auftrag von führenden NSDAP-Mitgliedern arbeitete, wurde er generell als zu radikal eingestuft und machte sich dadurch nicht nur Freunde.²⁰⁷

Das Bildwerk Willrichs zeigt eine großformatige, frontal dargestellte Frauenfigur. Sie trägt ein einfaches, langes ihren Körper in weichen Falten nachzeichnendes schwarzes Kleid. Ihr hervortretender Bauch verrät, dass sie schwanger ist. Auch ihre Hände, die sie über ihrem Bauch aufeinander gelegt hat, deuten darauf hin. Auf ihrer rechten Hand trägt sie einen Ring, vermutlich einen Ehering. Ihr Blick ist ins Leere gerichtet. Der Hintergrund ist einfarbig, vermutlich in der Farbe „gold“, und lässt eine heiligenscheinartige Profilierung um den Kopf der Frauenfigur erkennen. Der Rahmen ist hochrechteckig und auf Höhe des Kopfes der Frau treppenartig abgestuft.

Die ungewöhnliche Rahmenform stellt bereits den ersten Assoziationspunkt zu christlichen Altarbildern des Mittelalters dar. Sie imitiert in abstrakter Form eine Art Dach und beheimatet die Figur in einer sehr vereinfachten hausähnlichen Konstruktion. In vergleichbarer Weise zeigen gotische Altäre Baldachine über den einzelnen Altartafeln und Figuren. Ein weiterer Anhaltspunkt ist der einfarbige Hintergrund. Figurative Darstellungen auf Altarbildern sind im Mittelalter zumeist mit einem den Himmel symbolisierenden Goldgrund, jedenfalls vorwiegend einfarbig, hinterfangen.²⁰⁸ Handelt es sich um Heiligendarstellungen ist auch ihr Heiligenschein um ihren Kopf herum mittels unterschiedlicher Gravurtechniken aus dem Hintergrund herausgearbeitet. Zu guter Letzt perfektioniert die frontale Darstellung der Frauenfigur den Eindruck hierbei ein in der christlichen Tradition stehendes Altarbild vor Augen zu haben. „Der von frühchristlicher Zeit bis ins Barock wichtigste, aus dem antiken Totenporträt entwickelte Bildtyp in allen Medien (Malerei, Plastik, Pilgerandenken, Kleines Andachtsbild) zeigt den Heiligen frontal stehend als unmittelbaren Ansprechpartner des Betrachters, zwischen dem und Gott er vermitteln soll.“²⁰⁹ Zusätzlich erinnert ihre gekreuzte Handhaltung an Mariendarstellungen.

Es handelt sich dabei um das symbolische Heiligenbild.²¹⁰ Jeder Heilige entwickelte im Laufe der Jahrhunderte aufgrund seiner Vita eine ganz bestimmte Vorbildfunktion, steht für bestimmte

²⁰⁷ Vgl. Davidson 1991B, S. 459-460.

²⁰⁸ Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 134-135.

²⁰⁹ Lexikon der Heiligen und Heiligenverehrung 2003, Sp. 1843.

²¹⁰ Vgl. Lexikon der Heiligen und Heiligenverehrung 2003, Sp. 1843.

Werte und Weisheit in unterschiedlichen Wissensfeldern und bietet Schutz für bestimmte Volks- und Berufsgruppen. Die Vorzüge der nordischen Rasse beschreibt Willrich selbst: „Kühnheit und Stolz, abwägende Zurückhaltung, Ernsthaftigkeit, Unbedingtheit, Redlichkeit, Treue, das sind die Vorzüge, die solche typisch nordischen Deutschen aus ihrem Antlitz erraten lassen.“²¹¹ Das blonde Haar, die Frisur, das symmetrische Gesicht und die schlichte bäuerliche Kleidung sind typische Merkmale des idealen NS-Frauenbildes. In diesem Zusammenhang darf der Verweis auf ihre Mutterrolle, der sich in der sichtbaren Schwangerschaft der dargestellten Frau ausdrückt, nicht fehlen. Die gewählte Darstellungsform, ihre Körperhaltung und ihr Gesichtsausdruck tun schließlich ihr Übriges der dargestellten Frau oder werdenden Mutter im Bild, die ihr zugedachte über die Einzeldarstellung hinausweisende allgemeine und überzeitliche Bedeutung zu verleihen. Stolz drückt sich in ihrem selbstsicheren Schritt nach vorne auf den Betrachter zu aus, Treue durch den Ring am Finger, Demut und Zufriedenheit in ihrer Handhaltung, Ernsthaftigkeit und Zurückhaltung in ihrem unbeirrten und durch Emotionen unverzerrten, fast starren Blick. Sie harret ihrer Aufgabe das „deutsche“ Volk mit Kindersegen zu bereichern.

„Daher steht im Mittelpunkt einer nationalsozialistischen Frauenfrage die Mutter, und zwar die ewig tragende und opfernde Volkmutter, die auf ihrem Herzen und durch ihre Herzenskraft alle Generationen eines Volkes getragen hat und tragen wird.“²¹²

Das ursprüngliche Bild einer werdenden Mutter wird letztlich durch die nobilitierende in der christlichen Ikonografie Heiligen zuteil gewordene Darstellungsform zu einem Bild der „Über-Mutter“, zur „Hüterin der Art“. Im Sinne Mariens als Mutter Gottes wird die „deutsche“ Frau zum Sinnbild der „Mutter des deutschen Gottmenschen“.

In Anlehnung an die katholische Hagiographie der Barockzeit zeigt weiters ein Bildtableau *Und Ihr habt doch gesiegt!* (1931) die vierzehn Gefallenen des Putsches vom 9. November 1923 (Abb. 30, S. 77).²¹³ Als Hagiographie wird einerseits die gesamte Literatur, die der christlichen Heiligenverehrung gewidmet ist, bezeichnet und andererseits die Wissenschaft, die sich der Untersuchung der Heiligen und ihrer Verehrung in allen unterschiedlichen Aspekten verschrieben hat.²¹⁴ Diese Tradition nachahmend wurden die vierzehn Gefallenen in einem

²¹¹ Zitiert nach Bleuel 1972, S. 222. Es handelt sich um ein Zitat Willrichs aus der Zeitung „Das Schwarze Korps. Organ der Reichsführung SS – Zeitung der Schutzstaffel der NSDAP“ vom 25.11.1937.

²¹² Siber 1933, S. 14.

²¹³ Vgl. Telesko 2004, S. 103-104.

²¹⁴ Vgl. Lexikon der Heiligen und der Heiligenverehrung 2003, Sp. 1826.

aufwendigen kultischen Ritual anlässlich ihrer Grablegung in einer eigens für diesen Zweck errichteten Weihestätte zu „Märtyrern“ der Bewegung „geheiligt“ und ihre Geschichte zu einem Teil der NS-„Heilsgeschichte“ gemacht.

„Indem Hitler dort in eine stumme Zwiesprache mit den toten Helden des Ersten Weltkrieges und den Gefallenen, die sich im Glauben an ihn und seine Mission geopfert hatten, trat, empfing er als ‚Führer‘ ihr Vermächtnis, um es in Form von Befehlen an die Lebenden weiterzugeben und von diesen dann das Gelöbnis der Treue bis in den Tod verlangen zu können.“²¹⁵

Das Bildtableau beinhaltet Bildmedaillons der Gefallen mit ihren Namen, die von vegetabilem sowie Bandornament umfassen sind, und mit dem Hakenkreuz am oberen Rand abschließen. In diesem Bildtableau drückt sich erneut in Bildform aus, wie sehr sich die NS-Propaganda christliche Traditionen zu Hilfe nahm, um selbst als „Erlösungslehre“, als sinnstiftende Weltanschauung und letztlich als „Glaube“ Geltung zu gewinnen.

²¹⁵ Telesko 2004, S. 126.



Abb. 15: Conrad Hommel,
*Der Führer und Oberste
Befehlshaber der Wehrmacht*, 1940

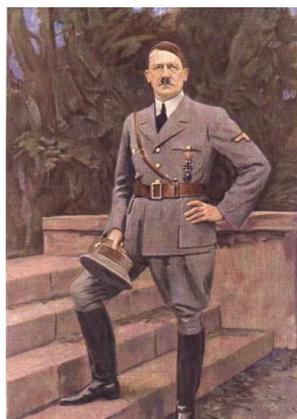


Abb. 16: Franz Triebisch,
Bildnis Adolf Hitlers, 1941



Abb. 17: Otto von Kursell,
Bildnis des Führers, 1941



Abb. 18: Hubert Lanzinger,
Der Bannerträger, 1934/1936



Abb. 19: Rudolf Gerhard Zill,
Bildnis des Führers, 1942



Abb. 20: Karl Truppe,
Der Führer, 1943



Abb. 21: Heinrich Knirr,
Adolf Hitler, 1935

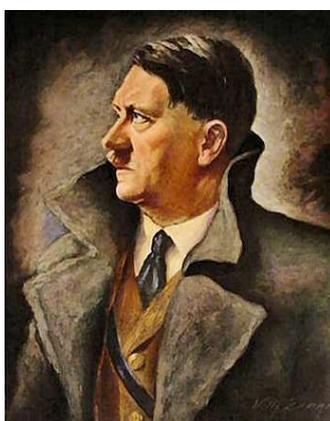


Abb. 22: Willy Exner,
Der Führer, o.J.



Abb. 23: Hans Schachinger,
Adolf Hitler, 1942



Abb. 24: H. Oloffs (nach einer Fotografie von Heinrich Hoffmann), *Adolf Hitler*, 1934

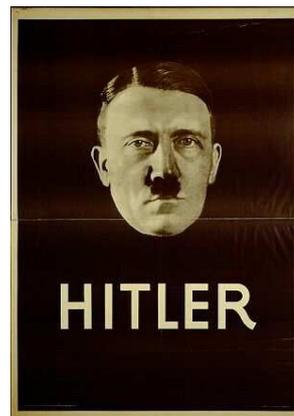


Abb. 25: Hans Herbert Schweitzer (Entwurf nach einer Fotografie von Heinrich Hoffmann), *Hitler*, 1932

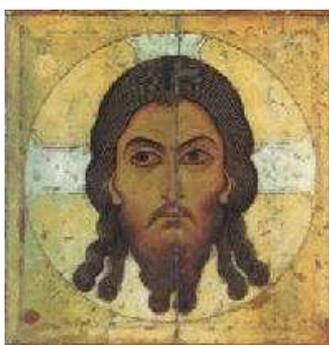


Abb. 26: Nowgoroder Schule, *Achetropaietos*, 2. H. 12. J.



Abb. 27: Anonymer Künstler, *Che Guevara*, 1968



Abb. 28: Laurent Dabos, *Napoleon im Strahlenkranz*, 1810



Abb. 29: Wolfgang Willrich, *Die Hüterin der Art*, vor 1937

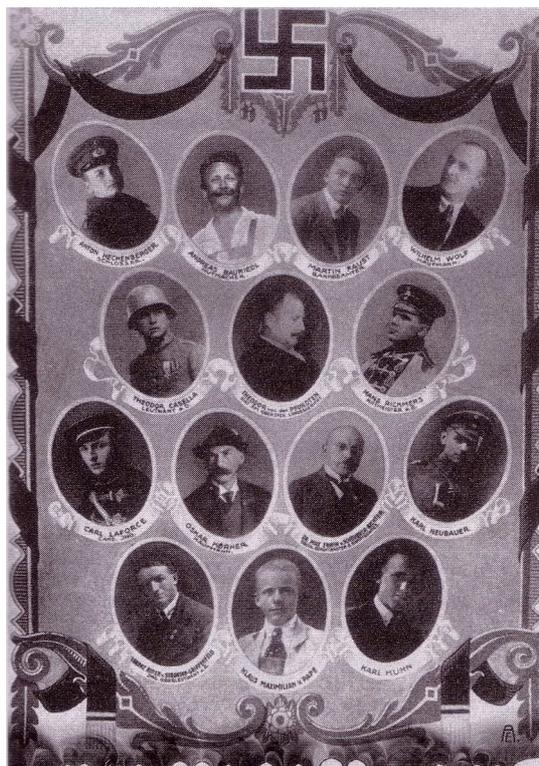


Abb. 30: Anonymer Künstler, *Und ihr habt doch gesiegt*, 1931



Abb. 31: Anonymer Künstler, *Posierender Hitler*, 1935

DER MADONNENTYPUS

Das Idealbild der Frau im NS-Regime war das der „Mutter“, wie schon im Kapitel über das Triptychon angedeutet wurde (siehe Kapitel „Das Triptychon“, S. 47). Um dieses Rollenbild zu verfestigen und als Tugend und ewigen Wert zu etablieren, ist es nicht verwunderlich, dass hierzu gerade auf Darstellungen Mariens, der Mutter Gottes, aus der christlichen Ikonografie zurückgegriffen wird. „Das Bild der Mutter wurde der Frau als heilige und allein seligmachende Lebensaufgabe vorgestellt.“²¹⁶

Zu allen Zeiten der Christlichen Kunst existieren Darstellungen Mariens nicht nur in Szenen des Marienlebens oder der Christusgeschichte, sondern auch in zahlreichen Einzeldarstellungen. Es handelt sich dabei um die sogenannten „Madonnenbildnisse“ oder „Madonnentypen“ (ital., meine Herrin). Das Konzil von Ephesos (431 n.Chr.), in dem Maria zur „Gottesgebäerin“ erhoben wurde, setzte die Entwicklung einer Vielzahl an unterschiedlichen Bildtypen in Gang, die besonders in der Ikonenmalerei weiterlebten, jedoch auch in die westeuropäische Kunst Einzug fanden. In diesem Zusammenhang interessieren vor allem jene, die eine thronende, ruhende oder stillende Maria mit dem Jesuskind zeigen. Solcherlei Darstellungen sind bereits aus frühchristlicher Zeit bekannt. Die Mosaik im Triumphbogen der Kirche Santa Maria Maggiore (432/440 n.Chr.) zeigen eine frühe Variante der „thronenden Madonna“. Die das Kind stillende Madonna ist unter der Bezeichnung „Maria lactans“ (lat., nährend, stillend) im späten Mittelalter verbreitet. Die auftretenden Variationen innerhalb dieser Darstellungen beziehen sich vor allem auf die Sitzposition des Jesuskindes, das Verhältnis von Maria zum Jesuskind, etwaigen Attributen, die Prächtigkeit der Kleidung, den Realismus der Darstellung sowie die gewählte Umgebung (Innenraum, Thronaufbau, Landschaft) und die sie umgebenden Personen. In der Gotik steigert sich zum Beispiel das Verhältnis von Maria zum Jesuskind zu einem gefühlsbetonten, innigen Zueinander. Oder die wirklichkeitsnahe Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts verleiht Maria das Aussehen einer jungen Bürgersfrau. Die schrittweise Aufwertung der Landschaft als eigenständiges Bildmotiv zum Ende der Gotik hin führt schließlich zum langsamen Ersatz der Goldgründe in den Heiligenbildern unter anderem durch Landschaftsdarstellungen ab der Frührenaissance. Auch Madonnendarstellungen mit dem Jesuskind wurden sodann in offene Landschaften platziert.²¹⁷ Das traditionelle Geschlechterbild des neunzehnten Jahrhunderts weist der Frau einerseits die Rolle der Ehefrau oder im Gegenzug

²¹⁶ Ketter 1999, S. 54.

²¹⁷ Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 256-258.

die der „Femme fatale“ und andererseits jene der Mutter zu.²¹⁸ Besonders letztere erfährt in der damals zeitgenössischen Malerei eine starke Idealisierung. Es sind die zahlreichen Madonnenbildnisse, die den Künstlern die entsprechenden „Pathosformeln“ liefern, um die „Mutter“ sowie den Aspekt der „Mutterschaft“ zu erhöhen und zu verklären.²¹⁹

Die NS-Mutterbildnisse greifen nun diese für das neunzehnte Jahrhundert typische Darstellungsweise der Mutter auf. So wie die werdende Mutter visuell zu einer „Heiligen“ der NS-„Religion“ erhoben wird, wird die NS-Mutter durch den erneuten Gebrauch eines christlichen Motivs in den Rang Mariens gehoben.

„Einerseits wurde die Mutterrolle mit den Begriffen ‘Pflicht’, ‘Hingabefähigkeit’ und ‘Opfertum’ belegt, auf der anderen Seite versuchte man die Aufgabe der Mutter mit überzeitlichen Worten zu verklären, um den Frauen eine tiefere Sinnggebung erfahrbar zu machen.“²²⁰

Die identifikatorische und sinnstiftende Komponente dieser Repräsentation der Frau war eine wesentliche Zielsetzung der NS-Propaganda. Die bestehenden Forschungsergebnisse legen Mutterdarstellungen als die zweitwichtigste Rollenzuweisung²²¹ der Frau nach der Aktmalerei dar. Die Sakralisierung des Mutterbildes sollte nicht nur zu einer Geburtensteigerung führen, sondern durch dessen Idealisierung vor allem die reale Degradierung und vielfache Berufstätigkeit der Frau überdeckt werden.²²²

„Wenn hier Wirklichkeit und Darstellung in der Kunst als Widerspruch auseinander treten, so hatten die Akte mit ihrer forcierten Erotik und die gefühlsbetonten, zur

²¹⁸ Vgl. Seelen 1995, S. 5. Siehe dazu weiters Irmgard Roebeling (Hrsg.): Lulu, Lilith, Mona Lisa ... Frauenbilder der Jahrhundertwende, Pfaffenweiler 1989 und Ilsebill Barta Fliedl (Hrsg.): Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987.

²¹⁹ Vgl. Seelen 1995, S. 17-18.

²²⁰ Ketter 1999, S. 55-56.

²²¹ Zum ideologischen Rollenverständnis der Frau im NS-Regime siehe Irmgard Netter: Germanisches Frauentum, Leipzig 1935, Leonie Wagner: Nationalsozialistische Frauenansichten. Vorstellungen von Weiblichkeit und Politik führender Frauen im Nationalsozialismus, Frankfurt a. M. 1996, Margit Wogowitsch: Das Frauenbild im Nationalsozialismus, Linz 2004 und Christina Löffler: Die Rolle und Bedeutung der Frau im Nationalsozialismus. Antifeminismus oder moderne Emanzipationsförderung?, Saarbrücken 2007.

²²² Vgl. Ketter 1999, S. 54-57.

Identifizierung auffordernden Mutter-Bilder die Aufgabe, eben diese Wirklichkeit verschwinden zu lassen.“²²³

Nach herrschender Forschungsmeinung befasst sich ein gewichtiger Teil der Frauendarstellungen neben dem Akt und dem Frauen- und Familienbildnis in der NS-auserkorenen „Deutschen Malerei“ mit dem Thema der Mutterschaft. „In der nationalsozialistischen Gesellschaftsideologie wird der Frau die Rolle der Mutter als daseinsbestimmend auferlegt.“²²⁴ Zumindest innerhalb der propagierten NS-Weltanschauung und visuellen Präsentation des NS-Regimes wird eine Beschränkung der Funktion der Frau auf diese nach NS-Ansicht „ehrenvolle“ und „natürliche“ Aufgabe angestrebt, obwohl es real nicht umsetzbar war.

Den idealen NS-Muttertyp beschreibt Marianne Lehker folgendermaßen: Eine „blonde, blauäugige, breithüftige deutsche Mutter mit flachen Absätzen und geflochtener Haarkrone“²²⁵. Mutterdarstellungen beinhalten immer auch eine rassische Komponente. Zahlreich sind vor allem die Darstellungen bäuerlicher Frauentypen. Dies entsprach ganz dem NS-„Blut- und Bodenmythos“, in dem das Bauertum als Urgestein der „deutschen“ Rasse galt, da es als am Engsten mit der „deutschen“ Landschaft und den „deutschen“ Traditionen verwurzelt angesehen wurde.²²⁶

„Weil nun die Frau überhaupt, sobald sie Mutter wird, stets von den Urweihen natürlicher Ordnung umgeben ist, und weil überdies einem Volke voll Zukunftswillen Mutterschaft an sich zum Höchsten gehört – so ist die Mutter mit ihrem Kinde allgemein ein vielumworbener Gegenstand der neuen deutschen Kunst. Die Künstler betonen dabei vor allem die Rolle der Mutter als Hüterin des Lebens in seinen kostbarsten Eigenschaften der Rasse und des Charakters ...“²²⁷

Eine entsprechende Darstellung bietet Erich Erlers Bildwerk mit dem treffenden Titel *Blut und Boden* (1935) (Abb. 32, S. 88). Seine volkstümlichen und bäuerlichen Motive, zu denen er in den dreißiger Jahren wieder zurückkehrte, verschafften ihm mehrere Teilnahmen an Ausstellungen im

²²³ Groß, Großmann 1975, S. 190.

²²⁴ Ketter 1999, S. 108.

²²⁵ Lehker 1984, S. 34.

²²⁶ Vgl. Ketter 1999, S. 120.

²²⁷ Kauffmann 1941, S. 28.

NS-Reich wie zum Beispiel der Herbstausstellung „Blut und Boden“ im Jahr 1935 sowie Aufträge der SS.²²⁸

Im Vordergrund in zentraler Bildposition ist eine sitzende Frau zu sehen, die gerade ihren Säugling stillt. Sie hat blondes Haar und eine geflochtene Haarkrone und ist in bäuerlicher Tracht mit Blick auf ihr Kind dargestellt. Unmittelbar hinter ihr steht vermutlich ihr Ehemann und links vor ihren Füßen steht oder sitzt ein weiteres Kind, das sich auf einen Proviantkorb stützt und als einzige Person aus dem Bild hinaus auf den Betrachter zu schaut. Die kleine Bauernfamilie ist so angeordnet, als ob sie einem Dreieck eingeschrieben sei. Im Mittelgrund fällt der Blick auf Felder, auf denen gerade gepflügt und gesät wird. Im Hintergrund wird die Landschaft immer hügeliger und verliert sich schließlich in schneebedecktes Hochgebirge.

Das rassistische Mutterideal findet in diesem Bildwerk eine unverkennbare Visualisierung. Nicht nur das Aussehen der Mutter entspricht den NS-Vorstellungen, sondern auch die Kulisse und die statische und schematische Darstellung, die gewissermaßen die „Ewigkeitswerte“ der Rasse widerspiegelt. Bei der Betrachtung der zahlreichen Mutterdarstellungen fällt dementsprechend besonders markant die bevorzugte Platzierung der Mutter-Kind-Gruppe in die Natur oder in eine bäuerliche Umgebung auf (Abb. 33-Abb. 41, S. 89)²²⁹. „Die Frau auf dem Land, die bäuerliche Frau, die selbst noch in Verbindung zur Mutter Erde tritt, wird zum Prototyp des nationalsozialistischen Frauenideals.“²³⁰ So wie sich die Szenerie aus immer ähnlichen Motiven zusammensetzt unterliegt auch die Mutter-Kind-Gruppe einer starken Typisierung: Eine sitzende schlicht gekleidet Frau hält in ihren Armen einen Säugling oder ein Kleinkind, das auf ihrem Schoß weilt. Die wiederholte Wiedergabe von allgemeingültigen Typen auf Kosten des Individuellen ist ein wesentliches Merkmal der NS-Menschen- und Tierdarstellung.

Die überindividuelle Rolle der „Mutter“ in Erlers Bildwerk wird weiters durch die zentrale Positionierung der Mutter und die Distanziertheit und Starrheit der im Bild dargestellten Personen unterstrichen. Selbst der Blick der Frau wirkt in sich gekehrt und „nicht von dieser Welt“. Ihre Darstellung macht sie nicht nur zur Stellvertreterin für jede Mutter, sondern schlicht zum Sinnbild für „Mütterlichkeit“ schlechthin, umgeben von zu „Attributen“ degradierten Dingen, Personen und Landschaften, die vor allem aus NS-Sicht idealerweise „dazugehören“. „Die bäuerliche Mutter mit dem Säugling ist allein vom Gedanken der Mütterlichkeit bestimmt,

²²⁸ Vgl. Davidson 1991B, S. 280-281.

²²⁹ Auch im Fall dieser Werke handelt es sich um Künstler, die nachweisbar vom NS-Regime geschätzt, ausgestellt und ausgezeichnet wurden oder sogar selbst aktive Nationalsozialisten waren. (Siehe dazu Davidson 1991B, S. 245-472 und Wer war wer im Dritten Reich. Ein biographisches Lexikon 1993.)

²³⁰ Ketter 1999, S. 115.

daher auch die Verbindung zum Bild der Gottesmutter.²³¹ Der kleine Bub scheint mit seinem Blick darauf aufmerksam zu machen, dass in ihm und dieser Mutter Schoß die Zukunft des „deutschen“ Volkes liege.

Die deutliche Ideologisierung und Nationalisierung des Themas „Mutterschaft“ wird neben Erlers Bildwerk *Blut und Boden* auch in den Titeln anderer Werke wie zum Beispiel *Deutsche Mutter* und *Des Volkes Lebensquell* offenbar. Nur der „deutschen“ Mutter wird somit das verklärende Bild der Mutter Gottes zuteil. Das von Oswald Poetzlberger stammende Gemälde *Neues Leben* (1937), die Mitteltafel des Triptychons *Wiedergeburt*, weist einen ähnlichen Titel auf und wird nun folgend einer näheren Analyse unterzogen (Abb. 42, S. 90). Es kommt in der GDK im Jahre 1939 zur Ausstellung, also zu Beginn des Krieges.²³²

Es zeigt eine Frau, die in der Bildmitte auf einem Felsen zu thronen scheint und ihre Arme in darbietender Haltung auf ihrem Schoß hinter ihrem Kind ausgebreitet hat. Das Kind steht nackt vor seiner Mutter, ist hell erleuchtet und präsentiert sich mit überraschtem bis hin zu erschrockenem Blick und in ebensolcher Haltung. Es scheint etwas „Aufwühlendes“ vor sich zu erblicken. Die Mutter adressiert den Betrachter mit offenem, aber ernstem Blick. Zu ihrer Rechten über ihr auf dem Felsen steht ein in eine antike Rüstung gekleideter, jedoch den „deutschen“ Stahlhelm tragender Kämpfer mit einer Fahnenstange in der Hand – der „deutsche“ Soldat. Links von ihr hingegen steht ein nur mit einem Lendenschurz bekleideter Mann auf den Stiel eines Arbeitsgerätes gestützt – der „deutsche“ Arbeiter. In Zusammenhang mit den im Hintergrund verbildlichten erzieherischen Aufgabenbereichen bilden sie die Zukunft des jungen Knaben im Vordergrund, der dieser in Ehrfurcht entgegenblickt.

Die vorangegangenen Beispiele präsentieren den Themenkomplex „Mutter“, „Mutterschaft“ und „Mütterlichkeit“ auf eine sehr idealisierende, nostalgisch-romantische, in jedem Fall jedoch von der Realität abgehobenen, verklärten Weise. Mutter-Sein soll ein ehrwürdiges, stolzes und erhabenes Gefühl hervorrufen und als Lebensaufgabe und -sinn der Frau gefallen, verlocken und überzeugen. Indem sie „deutsches“ Blut und „deutschen“ Geist an ihre Nachkommen weitergibt, nimmt sie selbst teil am „ewigen“ Leben des „deutschen“ Volkes. Der Krieg forderte jedoch zahlreiche Opfer. Nicht nur die Geburtenzahlen mussten angekurbelt, sondern auch die Motivation hochgehalten werden. Um den mütterlichen Verlust zu rechtfertigen und ihm vielmehr einen höheren Sinn zu verleihen, wurde das Mutterbild durch eine zusätzliche Vision

²³¹ Ketter 1999, S. 125.

²³² Vgl. Davidson 1991B, S. 392.

ausgeschmückt – die Mutter, die ihr Kind für die Zukunft des Volkes als Opfer hingibt.²³³ Diesem Gedanken gibt Poetzlbergers Bildwerk Ausdruck, indem die Mutter im Bewusstsein ihrer Aufgabe vorbildhaft mit sicherem und bestimmtem Blick auftritt und ihren Buben, ihrer gebenden Haltung zufolge, seiner ungewissen Zukunft hingibt. Ihre madonnengleiche Darstellung sowie die Dreiteilung und mehrfache Dreieckskomposition innerhalb des Gemäldes stellen eine Analogie zu Maria her und versetzen den Werkinhalt auf eine „religiöse“ Ebene. In diesem Sinne erträgt auch die „deutsche“ Mutter ihr Opfer und ihr Schicksal mit „göttlicher“ Würde und Kraft.

Die „religiöse“ Wirkung des Gemäldes gewinnt aber auch dadurch an Kraft, dass hierin eine christliche „Sacra conversazione“ (ital., heiliges Gespräch) nachgestellt wird.²³⁴ Dabei handelt es sich um eine Darstellung der Maria inmitten von zumindest zwei Heiligen. In den meisten Beispielen steht weniger eine echte Unterhaltung im Vordergrund, sondern vielmehr eine andächtige, im Glauben vereinte Gemeinschaft von Heiligen zu zeigen. Der Betrachter wird dazu eingeladen sich diesem „besinnlichen“ und würdigen Kreis anzuschließen.²³⁵

Der Soldat und der Athlet nehmen in der NS-Weltanschauung die Position von Heiligen ein. Ohne tatsächlich in eine Unterhaltung miteinander zu treten, sprechen aus ihrer Anwesenheit allein die „göttliche“ Erhabenheit des „deutschen“ Volkes und das stille Einverständnis in Bezug auf den dargestellten Kreislauf. Sie bilden gewissermaßen die „heiligen“, stützenden und tragenden Säulen des NS-Reiches.

Ein weiteres in der Forschung hinsichtlich des NS-Mutterbildes vielbeachtetes Gemälde ist das Bildwerk *Kämpfendes Volk* (1942) von Schmitz-Wiedenbrück, das ein Jahr nach seinem berühmten Triptychon entstanden ist (Abb. 43, S. 91). Auch dieses Bildwerk lässt eine Dreiteilung erkennen. Zwischen einem groß im Vordergrund platzierten Arbeiter, in diesem Fall einem Schmied, zur Rechten und einer jungen blonden Bäuerin mit einem Ochsenkarren zur Linken sitzt eine Mutter mit einem Säugling auf dem Schoß, einem Feldpostbrief in der rechten Hand mit abwesend in die Ferne gerichtetem Blick. Sie ist etwas nach vorne hin versetzt zu den zwei sie säumenden Figuren und in deutlichem Abstand ohne Berührungspunkte positioniert. Unmittelbar hinter dem Schmied fällt der Blick auf ein junges Paar, während schräg links hinter der Bäuerin ein altes Paar zu sehen ist. Hinter der rechten Schulter der Mutter steht ein Bergmann. Im Hintergrund in etwas abgeschwächter Farbigkeit ziehen schließlich kampfbereite

²³³ Vgl. Ketter 1999, S. 119.

²³⁴ Vgl. Ketter 1999, S. 119.

²³⁵ Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 307.

Truppen der Wehrmacht zu Fuß und zu Pferd von links nach rechts vor einem die gesamte Bildbreite überspannenden Regenbogen vorüber. Unter den Soldaten befindet sich auch ein Verwundeter. Die einzelnen Figuren und Figurengruppen treten in keine eindeutig Beziehung zueinander, weder räumlich noch durch ihre Blicke. Diese schweifen in unterschiedliche Richtung ab. Das ältere Ehepaar am rechten Bildrand scheint jedoch den Betrachter durch Blicke und den Zeigegestus des älteren Bauern zu adressieren.

Inmitten der Darstellung des kämpfenden „deutschen“ Volkes – inhaltlich verweist das Bildwerk auf das zweite Jahr des Russlandfeldzuges²³⁶ – ist eine Mutter-Kind-Darstellung ähnlich einem Madonnenbildnis erkennbar, als ob sich um sie in passionsähnlicher Weise das Ringen des „deutschen“ Volkes um seine „Erlösung“ kreisen würde. Jeder Einzelne ist sinnbildlich als Teil der Idealformierung des „deutschen“ Volkes zu verstehen und leistet seinen Beitrag im Sinne der durch den Regenbogen angedeuteten „Erlösung“ (siehe Kapitel „Der Sämann“, S. 121). Dies wird durch den deutlichen Unterschied in der Dynamik der Darstellung zwischen Mutter-Kind-Gruppe und der sie umgebenden Bildzone unterstrichen.²³⁷ Die Mutter ist die einzig sitzende Figur und befindet sich dadurch in einem ruhenden Zustand, „in einem Zustand des Seins“²³⁸. Hingegen strahlen die übrigen Figuren durch ihre Haltung, Blicke und Gebärden Dynamik und Aktion aus. Dadurch erfährt die Mutter eine starke Betonung innerhalb des Gemäldes. Die Positionierung der Mutter-Kind Gruppe auf der Mittelachse sowie im Bildvordergrund machen sie darüber hinaus zum thronenden Mittelpunkt des Bildwerkes. „Die Frau hat auch ihr Schlachtfeld, mit jedem Kind, das sie der Nation zur Welt bringt, kämpft sie ihren Kampf für die Nation.“²³⁹ Entsprechend dieser Aussage Hitlers, hat jede Frau für ausreichend Kindersegen und ihre linientreue Erziehung zu sorgen. Einem Heiligenschein ähnlich sticht ihr weißes Kopftuch aus dem übrigen bewegten Geschehen hervor.²⁴⁰ Um ihre Position besonders zu würdigen wird sie der Mutter Gottes gleich ins Zentrum dieses Kreislaufes „deutschen“ Lebens gestellt, würdevoll ihrer Aufgabe gerecht werdend.

Auch in diesem Fall wird in der Forschung ein bewusstes Anknüpfen an das Motiv einer „*Sacra conversazione*“ herausgestellt.²⁴¹ Nach Klaus Wolbert zum Beispiel stehen Lichtführung und Gestik in der Tradition gegenreformatorischer jesuitischer Illusionsmalerei nach Art einer

²³⁶ Vgl. Ketter 1999, S. 111.

²³⁷ Vgl. Ketter 1999, S. 112.

²³⁸ Ketter 1999, S. 112.

²³⁹ Zitiert nach Hitler 1935, S. 54. Es handelt sich um ein Zitat Hitlers aus seinen Reden am „Parteitag der Freiheit“ in Nürnberg 1935.

²⁴⁰ Vgl. Ketter 1999, S. 112.

²⁴¹ Vgl. Ketter 1999, S. 111.

„*Sacra conversazione*“.²⁴² Ohne in ein tatsächliches Gespräch miteinander zu treten, erzählt ihre Vereinigung in diesem Bild von der NS-Gesellschaftsvision und fordert den Betrachter auf daran teilzuhaben. Die zu „Heiligen“ hochstilisierten Archetypen des „deutschen“ Menschen, die unterschiedlichen Lebensalter und traditionellen Berufsgruppen versammeln sich zu einer gemeinsamen „deutschen“ Andacht um die „deutsche“ Mutter – dem „Lebensquell“ des „deutschen“ Volkes.

Eine Beziehung zwischen Mutterschaft und Krieg wird weiters in Gerhard Ulrichs Bildwerk *Mutter und Kind* (o.J.) hergestellt (Abb. 44, S. 92). Gerhard Ulrich wurde 1937 ordentlicher Professor an der Berliner Kunstgewerbeschule und 1938 in die Reichskulturkammer aufgenommen. 1936 verwirklichte er insgesamt zwölf Wandmalereien für die Stadt Berlin und das Rathaus Berlin-Schöneberg sowie die Keramikmalerei „Alt-Berlin“ in der U-Bahn-Station Alexanderplatz.²⁴³

Sein Bildwerk zeigt die Darstellung einer sitzenden Mutter in bildfüllender Größe mit einem auf ihrem Schoß stehenden Buben, Kopf an Kopf an sich gedrückt. Beide Figuren haben blonde Haare, blaue Augen und sind sehr schlicht gekleidet. Im Hintergrund stehen im unteren Drittel des Bildwerkes – nur links und rechts nicht von der Mutter-Kind-Gruppe verdeckt – „deutsche“ Wehrmachtssoldaten aufgereiht nebeneinander. Das Bildwerk ist außerdem in sehr schrillen Farben, vornehmlich Rot- und Brauntöne, gemalt.

Erneut erinnert die Darstellung an Madonnenbildnisse. Nur die Wehrmachtssoldaten im Hintergrund deuten auf einen anderen als einen christlichen Zusammenhang hin. Als ob die Mutter das Kind noch nicht seiner möglicherweise Opfer fordernden Zukunft aussetzen wollte, drückt sie es fest an sich. Wiederum wurde eine Mutter-Kind-Gruppe im Madonnentypus gewählt, um dieses Mal die schützende und fürsorgende Funktion der Mutter hochzuhalten. Doch dieser Schutz gilt nicht nur dem hilflosen Kind auf ihrem Schoß, sondern auch den Soldaten im Hintergrund, über denen sie gewissermaßen thront. Er gilt damit der gesamten „deutschen“ Nation.

Die Wirkkraft des Madonnenbildnisses kommt jedoch nicht nur zur Sakralisierung der „deutschen Mutter“ zum Einsatz. Mit Hilfe von Mutter-Kind-Gruppen im Madonnentypus wurden weiters bestimmte Kontexte, die den Nationalsozialisten besonders am Herzen lagen, in ein „sakrales“ Licht getaucht. In Adolf Wissels bekanntem und vom NS-Regime als „Paradebild“

²⁴² Vgl. Wolbert 1974, S. 140.

²⁴³ Vgl. Davidson 1991B, S. 441.

hochgehaltenem Bildwerk *Kahlenberger Bauernfamilie* (1939) ist es die Familie, die gewissermaßen „heilig“ gesprochen wird (Abb. 45, S. 93). Die in sich zu einem harmonischen Dreieck geschlossene und ohne eine Beziehung zu den übrigen Protagonisten des Bildes eingehende Mutter-Kind-Gruppe ruft eine starke Assoziation mit Madonnenbildnissen hervor. Diesem immer wieder aufscheinende Idealbild der sozusagen „heiligen“ NS-Mutter wird in Wissels Gemälde die entsprechend „ideale“ Familie beige stellt. „Meist stehen die Männer in der hinteren Reihe, während die Frauen davor sitzen, mit ihren kleinen Kindern oder mit Handarbeiten beschäftigt oder ein aufgeschlagenes Buch in den Händen haltend ...“²⁴⁴ In Analogie zur Heiligen Sippe²⁴⁵ wird hier die „heilige deutsche Familie“ in unterschiedlichen Lebensaltern zur Darstellung gebracht.

Fritz Mackensen Bildwerk *Gottesdienst im Moor* (1895) hingegen sakralisiert durch das Zitat der Mutter Gottes die „deutsche“ Landschaft in einer Weise, die ganz den Geschmack des NS-Regimes getroffen haben muss.

Neben Otto Modersohn war Mackensen einer der zwei Maler der „Worpsweder Malerschule“²⁴⁶, deren Bildwerke aufgrund ihrer Lokalität und Traditionsverbundenheit sehr geschätzt wurden und ihnen dadurch der Titel „wahre deutsche Kunst“ zuteil wurde. Im Zentrum des Bildes auf das alle Fluchtlinien zulaufen ist nicht der predigende Pfarrer, der eigentlich alle Aufmerksamkeit verdient hätte, dargestellt, sondern eine Mutter-Kind-Gruppe. Die Mutter ist gerade dabei ihren Säugling zu stillen.²⁴⁷

„So wie in der altniederländischen Malerei die Madonna mit dem kleinen Jesus in der gotischen Kathedrale dargestellt wurde, so zeigt Mackensen das Moor als großen natürlichen ‘Dom’, den ein hoher blauer Himmel wölbt und in dem mariengleich die Mutter mit dem Kind sitzt.“²⁴⁸

²⁴⁴ Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 172.

²⁴⁵ Bei dem Motiv der „Heiligen Sippe“ handelt es sich um eine Darstellung Mariens inmitten ihrer Verwandtschaft. Seine Beliebtheit im fünfzehnten und frühen sechzehnten Jahrhundert verdankt es dem aufkommenden genealogischen Interesse der Fürstenhäuser. (Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 172.)

²⁴⁶ Worpswede ist eine kleine Gemeinde in Niedersachsen im Landkreis Osterholz in Deutschland. Im Spätsommer 1889 ließen sich dort der Düsseldorfer Kunststudent Fritz Mackensen und seine Studienfreunde Otto Modersohn und Hans am Ende nieder und begründeten die Worpsweder Malereivereinigung. Der Durchbruch gelangte der Worpsweder Malerschule mit ihrer lyrischen Landschaftsauffassung schließlich durch eine Ausstellung im Münchner Glaspalast 1895. Seitdem entwickelte sich Worpswede zu einer beliebten Künstlerkolonie. (Vgl. Worpsweder Touristik- und Kulturmarketing GmbH 2009, <http://www.worpswede.de/> [09.07.2009].)

²⁴⁷ Vgl. Artinger 2000, S. 111-117 und S. 136-137.

²⁴⁸ Artinger 2000, S. 137.

Insbesondere in Zusammenhang mit dem Gottesdienst, kann hier von einer bewussten Analogie ausgegangen werden. Das „deutsche“ Land und der „deutsche“ Boden werden sinnbildlich zu einem „geheiligten“ Ort.



Abb. 32: Erich Erler, *Blut und Boden*, 1935



Abb. 33: Karl Diebitsch,
Mutter, um 1939



Abb. 34: Fritz Mackensen,
*Der Säugling/Worpsweder
Madonna*, 1892



Abb. 35: Heinrich Berann,
Mutter und Kind, o.J.



Abb. 36: Alfred Bernert,
Mutter und Kind, o.J.



Abb. 37: Paul Rosner,
Die Mutter, o.J.



Abb. 38: Godron Johann
Benjamin, *Die Waldheimat*, o.J.



Abb. 39: Richard Heymann,
Des Volkes Lebensquell, o.J.



Abb. 40: Emilie von Hallavanya,
Deutsche Mutter, o.J.



Abb. 41: Wolfgang Willrich,
Deutsche Mutter, o.J.



Abb. 42: Oswald Poetzelberger, *Neues Leben*, 1937



Abb. 43: Hans Schmitz-Wiedenbrück, *Kämpfendes Volk*, 1942



Abb. 44: Gerhard Ulrich, *Mutter und Kind*, o.J.



Abb. 45: Adolf Wissel, *Kahlenberger Bauernfamilie*, 1939



Abb. 46: Fritz Mackensen, *Gottesdienst im Moor*, 1895

DIE SZENERIE DER GEBURT CHRISTI

In der folgenden Abbildung, dem Bildwerk *Abend* (1939) von Oskar Martin-Amorbach wird die abendliche Heimkehr und Rast einer Bauernfamilie in die Szenerie einer typischen Darstellung des Themas „Geburt Christi“ eingebettet (Abb. 47, S. 97). In der Sarkophagplastik des vierten Jahrhunderts finden sich die ersten Darstellungen der Geburt Christi. Wesentliche Attribute sind die Tiere Ochs und Esel, ein geflochtener Korb oder Trog, in dem das in Windeln gewickelte Jesuskind liegt, ein oder mehrere Hirten und schließlich Maria in Verbindung mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige. Denn Maria spielt in den Darstellungen der Geburt Christi erst nach dem Konzil von Ephesus eine feste Rolle.²⁴⁹ Josef nimmt überhaupt erst ab dem fünften Jahrhundert seinen Platz gegenüber von Maria an der anderen Seite des Kindes ein. Der Ort des Geschehens, ein Stall, eine Herberge oder im Osten auch eine Geburtshöhle, sind meist nur andeutungsweise durch eine gemauerte Rückwand, Ruinenarchitektur, eine Stall ähnliche Konstruktion über dem Lager oder eine dunkle Felsenausnehmung angedeutet. „Meist handelt es sich um eine nach drei Seiten offene, primitive Hütte, und tatsächlich sprechen die ... Visionäre von einer Art Unterstand für Mensch und Vieh, in dem sich Maria und Josef niederließen.“²⁵⁰ Ab dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert wird die Darstellungsweise von Mutter und Kind inniger und gefühlsbetonter. Auch die Szene erfährt eine immer stärkere Vergegenwärtigung durch die genrehafte Ausgestaltung der Umgebung.²⁵¹

Das Gemälde stellt das bäuerliche Familienleben der NS-Vorstellung entsprechend dar. Im Vordergrund zeigt das Bildwerk eine Familienszene: Eine Mutter mit einem Kind auf dem Schoß, rechts von ihr sitzend eine alte Bäuerin und links von ihr stehend der Bauer. Zu seiner Linken ist ein weiteres Kind zu sehen. Sie befinden sich alle unter einer hölzernen Konstruktion, einem Unterstand oder Stall mit bäuerlichem Gerät und Gut. Unmittelbar dahinter im Mittelgrund sieht man wie zwei Kinder oder Knechte die Ochsen vom Wagen spannen. Im Hintergrund schließlich werden rechts noch Teile des Hofgebäudes und links Felder im Abendlicht sichtbar.

Mehrere Generationen mit unterschiedlicher Familienzugehörigkeit sind hier gemeinsam, unter einem Dach lebend, dargestellt. Sie sind eng mit Haus, Hof und Tieren verbunden. Ihre Beziehung untereinander ist jedoch sehr distanziert. Jede einzelne Person im Bild, ihre Tätigkeit und damit ihre Rolle innerhalb des „deutschen“ Volkes steht für sich. Mit anderen Worten die einzelnen Figuren verkörpern die von den Nationalsozialistischen propagierten gesellschaftlichen

²⁴⁹ Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 146.

²⁵⁰ Pfarl 1999, S. 82.

²⁵¹ Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 145-146.

Rollenbilder. „Die Familienmitglieder selbst stellen keine Individuen dar, sondern verkörpern die gewünschten Typen der nordischen Rasse.“²⁵²

Trotzdem die stehende Figur des Vaters zentral und in seiner Größe dominierend dargestellt ist, weist sein Blick auf das eigentliche Zentrum des Bildwerkes: Die Mutter mit dem Kind auf dem Schoß. Die Betonung der Mutter-Kind-Gruppe macht die Bedeutung der Mutter als Keimzelle der „deutschen“ Gesellschaft erneut deutlich. Zusammen mit der sie umgebenden Szenerie bildet die Mutter-Kind-Gruppe jedoch auch den entscheidenden Assoziationspunkt zur christlichen Ikonografie der Geburt Christi. Als typische Darstellungsform des christlichen Weihnachtsgeschehens und der Heiligen Familie wird mit Hilfe dieses Kontexts die „ideale, deutsche Familie“ „sakral“ überhöht. Das Bildwerk verwandelt die christliche Thematik gleichsam in die Geburtsszene einer „neuen gereinigten Rasse“. Ein bereits vergangenes Familienideal – angesichts der geringen Zahl von Bauern an der Gesamtbevölkerung²⁵³ – wird zur Verheißung der angestrebten NS-Gesellschaftsordnung. Wiederum werden die NS-Vorstellungen in Bezug auf Volk, Rasse und vor allem Familie in anschaulicher Weise eine „religiös“ überhöhte Prophezeiung verwandelt.

²⁵² Ketter 1999, S. 95.

²⁵³ Vgl. Ketter 1999, S. 88.

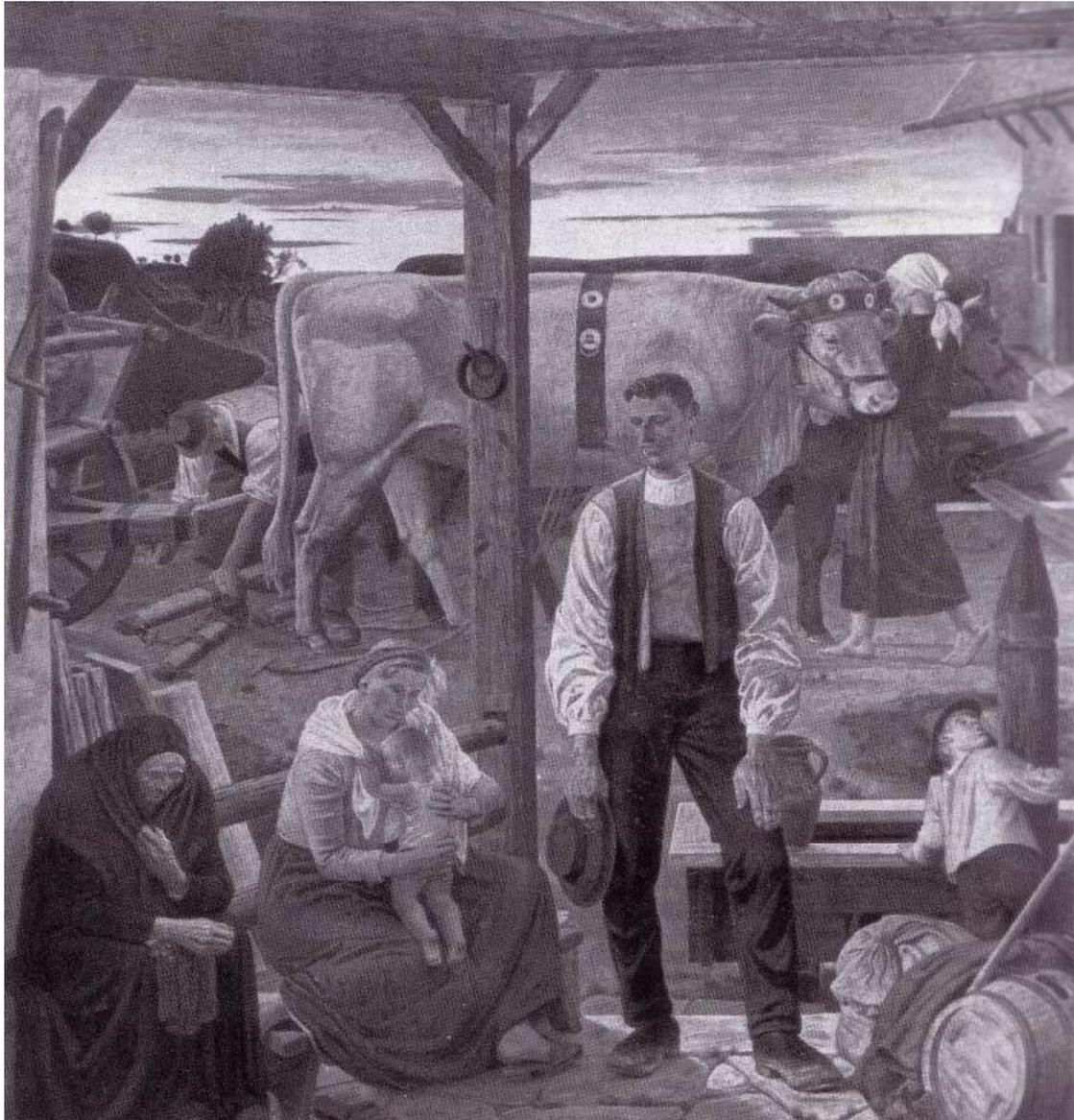


Abb. 47: Oskar Martin-Amorbach, *Abend*, 1939

DIE SCHMERZENSMUTTER

Im thematischen Kreis der NS-auserkorenen „Deutschen Malerei“ findet sich schließlich auch das Motive der Mutter Gottes als „Mater dolorosa“ (lat., Schmerzensmutter). Als beispielhafte Darstellung wird in diesem Zusammenhang das Bildwerk *Den Gefallenen der Nationalsozialistischen Partei in Österreich von 1934 (1938)* von Heinrich Berann herangezogen (Abb. 48, S. 100). Es wurde Hitler 1938 anlässlich seines Geburtstages überreicht.²⁵⁴

Berann, der im NS-Regime vor allem durch seinen *Bergbauer* und seine von pessimistischen und harten Visionen getragenen Gemälde (z.B. *Hexenverbrennung*) bekannt war²⁵⁵, wählte hierfür nicht nur die Bildform des Tondo, der in der christlichen Tradition speziell Mariendarstellungen vorbehalten ist²⁵⁶, sondern lehnte sich auch inhaltlich deutlich an das christliche Vesperbild an: Eine Mutter ist sitzend in bildfüllender Größe mit schmerzvergrämtem Gesicht und einem einfachen, zeitlosen Kleid dargestellt. Sie ist von Himmel und einem durch felsige Berggipfeln angedeuteten Gebirge hinterfangen. Die geschlossenen Augen lassen den Schmerz nicht nach außen dringen. Der tote, ausgemergelte Körper des Sohnes liegt nahezu nackt auf das weit ausfallende Kleid der Mutter gebettet. Eine Hakenkreuzfahne bedeckt seine Lenden. Die Arme hängen leblos über den Oberschenkeln der Mutter herab und deuten zudem eine Kreuzform an. Sein Gesicht ist aufgrund des in den Schoß gesunkenen Kopfes nicht zu sehen. Die Monumentalität des Gemäldes und die nötige Distanz zum Betrachter werden durch die starke Untersicht erzielt.

Das Vesperbild – nach der Gebetsstunde der Vesper, zu der am Karfreitag Kreuzabnahme und Beweinung Christi erfolgen, benannt – ist eine Sonderform des Motivs der „Schmerzensmutter“ zum Zwecke der persönlichen Andacht der Gläubigen. Im Italienischen auch als „Pietà“ (ital., Frömmigkeit) bezeichnet verkörpert das Vesperbild den Mutterschmerz Mariens, die trauernd den Leichnam Christi auf dem Schoß trägt. Die ältesten bildlichen Darstellungen stammen aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Sie haben ihren Ursprung vermutlich im mystischen Nachleben der Passion Christi am Ende des dreizehnten Jahrhunderts. Ihnen gemeinsam ist die Darstellung Mariens mit schmerzverzerrtem Gesicht. Der Leichnam ist abgemagert und mit blutenden Wundmalen steil aufgerichtet mit herabsinkendem Kopf und schlaffen Armen auf ihrem Schoß platziert. Es handelt sich dabei um einen Typ des

²⁵⁴ Vgl. Ketter 1999, S. 115.

²⁵⁵ Vgl. Davidson 1991B, S. 253.

²⁵⁶ Vgl. Ketter 1999, S. 115.

Vesperbildes, der sich mit der Mystik und im Gefolge der Pestwellen ab der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts über Deutschland hinaus stark verbreitete.²⁵⁷

Das Vesperbild ist als Vorbild für Berann unverkennbar. Auf den ersten Blick verrät allein der Titel, dass es sich hierbei nicht um ein christliches Bildwerk handelt, sondern der Inhalt in Wahrheit ganz und gar NS-„Heilsgeschichte“ visualisiert. Bei näherer Betrachtung tauchen jedoch weitere Indizien dafür auf wie die Hakenkreuzfahne als Lendentuch, die schlichte bäuerliche Kleidung und das blonde Haar der Mutter sowie die ländliche Gegend im Hintergrund. Die einfache, bäuerliche Frau als Idealbild der Mutter wird also auch in diesem Fall bemüht. Die eine Kreuzform nachahmende Körperhaltung kann als Hinweis auf die Opferrolle des Sohnes interpretiert werden. In Analogie zur christlichen Bedeutung und Verwendung des Vesperbildes schuf Berann ein NS-„Andachtsbild“ für all jene „deutschen“ Mütter, deren Söhne Opfer des Krieges wurden. Es sollte den Schmerz lindern, da der Tod ihrer Söhne nicht umsonst war, sondern in Anlehnung an den Opfertod Christi der „Erlösung“ des „deutschen“ Volkes diene. Sie haben ihre Leben für einen „hehren“, „heiligen“ Zweck gelassen.

²⁵⁷ Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 367-368.



Abb. 48: Heinrich Berann, *Den Gefallenen der Nationalsozialistischen Partei in Österreich von 1934, 1938*

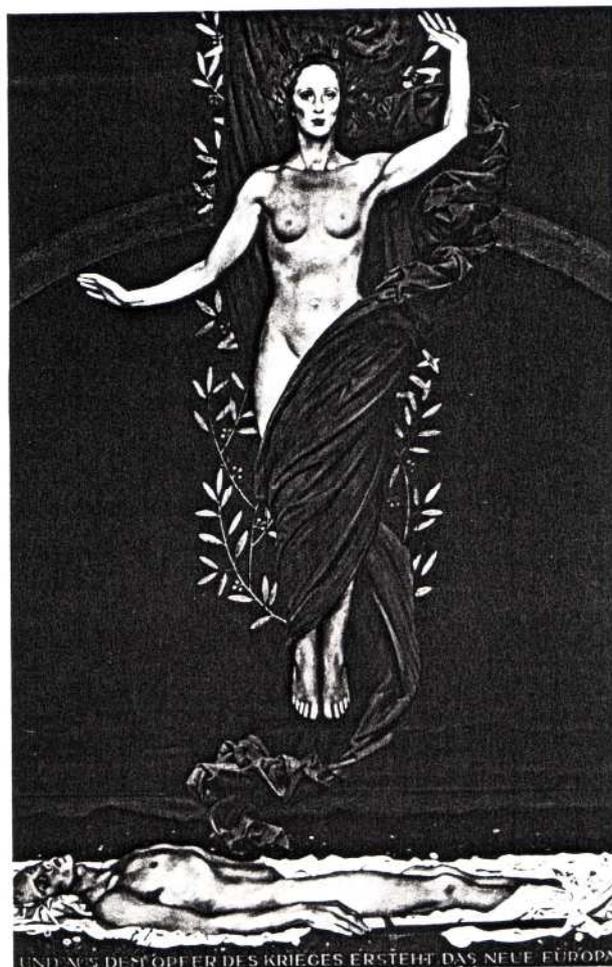


Abb. 49: Wilhelm Dachauer, *Und aus dem Opfer des Krieges er steht das neue Europa, 1944*

DIE AUFERSTEHUNGS- UND HIMMELFAHRTSSYMBOLIK

Alle Religionen und Glaubensgemeinschaften, sofern sie an die Existenz einer Seele glauben, haben ihre spezifischen Vorstellungen und Erwartungen bezüglich eines Lebens nach dem Tod oder allgemeiner ausgedrückt einer Vision bezüglich eines Lebens in einem den Tod überwindenden Idealzustand, dessen Erreichung an spezifische Taten und Verhaltensweisen geknüpft ist. Dies lässt sich auf die vereinfachte Folgerung reduzieren, dass die aktuellen Entbehrung, Sorgen oder Anstrengungen ein notwendiges Opfer für ein zukünftiges von all diesen befreites Sein darstellen.

Auf der GDK im Jahre 1944 wurde das Bildwerk von Wilhelm Dachauer *Und aus den Opfern des Krieges erhebt das neue Europa (1944)* gezeigt (Abb. 49, S. 100). Das *Haus der Deutschen Kunst* hat es für 22.364 RM mit Brief vom 12. September 1944 für die Reichskanzlei Berlin angekauft. Die Reproduktionsrechte gingen bereits am 29. August 1944 auf den Heinrich Hoffmann-Verlag nationalsozialistischer Bilder in München über. Nach Aussage der Tochter des Malers, Wilfrieda Limberger-Dachauer, war das Bildwerk als Geschenk für Benito Mussolini vorgesehen. Ob es diesen Bestimmungsort erreicht hat, ist jedoch unbekannt. Das Bildwerk gilt als verschollen.²⁵⁸

Die Wahl dieses Bildwerkes gründet sich einerseits auf der unmittelbaren Assoziation mit Auferstehungs- und Himmelfahrtsszenarien und andererseits auf der NS-Wertschätzung des Malers. Obwohl es sich um kein genuines NS-Bildwerk handelt, bietet es dennoch Anhaltspunkte und Interpretationsspielraum, die eine ideologiekonforme, die NS-Ideologie verklärende Auslegung ermöglichen. Die Teilnahme an der GDK und der Ankauf legen zumindest die Vermutung nahe, dass die in Bildwerk und Titel zum Ausdruck gebrachte Vision für die NS-Ideologie nutzbar war. Besonders der Zeitpunkt der Entstehung und des Ankaufs gegen Kriegsende bestätigen diese Vermutung noch zusätzlich. Galt es doch die Vision von einem „neuen, deutschen Europa“ nach dem Krieg am Leben zu erhalten.

Dachauers Werke sind einem akzentuierten Naturalismus sowie der Heimatkunst zu zuordnen. Die besondere Betonung dieser zwei Kunstrichtungen im NS-Regime kam ihm daher sehr entgegen. In politischen Kreisen wurden Dachauer zudem, seiner Tochter zufolge, deutsch-nationale Tendenzen vorgeworfen.²⁵⁹

„Seiner Herkunft und seiner Erziehung nach ist der Vater dem Sozialismus nahe gestanden. Da er aber national war und Antisemit (Die Eltern waren Schönerianer

²⁵⁸ Vgl. Ilming 1988, S. 349.

²⁵⁹ Vgl. Ilming 1988, S. 278 und S. 342.

gewesen[.]), war er kein Sozialdemokrat. – Und jetzt kommt einer, der ist Sozialist, aber auch national und antisemitisch – da ist ja klar, daß man zu dem mit fliegenden Fahnen geht!“²⁶⁰

Dachauer war nach Angaben seiner Tochter jedoch kein Anhänger des NS-Regimes. Er weigerte sich, das Hakenkreuz anzustecken oder vor seinen Studenten zu politisieren. „Außerdem hat er auch in der NS-Zeit seinen Mund nicht gehalten, das hat ihm auch geschadet.“²⁶¹ Seine Berufung zum Akademieprofessor, die bereits 1928 erfolgte – also lange vor dem Anschluss – und sein Lehrauftrag kamen an erster Stelle. Seine nationale Gesinnung mag dennoch dazu beigetragen haben, dass seine Werke Anklang und Lob im NS-Regime fanden. „Ihre Werke spiegeln jene in der heimatlichen Scholle verwurzelte Einstellung zu den Dingen wieder, ohne die außergewöhnliches Können und Kunst nicht denkbar ist.“²⁶² Daraus lässt sich schließen, dass seine Werke dem NS-Bildverständnis entsprachen und sich als willkommene, förder- und auszeichnungswürdige Palette an Propagandamitteln im Sinne der NS-Ideologie anboten, ohne dass dies gewollt und nachweisbar vom Künstler beabsichtigt oder forciert wurde.²⁶³

Die Christliche Kunst kennt verschiedene Himmelfahrtsszenarien auch mit unterschiedlichen Protagonisten von Christus angefangen über Maria und zum Beispiel Elia. Während Elia in einem feurigen Wagen zum Himmel auffährt, wird bei Maria entweder ihre Seele in Form eines kleinen Kindes oder Maria selbst in einer Mandorla von Engel in den Himmel hoch getragen. Auch für die Himmelfahrtsdarstellungen Christi stehen zwei grundsätzliche Bildtypen zur Verfügung: Christus wird von Engeln in den Himmel getragen oder Christus schreitet selbst in den Himmel empor und ergreift die Hand Gottes. Das Emporsteigen, die Aufwärtsbewegung christlicher Protagonisten zum Himmel hinauf ist ein hoffnungsvoller, symbolischer Ausdruck für die Aufnahme in das Reich Gottes, in dem alle Menschen gleichberechtigt und sorgenfrei an der Seite Gottes fortleben.²⁶⁴

Darüber hinaus möchte ich in diesem Zusammenhang auch auf Auferstehungsdarstellungen eingehen. Zur Auferstehung bietet die Bibel keine unmittelbare Beschreibung. Alleine Matthäus weist auf ein „starkes Erdbeben“, einen „niederfahrenden weißen Engel“ und das „große Schrecken der Wächter“ hin (Mt 28,1-4).²⁶⁵ In der Bildenden Kunst kommen aus diesem Grund

²⁶⁰ Ilming 1988, S. 342.

²⁶¹ Ilming 1988, S. 342.

²⁶² Ilming 1988, S. 342.

²⁶³ Vgl. Ilming 1988, S. 342.

²⁶⁴ Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 182-183.

²⁶⁵ Vgl. Pfarl 1999, S. 135.

vorwiegend Sinnbilder zum Einsatz: „Das Lamm Gottes“, „Die drei Frauen am Grab“, „Der Engel am Grab“ oder „Der Gang nach Emaus“. Erst ab dem zwölften Jahrhundert sind tatsächlich Abbildungen des auferstandenen Christus, wie er aus dem Grab steigt – in der Folge auch auf dem Grab stehend oder sitzend –, bekannt. Dieser symbolische Akt bringt zum Ausdruck, dass er den Tod besiegt hat und in Ruhm und Glanz daraus emporsteigt. Diese Darstellungsform erfährt um 1500 eine Dramatisierung. „Der Betrachter erlebt geradezu eine Explosion, die den in blendendes Licht getauchten Erlöser aus dem Grab reißt und die Wächter hinwegfegt. Das Leben triumphiert über den Tod, der Geist über die Materie.“²⁶⁶ Fortan wird ein schwebender Christus favorisiert und die Darstellungen wandeln sich von einem erzählenden zu einem apothetischen Schauspiel. Auch wenn im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert sehr freie und eigenwillige Darstellungen dieses Themas auftreten, bleibt doch die grundsätzliche Konzeption des Sieges über Tod und Teufel immer ähnlich – verdeutlicht dadurch, dass Christus über einen meist symbolischen Todesverweis (z.B. leeres Grab) hinweg schreitet oder unmittelbar in den Himmel aufsteigt. „Die in der Auferstehung Jesu wirksamen Verwandlungskräfte bergen in sich die Gewähr, daß auch die jetzige leibliche Gestalt des Kosmos zu einer neuen verklärten Leiblichkeit hindurchgewandelt wird.“^{267 268}

In Auferstehung und Himmelfahrt und ihren Darstellungen wird die Erlösung des Gläubigen, des gesamten Gottesvolkes sowie der Menschheit vorweggenommen. Es handelt sich um die zentrale Heilserwartung, mehr noch das zentrale Glaubensbekenntnis des Christentums. Der Auferstehungsglaube ist jedoch nicht dem Christentum allein zu eigen.

Das genannte Bildwerk ist in Hochformat angelegt und zeigt im untersten Sechstel einen menschlichen Leichnam teilweise in weißes Leinentuch gehüllt (Abb. 49, S. 100). Darüber ist im Hintergrund angedeutet eine hügelige Landschaft zu erkennen, über der schließlich – das übrige Bild bis zum oberen Rand ausfüllend – eine aufsteigende Frauengestalt schwebt, die um Beine und Scham in wallendes Tuch gewickelt ist, einen Kranz in den Haaren trägt und von blühendem Astwerk u-förmig umgeben ist. Auf Schulterhöhe wird sie von einem konkaven Bogen hinterfangen, der sich über die gesamte Bildbreite erstreckt.

Dem Titel folgend handelt es sich bei dem Leichnam um ein Kriegsoffer und bei der Frauengestalt um eine Personifikation Europas – der traditionellen in der Mythologie verankerten Darstellungsweise entsprechend weiblichen Geschlechts. Ihr Aussehen und ihre Gestalt fügen

²⁶⁶ Pfarl 1999, S. 136.

²⁶⁷ Zitiert nach Lexikon zur Bibel 1992, S. 143. Es handelt sich um ein Zitat formuliert nach 2Petr 3,13.

²⁶⁸ Vgl. Pfarl 1999, S. 135-137 und Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 49-50.

sich nahtlos in das „deutsche Frauenbild“ ein. Ein Vergleich mit Zieglers Bildwerk *Die vier Elemente* macht dies deutlich (Abb. 7, S. 59). Zu spannenden Ergebnissen führt jedoch in diesem Fall eine genauere Betrachtung der Bildkomposition. Über einem aufgebahrten Toten schwebt eine einer Königin oder Göttin würdig dargestellte Frauengestalt. Sie wirkt als würde sie über die Landschaft im Hintergrund und den hinter ihr aufgespannten Bogen hinweg höher und höher aufsteigen. Das Tuch in das sie zum Teil eingehüllt ist scheint von unsichtbarer Hand hinauf, aus dem Bild hinausgezogen zu werden und mit ihm die in streng symmetrischer fast versteinert anmutender Haltung dargestellte Frauengestalt. Die Haltung selbst lässt Anklänge an Darstellungen Christi am Kreuz erkennen. Insbesondere die Fußhaltung birgt unverkennbare Parallelen. Aus dem Tod steigt in Glanz und Glorie neues Leben empor. Wir haben es hier mit einem eindeutig christlichen Kompositionsschema, das für Auferstehungs- und Himmelfahrtsszenen typisch ist, zu tun und mit anderen Protagonisten für die Darstellung einer profanen politischen Vision zum Einsatz kommt.

Christi Tod ist Opfer und Auferstehung zu neuem Leben zugleich. Wie aus der Dissertation von Gertrud Ilming hervorgeht, die Leben und Werk von Dachauer biographisch aufbereitet hat, war er ein tiefreligiöser Mensch. Das christliche Formenrepertoire war ihm vertraut und fand nicht zuletzt in klassischer Weise in mehreren seiner Altarbilder seine künstlerische Umsetzung.²⁶⁹ Darüber hinaus war es während des Ersten Weltkriegs sein Wunsch als Kriegsmaler an der Front tätig zu sein. Obwohl er aufgrund seines Alters als „wehrdienstuntauglich“ zurückgestellt wurde, hat er sich unaufhaltsam für die Aufnahme in die Kunstgruppe des k.u.k. Kriegspressequartiers bemüht. Dachauer sah im Kriegsdienst die Möglichkeit, Erfahrung zu sammeln und sich künstlerisch weiterzuentwickeln. Eine Weiterbildung im Ausland blieb ihm aus finanziellen Mitteln bis dahin immer verwehrt. Er wurde jedoch zunächst nur in die Sanitäts-Abteilung aufgenommen. Erst am 3. Juli 1917 wird er bis Kriegsende in das k.u.k. Kriegspressequartier berufen.²⁷⁰

Die Aufgaben der Kunstgruppe lagen in der bildlichen Kriegsberichterstattung, die Einflussnahme auf die illustrierten Zeitungen, die Veranstaltung von Kunstausstellungen und der Foto- und Kinodienst im In- und Ausland.²⁷¹ Den Sinn beschreibt treffend ein Zitat von Generalmajor Max Ritter von Hoen:

²⁶⁹ Vgl. Ilming 1988, S. 242-244.

²⁷⁰ Vgl. Ilming 1988, S. 149-184.

²⁷¹ Vgl. Mayer 1963, S. 4-5.

„Die Eindrücke, die an Ort und Stelle von den Künstlern gewonnen wurden, sollten der Öffentlichkeit vermittelt werden, damit sich das Wesen der modernen Kriegsführung, das Leben und Treiben der Vaterlandsverteidiger im Feld und die Schauplätze ihrer Kämpfe dem Verständnis der Allgemeinheit erschließen könnten. Das Bild wirke besser als die anschaulichste und breiteste schriftliche Schilderung und das Interesse am Krieg dürfe in der Bevölkerung nicht erlahmen und erkalten. Eine nicht unwichtige Aufgabe bestand auch darin, die Gestalten der Führer und hervorstechender Helden in der ganzen Monarchie bekannt zu machen. Das Volk mußte 'Träger des einen, allen gemeinsamen Gedankens, des unbeugsamen Willens zum Siege' sein.“²⁷²

Die Tätigkeit des k.u.k. Kriegspressequartiers war also ganz darauf ausgelegt Kriegspropaganda durch Bilder, Film, Plakate, Zeitungsartikel, Sprüche und Aphorismen und Inseratenbilder zu betreiben. „Es handelte sich darum, ein völlig neues Phänomen gewaltiger Art in eine menschlich begreifliche Fassung zu bringen.“²⁷³ Einerseits wurden die Künstler an die Front geschickt, um das Kriegsgeschehen wahrhaftig selbst zu erleben und so eine Unmittelbarkeit des Gesehenen in den Bildern zu motivieren. Und andererseits wurde in propagandistischer Weise auf wirkungsvolle Symbolfiguren und -motive zurückgegriffen. Dies wird besonders in den, in dieser Zeit entstandenen Plakaten deutlich. Auch Dachauer fertigte Plakate an. Er ist also auch in dieser Hinsicht nicht unbeeinflusst geblieben.²⁷⁴

Leider ist das beschriebene Bildwerk Dachauers verschollen und die vorhandenen Informationen nur sehr spärlich. Eindeutig ist jedoch die Botschaft: Aus den unzähligen Opfern des Krieges wird ein neues Europa auferstehen. In der Biographie Dachauers ist dazu ein interessantes Zitat zu seiner persönlichen Menschensicht zu lesen:

„Es wäre so wunderschön auf dieser Welt, wenn die Menschen friedlich nebeneinander leben wollten und könnten, aber das ist eben das Rätselhafte, daß es bei den Völkern der Erde, bei jedem einzelnen Menschen ein gesundes Leben ohne Kampf nicht gibt und je weniger Kampf es gibt, desto mehr nimmt die Schwächlichkeit und Verflachung überhand und führt schließlich zum Niedergang. Ob wir Menschen je einmal eine Höhe erreichen, wo die Art des Kampfes, wie es der Krieg ist, nicht mehr möglich sein wird, bezweifle ich. Es ist

²⁷² Zitiert nach Ilming 1988, S. 151. Siehe dazu Originaltext in Max Ritter von Hoen: Vorwort in: Kriegsbilderausstellung des k.u.k. Kriegspressequartiers (Ausstellungskatalog, Künstlerhaus, Wien 1915), Wien 1915.

²⁷³ Ilming 1988, S. 152.

²⁷⁴ Vgl. Ilming 1988, S. 149-154.

immer ein kleiner Prozentsatz von Menschen, die wirklich zu dieser Vollkommenheit kommen, aber das sind eben gerade solche Ausnahmen, wie es große Denker, Gelehrte und Künstler gibt. ... So lange es Menschen mit ausgesprochener Individualität gibt, gibt es auch Kampf und es muß das nicht gerade die schreckliche Art sein, wie es der Krieg ist. Hört der Kampf einmal auf, ist das gleichbedeutend mit Untergang des kampfunfähigen Menschen oder Volkes ...²⁷⁵

Dachauers Ansicht nach war Kampf – und damit auch Krieg als eine besonders grausame Form des Kampfes – unauslöschbarer Bestandteil des Menschseins. Kampf in jeder Hinsicht und damit auch seine tatsächlichen Opfer sind notwendig, um Schwächlichkeit und Verflachung entgegenzuwirken und das Fortbestehen zu sichern. Sein Werk scheint bildlicher Ausdruck dieser Sichtweise zu sein.

Ein Bildwerk, das ganz dem NS-Geschmack und der NS-Propaganda entgegenkommen musste. Das NS-Regime stand unter dem Druck die sich mehrenden Rückschläge und die in die Höhe schnellende Anzahl an Opfern zu rechtfertigen, ohne den Glauben der Bevölkerung an die NS-Führung zu gefährden. Nicht zuletzt entsprach es auch der NS-Vision mit Hilfe des Krieges alles Übel – personifiziert unter anderem in Gestalt des „Juden“ – auszumerzen. Und nach dem Endsieg ein „neues deutsches Reich“ und in weiterer Folge Europa erstehen zu lassen. Es kommt gewissermaßen ein Bildwerk, das eigentlich ganz und gar profanen Inhalts ist, selbst jedoch auf christliches Formengut zurückgreift, zum Einsatz, eine NS-Idee zu sakralisieren und in eine hoffnungsvolle, sinnstiftende und ermutigende Prophezeiung zu verwandeln.

„Die ‘heroische’ Aufgabe der ‘Rettung Deutschlands’ war aus der Perspektive des NS-Regimes in dieser Hinsicht scheinbar nur im Wechselspiel von ‘Prophezeiung’ und ‘Erfüllung’, also von ‘Typus’ und ‘Antitypus’ zu realisieren ...“²⁷⁶ Diesem Aufbruch in eine „neue Zeit“, wie er von den Nationalsozialisten propagiert wurde, in dem Hitler den ersehnten „Erlöser“ spielte und der Krieg als „Passion“ des „deutschen“ Volkes hin zur „Auferstehung“ interpretiert wurde, kommt ein weiteres Gemälde Dachauers für das NS-Regime „brauchbar“ nahe. Das Bildwerk *Der Frühling geht übers Land* (1942) wurde zwei Jahre zuvor auf der GDK ausgestellt (Abb. 50, S. 109).²⁷⁷ Sein Verbleib ist ebenso unbekannt.²⁷⁸

²⁷⁵ Zitiert nach Ilming 1988, S. 173. Es handelt sich um ein Zitat Dachauers aus seinem Brief vom 23. Oktober 1915 an seine Ehefrau Therese Dachauer (geb. Roder).

²⁷⁶ Telesko 2004, S. 111.

²⁷⁷ Vgl. Ilming 1988, S. 348.

²⁷⁸ Vgl. Ilming 1988, S. 348.

Es zeigt im Vordergrund in großer, zentraler und frontaler Ansicht drei Frauen, jede einer anderen Generation angehörend, die über ein Feld schreiten. Im Hintergrund erstreckt sich eine ländliche Gegend aus Feldern, Bauernhöfen, Wald und Hügeln. Die drei Frauen marschieren versetzt auf den Betrachter zu. Die jüngste Frau geht voran, etwas dahinter wandert zu ihrer Rechten eine Bauersfrau in ihrer Lebensmitte mit einem gefüllten Korb und gesenktem Blick und zu ihrer Linken eine alte Bäuerin mit einem Krug in der Hand. Während die zwei älteren Frauen in bäuerlicher Tracht gekleidet sind, trägt die jüngste Frau über ihrer Tracht noch einen Umhang mit einer glänzenden Bordüre, eine Krone sowie einen Palmkätzchenast in der Hand.

Allegorische Darstellungen der Jahreszeiten finden sich bereits in der frühchristlichen Katakombenmalerei. Es handelt sich zumeist um Personifikationen, denen als Attribute die jeweiligen jahreszeitlichen Kennzeichen der Natur bzw. der landwirtschaftlichen Tätigkeit beigelegt sind. Oder um szenische Darstellungen, die die Verrichtung einer landwirtschaftlichen Tätigkeit zeigen. Eine andere Darstellungsform sieht in den Jahreszeiten die vier Lebensalter: Der Frühling wird in diesem Zusammenhang als Kind dargestellt. In den Schriften mittelalterlicher Denker, Schriftsteller und Theologen wird der Frühling außerdem zum Sinnbild der Auferstehung, neuen Lebens und des Paradieses. Während im Zuge der Renaissance das Thema der „Jahreszeiten“ profanisiert und vorwiegend zum Inhalt von Genre- und Landschaftsbildern oder Innenraum- und Gartenausstattungen wird, gewinnt es in der Malerei der Romantik erneut eine stärker gefühlsbetonte und religiöse Bedeutung.²⁷⁹

„Der Frühling ist somit eine alte christliche Heilserfahrung, da sich im Bild der Auferstehung der Natur das Gedankengut von Heil und Huld numinoser Macht in sichtbarer Weise entfalten kann, also eine inhaltliche Engführung von Licht, Auferstehung und Heilserfahrung stattfindet.“²⁸⁰

Nicht nur die ländlich-bäuerliche Darstellung muss den NS-Geschmack getroffen haben, sondern auch inhaltlich bot der Frühling eine treffende Metapher für die Visualisierung der NS-Ideologie. Denn auch die NS-Propaganda bedient sich dieser eigentlich christlichen Jahreszeitensymbolik und setzt die Naturanalogie eines „deutschen Hitler-Frühlings“ mit der „Errettung Deutschlands“ gleich.²⁸¹ Wenn also in Dachauers Bildwerk „der Frühling übers Land geht“, so spricht das Bild aus einem NS-Verständnis heraus von der Vision eines „neuen

²⁷⁹ Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 195-196.

²⁸⁰ Zitiert nach Telesko 2004, S. 99. Siehe dazu Originaltext in Guardini 1949, S. 13.

²⁸¹ Vgl. Telesko 2004, S. 98.

deutschen Reiches“ – und das auch sogleich in einem tauglichen, bodenständig-traditionalistischen, äußeren Erscheinungsbild. Der Aufbruch in das „neue deutsche Reich“ hatte bereits begonnen und war im Begriff ganz „Deutschland“ zu erfassen.

„Nun hat uns die Gottheit den Retter gesandt,
Die Not hat ein Ende genommen,
Freude und Jubel durcheilen das Land:
Der Frühling ist endlich gekommen.“²⁸²

²⁸² Zitiert nach Kershaw 1999, S. 73. Siehe dazu Originaltext in Wilhelm Beuth: Der deutsche Hitler-Frühling, Frankfurt a. M. 1933.



Abb. 50: Wilhelm Dachauer, *Der Frühling geht übers Land*, 1942

DIE LICHT- UND SONNENSYMBOLIK

Für die Visualisierung der propagierten „Wendezeit“ hin zu einem „NS-Zeitalter“ wird darüber hinaus auf die christliche Licht- und Sonnensymbolik zurückgegriffen. Der erste Schöpfungsakt Gottes ist dem AT zufolge die physische Erschaffung des Lichts (1Mos 1,3-5). Der Vergleich von Gott und Licht wird vor allem im Evangelium des Johannes und seinen Briefen mehrfach gezogen. Blendendes Licht wird generell zum Inbegriff höchster Göttlichkeit und Heiligkeit. Die Darstellungsformen des himmlischen Lichtes reichen dabei vom selbstleuchtenden Goldgrund über den Nimbus oder Heiligenschein, den Strahlenkranz (auch Aureole) und die Mandorla bis zum sphärischen Licht der Frührenaissance.²⁸³

Trotz bereits göttlicher Verehrung in vorchristlicher Zeit wurde der Himmelskörper „Sonne“ in das christliche Lehrsystem eingegliedert. Die Bedeutung der Sonne wurde von verschiedenen Kirchenschriftstellern mit „Christus“ und im Laufe der Jahrhunderte zusätzlich mit „Ekklesia“ (lat., Kirche) gleichgesetzt. Ebenso wird sie als Gestirn der Zeit und als Allegorie des Tages angesehen. Die Personifikation der „Sonne“ entspricht der Darstellung eines Mannes mit Strahlenkranz zumeist als Halbfigur oder Kopfmedaillon. Sonnenwagen und Tierkreisbilder verweisen ebenso auf sie. Ab dem dreizehnten Jahrhundert wird die Darstellung ihrer natürlichen Erscheinungsform als Strahlenscheibe üblich.²⁸⁴

Ihre spezifisch christliche Bedeutung liegt im christlichen Weihnachtsfest begründet: Das Naturgeschehen der aufgehenden Sonne versinnbildlicht das Heilsgeschehen. Die Erleuchtung der Erde durch das Sonnenlicht verheißt symbolisch die Erscheinung Christi in der Welt. Die Kirche Roms setzte das Fest der Geburt Christi – frühestens für das Jahr 336 n.Chr. belegt – auf den 25. Dezember fest, dem Tag der Wintersonnenwende nach dem Julianischen Kalender und schließlich unter Kaiser Aurelian dem römischen Festtag des Sonnengottes, des „Sol invictus“ (lat., unbesiegbare Sonne). Am Tag der Wintersonnwende wurde die Neugeburt der Sonne gefeiert, die sodann „unbesiegt“ wieder zu steigen beginnt. „Die Geburt Christi ist somit das sichtbare Zeichen der wahren Sonne, des göttlichen Logos Christus, durch den die Welt geschaffen wurde.“²⁸⁵ In ihr vergegenwärtigt sich die heilsgeschichtliche Erlösungstat Christi.²⁸⁶

Auch in der NS-auserkorenen „Deutschen Malerei“ ist ein intensiver Gebrauch der christlichen Sonnensymbolik zu bemerken. In der Breslauer Unterstützungskarte *Begegnung eines*

²⁸³ Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 246.

²⁸⁴ Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 246-247.

²⁸⁵ Telesko 2004, S. 44.

²⁸⁶ Vgl. Telesko 2004, S. 44.

Bauern mit einem SA-Mann auf freiem Feld (o.J.) zum Beispiel wird in Anlehnung an christliche Bildtraditionen des neunzehnten Jahrhunderts (vergleiche Abb. 52, S. 112) die „völkische Erweckung“ anschaulich gemacht und eine „neue NS-Heilszeit“ verkündet (Abb. 51, S. 112).²⁸⁷ Vor aufgehender Sonne, in die ein Hakenkreuz eingeschrieben ist, begegnet ein Bauer bei der Arbeit auf dem Felde einem ihm mit dem Hitlergruß zugewandten SA-Mann. Mithilfe zweier Archetypen des „deutschen“ Menschen in einem idealtypischen ländlichen Kontext wird die Kunde von einem aufsteigenden „neuen deutschen Reich“ im Volk verbreitet. In ähnlicher Weise symbolisiert das Plakat von Sepp Semar *Zur Saarbefreiung* (1935), die „Erlösung“ des Saarlandes durch das NS-Regime (Abb. 53, S. 112). Ein „deutscher“ Mann öffnet mit all seiner Kraft eine schwere Pforte, hinter der die Sonne mit eingeschriebenem Hakenkreuz erstrahlt. Auch über dem Saarland bricht das „NS-Zeitalter“ herein. Auf dem Wahlplakat *Hitler als „neuer Cherusker“ Hermann* (1933) für die Landtagswahlen in Lippe-Detmold im Jänner 1933 wird schließlich eine Verbindung zwischen Hitler selbst und der aufgehenden Sonne hergestellt (Abb. 54, S. 112).²⁸⁸ Mit ernst blickender Miene und verschränkten Armen gibt Hitler vor „Deutschland“ zu retten. Er ist hinterfangen von einer über die gesamte Bildbreite strahlenden Sonne mit dem Hakenkreuz im Zentrum, die über dem *Hermannsdenkmal* Ernst von Bandels zum Gedenken an die siegreiche Schlacht der Germanen im Teutoburger Wald (9 n.Chr.) aufgeht.²⁸⁹ Aufgrund der vielfältigen Thematisierung und Betonung einer „Auferstehung eines neuen deutschen Reiches“ entstand der Eindruck der NS-Ideologie als eines säkularisierten „Auferstehungsglaubens“. „Dadurch wird der Anspruch formuliert, den christlichen ‘Irreweg’ zu verlassen und mit Hilfe christlicher (!) Symbolik den geschichtlichen Verlauf in die neue, ‘richtige’ Bahn der säkularen Weltenwende zu lenken.“²⁹⁰

²⁸⁷ Vgl. Telesko 2004, S. 116-117.

²⁸⁸ Vgl. Telesko 2004, S. 139.

²⁸⁹ Vgl. Telesko 2004, S. 139 und Landesverband Lippe 2005, <http://www.hermannsdenkmal.de/> [09.07.2009].

²⁹⁰ Telesko 2004, S. 117.



Man endlich ist die Zeit gekommen
Da unser deutsches Volk erwacht;
Am deutschen Bauern soll's nicht liegen
Es steht schon Knast auf salber Wacht.

Abb. 51: Anonymer Künstler,
*Begegnung eines Bauern mit einem SA-Mann auf
freiem Feld, o.J.*



Abb. 52: Joseph von Führich (Entwurf),
Lob Gottes aus der Natur, 1871-1875



Abb. 53: Sepp Semar,
Zur Saarbefreiung, 1935



Abb. 54: Anonymer Künstler,
Hitlers als „neuer Cherusker“ Hermann, 1933

DER HEILIGE GEIST

Der Ausdruck „Heiliger Geist“ ist die christliche Bezeichnung des Geistes Gottes. Er stellt neben Gott und seinem Sohn Jesus die dritte Person im Rahmen der göttlichen Trinität dar. Im AT ist damit „die Schöpfermacht Gottes (1Mos 1,2), die Leben spendet und den Menschen mit Weisheit und Erkenntnis ausrüstet“²⁹¹, angesprochen. Das NT wandelt diese Bedeutung und sieht fortan im „Heiligen Geist“, den Geist des Herrn, „der zu einem neuen Leben im Glauben befreit (2Kor 3,17), die Kirche begründet (Apg 2,33), sie leitet und ihr beisteht“^{292, 293}.

Seine typische Darstellungsform in der Bildenden Kunst ist eine Taube. Sie tritt in Verbindung mit der Darstellung der Trinität oder einer Szene, die einen trinitarischen Bezug hat, wie zum Beispiel die Verkündigung an Maria und die Taufe Christi, auf. Ist die Darstellung der Trinität mit drei gleichen Figuren angelegt, erscheint auch der Heilige Geist in diesem seltenen Fall als menschliche Gestalt.²⁹⁴

Die Taube ist zudem in den meisten Ausführungen von einem Strahlennimbus oder -kranz umgeben, zumindest jedoch von einem Kreis hellen Lichts, das von ihr auszugehen scheint und das in ihr ruhende und von ihr ausstrahlende göttliche Wesen andeutet.²⁹⁵

Seine erste große Rede nach der Machtergreifung im Berliner Sportpalast endete Hitler mit den Worten: „... die Stunde kommt, in der die Millionen, die uns heute hassen, hinter uns stehen werden und mit uns dann begrüßen werden das gemeinsam geschaffene, mühsam erkämpfte, bitter erworbene neue deutsche Reich der Größe und der Ehre und der Kraft und der Herrlichkeit und der Gerechtigkeit. Amen.“²⁹⁶ Der Krieg war aus NS-Sicht Teil des „Erlösungsplanes“ des „deutschen“ Volkes. Und Hitler sah sich selbst als das „schaffende Instrument des Göttlichen“, als den „Erlöser“ und „Retter“, den die „Vorsehung“ gesandt hat und der wie Goebbels schrieb „unter dem Schutz des Allmächtigen‘ stehend, ‘erst sterben wird, wenn ... [seiner] Mission erfüllt ist“²⁹⁷.

Das Plakat von Karl Stauber *Es lebe Deutschland! (1930er)* führt uns Hitler als jenen von der „Vorsehung“ gesandten „Erlöser“ vor Augen (Abb. 55, S. 116). In zentraler, bildfüllender Stellung im Vordergrund zeigt das Plakat Hitler vor unzähligen Reihen ihm folgender, klein

²⁹¹ Brockhaus-Enzyklopädie 2006C, S. 208.

²⁹² Brockhaus-Enzyklopädie 2006C, S. 208.

²⁹³ Vgl. Brockhaus-Enzyklopädie 2006C, S. 208.

²⁹⁴ Vgl. Brockhaus-Enzyklopädie 2006C, S. 208.

²⁹⁵ Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 336.

²⁹⁶ Zitiert nach Heer 1998, S. 250 und Kershaw 1999, S. 134. Es handelt sich um ein Zitat Hitlers aus seiner Rede „Aufruf an das deutsche Volk“ vom 10. Februar 1933.

²⁹⁷ Zitiert nach Telesko 2004, S. 100. Siehe dazu Originaltext in Reuth 1995, S. 426, S. 433 und S. 605.

dargestellter Soldaten im Hintergrund. Seine rechte Hand umfasst fest eine Stange mit einer Hakenkreuzfahne, die in Marschrichtung hinter ihm her weht, während seine linke Hand zu einer eisernen, Entschlossenheit und Stärke suggerierenden Faust zusammengepresst ist. Über seinem Kopf bricht die Sonne in hellen Strahlen durch die Wolken. Im Zentrum des so entstandenen Lichtkranzes schwebt ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln.

Als Jesus von Johannes dem Täufer im Jordan getauft wird, steigt der Heilige Geist in Gestalt einer Taube umringt von einem Lichtkranz auf ihn herab, um ihn mit dem Geist des Herrn zu erfüllen und die Verheißung Gottes wahr werden zu lassen. Zur gleichen Zeit soll eine Stimme vom Himmel gesprochen haben: „Dies ist mein lieber Sohn, an welchem ich Wohlgefallen habe.“ (Mt 3,15) Die entscheidende Bedeutung dieser Szene liegt darin, dass Gott Jesus als den verheißenen Messias feierlich bestätigt. Bereits im dritten Jahrhundert entstehen aus diesem Grund zahlreiche Darstellungen der Taufe Christi. Typische Merkmale sind die seitlich von oben kommende Taube als Zeichen des Heiligen Geistes, ein Licht- und Strahlenkranz um die Taube, der auf den getauften Jesus überzugehen scheint sowie unterschiedliche Darstellungen des Flusses Jordan bis hin zu seiner Personifizierung in der Art einer antiken Wassergottheit.²⁹⁸

Durch die Anlehnung der Darstellung Hitlers an die Symbolik der traditionellen Darstellungsweise der Taufe Jesu wird auch er zum Messias hochstilisiert und darüber hinaus in dieser Rolle legitimiert. Interessant ist auch, dass Stauber auf der linken Seite im Hintergrund einen Fluss zeigt, als wollte er einen weiteren Hinweis auf die christliche Vorlage liefern. Der Ersatz der Taube durch einen Adler wirkt alleine von der Form her am Plausibelsten. Diese Wahl hat jedoch weitere Beweggründe: Der Naheliegendste ist, dass der Adler als Hoheitszeichen der NSDAP und schließlich auch des NS-Reiches galt. In Kombination mit dem Hakenkreuz bildet der Adler das Erkennungsmerkmal des NS-Regimes schlechthin. Der Adler findet sich darüber hinaus in der christlichen Symbolik und zwar unmittelbar als Symbol „Christi“.²⁹⁹ Er wird als Sinnbild der Taufe Christi sowie seiner Himmelfahrt und seines Sieges über die eiserne Schlange gebraucht.³⁰⁰ Seine symbolische Bedeutung erstreckt sich zum Beispiel auf die Mittlerrolle Christi zwischen Gott und Menschen.³⁰¹ Der beharrliche Versuch des NS-Regimes, Traditionslinien aufzuzeigen, die bis zur Erdichtung eines „germanischen Jesus“ reichen, legen diese weitergehende Interpretation nahe. Hitler befindet sich in direkter Nachfolge Christi. „Weil wir an einen Herrgott glauben, glauben wir an Deutschland, das er in seiner Welt geschaffen hat, und

²⁹⁸ Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 337.

²⁹⁹ Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 21.

³⁰⁰ Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 21.

³⁰¹ Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 21.

an den Führer Adolf Hitler, den er uns geschickt hat.“³⁰² Wie Telesko schreibt, verlief für Hitler und Goebbels Geschichte in sich immer und immer wiederholenden „Heilsgeschichten“ ab – nach scheinbar logischen, typologischen Mustern, die sich nur durch ihr äußeres Gewand von einander unterschieden.³⁰³

Nach den Erniedrigungen des verlorenen Ersten Weltkrieges und dem Diktat des Vertrages von Versaille war Hitler besonders bedacht darauf, den Aufstieg von der Opposition in die Regierung von Optimismus und Tatendrang begleiten zu lassen und mit allen Mitteln ein neues, starkes Nationalbewusstsein zu erwecken.³⁰⁴ „Deutschland erwache“ war ein gängiger Slogan der NS-Propaganda in den 1930er Jahren. Mit dem Plakat *Es lebe Deutschland!* ist die „Erlösung“ bereits vorweggenommen.

³⁰² Zitiert nach Telesko 2004, S. 107. Es handelt sich um ein kurzes säkularisiertes „Credo“, das der Reichsarbeitsführer Robert Ley beim Appell der politischen Leiter am „Parteitag der Ehre“ 1936 brachte.

³⁰³ Vgl. Telesko 2004, S. 111.

³⁰⁴ Vgl. Welch 2004, S. 102.



Abb. 55: Karl Stauber, *Es lebe Deutschland!*, 1930er

DER KAMPF DES ERZENGELS MICHAEL

Der Drache ist im Christentum ein Sinnbild für Sünde und ein Symbol des Teufels. Seine Darstellung ist typischerweise, die eines riesigen, feuerspeienden und manchmal geflügelten Reptils. Der Begriff „Drache“ leitet sich von dem lateinischen Wort „draco“ ab, der Bezeichnung sowohl für Schlange als auch für Drachen. Dadurch kommt es zuweilen zu einer Gleichsetzung der beiden Motive. In der Apokalypse des Johannes³⁰⁵ werden der Drache, die Schlange und der Teufel zu ein und derselben Erscheinung, zum Symbol des Bösen.³⁰⁶

Der Legende des Erzengels Michael zufolge kämpft er gegen den Teufel in Gestalt eines Drachen. Ersterer unterliegt und stürzt zurück in den Höllenschlund. Der Erzengel Michael ist aufgrund seines kämpferischen Auftrages nicht umsonst der Patron der Soldaten. Im Westen ist seine Darstellung als Kriegermann, der den Teufel bekämpft, vorherrschend. Ein ebenso beliebtes Motiv ist sein Kampf gegen die abtrünnigen Engel. Sein Hauptattribut sind seine Flügel, abgeleitet von der klassischen Ikonografie der geflügelten Siegesgöttin.³⁰⁷

Der heldenhafte und im Auftrag Gottes handelnde Erzengel wird eingesetzt, um einerseits die soldatische Natur und andererseits den Krieg als „reinigend-göttliche Kraft“³⁰⁸ zu verherrlichen.³⁰⁹ Der Erzengel gilt schon unter Bismarck als einer der Gestalten, die „den Drachen nationaler ‚Zwietracht‘ zur Strecke bringen sollte“³¹⁰. Durch den Roman *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern* (1931)³¹¹ von Goebbels erfreute sich seine Legende und Gestalt im NS-Regime bereits entsprechender Bedeutsamkeit.³¹² „Ich bin kein Mensch mehr. Mich überkommt eine wilde ... Ich will ein Held sein! ... Ich stürze mich in den Feuerregen. Ich bin ein Held, ein Gott, ein Erlöser.“³¹³ Der Krieg wird zu einem „heiligen“ Krieg – wie schon durch die Präsentation Hitlers als „Kreuzritter“ in Lanzingers Porträt zur Andeutung kommt (Abb. 18, S. 74) – gepaart mit der Sehnsucht nach „Erlösung“. „Gott sendet uns einen Retter im

³⁰⁵ Die Apokalypse des Johannes oder die Offenbarung des Johannes stellt das letzte Buch des NT dar und entstand gegen Ende des ersten Jahrhunderts. Die Autorenschaft ist bis heute umstritten. Mehrheitlich wird sie dem Evangelisten Johannes zugeschrieben. Sie beschreibt in bildstarker und visionärer Sprache den Endkampf zwischen den guten und den bösen Mächten. Die Nationalsozialisten nahmen gerne auf die Apokalypse Bezug und sahen sich selbst als die Vollstrecker der darin beschriebenen Vision von Ende und Neubeginn aller Zeiten. (Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 40-42 und Telesko 2004, S. 144-145.)

³⁰⁶ Vgl. Bildlexikon der Kunst 2005B, S. 375.

³⁰⁷ Vgl. Bildlexikon der Kunst 2005A, S. 268-271 und Bildlexikon der Kunst 2005B, S. 375.

³⁰⁸ Telesko 2004, S. 133.

³⁰⁹ Vgl. Telesko 2004, S. 133.

³¹⁰ Telesko 2004, S. 133.

³¹¹ Joseph Goebbels: *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, München 1931.

³¹² Vgl. Telesko 2004, S. 133.

³¹³ Zitiert nach Behrenbeck 1996, S. 122. Es handelt sich um ein Zitat des Michael aus Goebbels Roman *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern* (1931) (siehe Fn. 311, S. 117).

Augenblick der größten Verzweiflung: unseren Führer und unsere wundervollen Sturmtruppen.“³¹⁴

Der Kampf des Erzengels Michael mit dem Drachen wird auch in dem Bildwerk *Deutscher Mann (zwischen 1933-39)* von Hans Adolf Bühler als Grundmotiv eingesetzt (Abb. 56, S. 120). Bühler ist vor allem dafür bekannt, dass er mit der Ausstellung „Regierungskunst von 1918 bis 1933“ – einer „Anti-Weimar-Ausstellung“ – vom 8. bis 30. April 1933 in der Kunsthalle Karlsruhe, deren Leitung er gerade übernommen hatte, eine der ersten Ausstellungen „Entarteter Kunst“ veranstaltete. Er beabsichtigte damit die moderne Ankaufspolitik der Kunsthalle zu diskreditieren. Bühler engagierte sich bereits in den 1920er Jahren in deutsch-nationalen Kreisen sowie Bündnissen, die sich der Förderung der „reinen deutschen Kunst“ verschrieben und verbargte auch seine Ablehnung gegenüber der Modernen Kunst nicht. Dennoch beschied ihm sein Radikalismus nicht nur Freunde im NS-Regime. Denn seine „Schandausstellung“ brachte ihm zahlreiche Kritik aus dem Kreis um Goebbels unter anderem deswegen ein, da er Hitlers Lieblingsmaler Hans von Marées angegriffen haben soll. Seine Stellung im NS-Regime blieb weiterhin zwiespältig. Trotz heftiger Kritik an seiner Person und seinem Werk wurde er 1934 Leiter der Kammer der bildenden Künste für den Gau Südwestdeutschland, Ehrenbürger seiner Heimatstadt und hatte bis 1941 eine Professur an der Karlsruher Kunstakademie inne. Sein Werk ist von einem Gegensatz zwischen mystifizierenden Elementen, indem er seine Inspiration bevorzugt aus den Themenbereichen „germanische Mythen“, „Familie“ und „heimatliche Scholle“ schöpfte, und einem detailstarken Realismus gekennzeichnet. Er widmete sich auch „religiösen“ Darstellungen mit dem auffallenden Hang seine Christusdarstellungen zu „germanisieren“.³¹⁵

Die apokalyptisch anmutende Darstellung des Kampfes des „deutschen“ Soldaten mit dem „teuflischen“ Drachen entspricht seiner nationalistisch gesinnten Lebenshaltung. Sie zeigt wie stark er seine Kunst dem Rasseideal unterwarf und als Mittel der Heroisierung christliche Thematik heranzog. Sie entspricht ganz und gar der NS-Weltanschauung, die ihre Geschichts- und Weltauffassung in vielerlei Hinsicht auf den Erzählungen, vermeintlichen Aussagen und der Symbolik der Apokalypse des Johannes aufbaut.

Es handelt sich um eine stark bewegte Darstellung. Die untere Hälfte ist ausgefüllt von einem feuerspeienden Drachen, über ihm schwebt zentral ein „deutscher“ Soldat, der in seiner linken Hand die Zügel hat, mit denen er den Drachen unter seiner Kontrolle zu halten scheint, und mit

³¹⁴ Clark 1997, S. 51.

³¹⁵ Vgl. Davidson 1991B, S. 261.

seiner rechten Hand zum Wurf mit einem Gegenstand in Richtung Drachen ansetzt. Über ihm fliegt ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln, der sich an den Lichtstrahlen, die aus dem Hintergrund leuchtend das Haupt des Soldaten umstrahlen, festkrallt. Links und rechts des Soldaten stürzen berittene Pferde aus einem Flammeninferno in den Vordergrund.

Der Held des Kampfes ist der „deutsche“ Soldat. Im Schutz des Adlers als Hoheitszeichen oder auch „göttliches“ Symbol (siehe Kapitel „Der Heilige Geist“, S. 110) hält er seine Schwingen schützend über ihn und scheint den Strahlenkranz hinter ihm auszubreiten und in Position zu halten. Gezähmt und besiegt wird der das grauenhafte Inferno verursachende Drache präsentiert. Als Gestalt des Teufels verkörpert er im Sinne der NS-Auffassung den „Juden“, das „Böse“ schlechthin, und in weiterer Folge alle aus dem „deutschen“ Volk und Blut auszumerzenden „Unreinheiten“. Die Identifikation aller „Feinde“ des NS-Reiches mit dem „Bösen“ und ihre Vernichtung findet in diesem Bildwerk, der den „deutschen“ Soldaten als ausführende Hand „Gottes“ und Seelenwäger präsentiert, ihre Legitimation als „heilige und gerechte Aufgabe“.

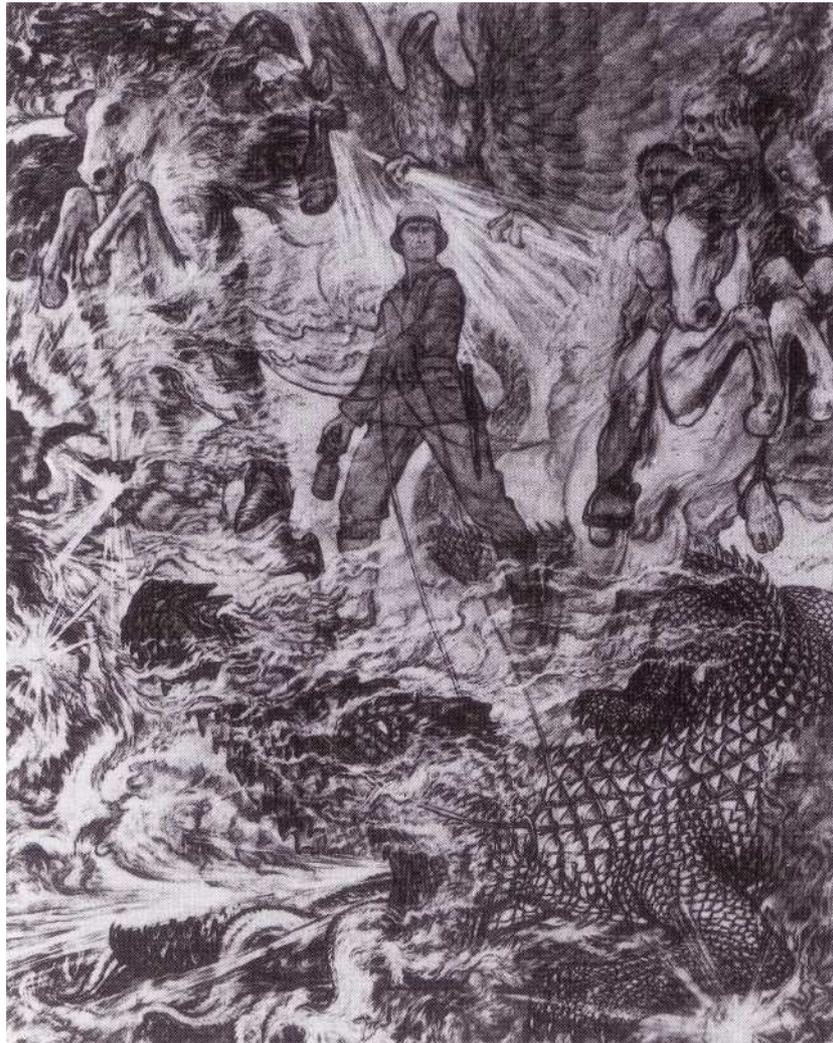


Abb. 56: Hans Adolf Bühler, *Deutscher Mann*, zwischen 1933-1939

DER SÄMANN

„Ein anderes endlich fiel auf gutes Erdreich, und brachte Frucht, einiges hundertfältig, einiges sechzigfältig, einiges dreißigfältig.“ (Mt 13,8) Das „Gleichnis von der vierfachen Aussaat“ (Mt 13,1-9 und 18-23; Mk 4,1-9 und 17-20; Lk 8,4-8 und Lk 8,11-15) zählt zu den Gleichnissen Jesu. Es handelt sich um eine parabelhafte Erzählung, die in ihrem ersten Teil ein Sprachbild, das aus dem alltäglichen Leben gegriffen ist beinhaltet, woraus dann im zweiten Teil eine Aussage religiöser Natur herausgearbeitet wird. Das Gleichnis erzählt von einem Sämann, der seine Saat zuerst auf dem Weg, danach auf Felsen mit wenig Erdreich, daraufhin unter Dornenbüschen und schließlich auf gutem Ackerland ausstreut. Nur die Saat, die auf das gute Erdreich fällt, geht auf und trägt „hundertfältige Frucht“. In der Auflösung des Gleichnisses werden die Saatkörner zum Wort Gottes, das nur auf gutem Boden gehört und verstanden wird und sodann Früchte trägt. Gott ist also der Sämann, der Boden ist die Welt oder verkörpert die Menschen.

Daran schließt ein zweites Gleichnis, das „Gleichnis von dem Unkraute auf dem Acker“, an (Mt 13,24-43). „Das Himmelreich ist gleich einem Menschen, der guten Samen auf seinen Acker säete.“ (Mt 13,24) Hierin wird vom Teufel in der Nacht Unkraut auf den am Tag zuvor mit guter Saat besäten Acker ausgestreut. Der Bauer trägt seinen Knechten auf, dennoch bis zur Ernte zu warten und erst dann das Unkraut auszureißen und zu verbrennen. Die religiöse Aussage ist auch hier, dass die guten Saatkörner die Kinder Gottes versinnbildlichen. Zur Erntezeit, dem symbolischen Ende der Welt, werden die Engel Gottes (die Schnitter) die Ärgernisse (das Unkraut) aus der Welt räumen.

Darstellungen des ersten Gleichnisses ähneln zumeist sehr stark allgemeinen Landschaftsdarstellungen und lassen sich daher oft nicht eindeutig identifizieren. Auch in Zusammenhang mit Christus und seinen Jüngern oder in Bezug zu Isaaks Ernte wird dieses Thema dargestellt. Oder beide oben beschriebenen Gleichnisse werden aufeinander bezogen.³¹⁶

Ein gesteigertes Interesse an der künstlerischen Verarbeitung des Themas „Landarbeit“ ist ab der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts zu bemerken.³¹⁷ Noch entstehen viele Werke, auch wenn sie eigentlich profaner Natur sind, aus einem religiösen Lebensgefühl heraus.³¹⁸ Die Gestalt des Sämanns ist nahezu prädestiniert das Religiöse mit dem profanen Thema der „Landarbeit“ zu verbinden. Einerseits verkörpert er den Bauern schlechthin, der das Land kultiviert und die

³¹⁶ Vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie 1972, S. 24.

³¹⁷ Vgl. Lankheit 1959, S. 43.

³¹⁸ Vgl. Lankheit 1959, S. 43-44.

Rohstoffe für das tägliche Brot erzeugt und andererseits verweist er immer auch auf das Gleichnis Jesu. Da sich Gott selbst als Sämann versteht werden der Bauer und seine Arbeit von einer göttlichen Natur erfüllt. Ein wichtiges Beispiel aus dieser Zeit ist *Der Sämann* von Jean-François Millet. Seine groß empfundenen, monumentalisierten Figuren lassen immer auch einen religiösen Klang vernehmen.³¹⁹ Bezeichnend dafür ist auch, dass dieses Bildwerk von Vincent van Gogh nachgemalt wurde, der davon überzeugt war, dass sich das Göttliche in allem zeige und seine eigene Kunst als zutiefst religiös empfand.

Oskar Martin-Amorbach bewegte sich in völkischen Kreisen und war durch die volkstümliche auf das ländliche Leben fokussierte Thematik seiner Bildwerke für eine Vereinnahmung durch die NS-Kunstpolitik prädestiniert. Sie konnten als „Deutsche Malerei“ gepriesen werden, da sich in ihnen jene programmatischen Bildthemen wiederfanden, die dem NS-Regime zur Vermittlung seiner politischen Botschaften entgegenkamen. Martin-Amorbach war mit zehn seiner Werke, wie etwa der *Bauerngrazie*, an der GDK beteiligt. 1938 kaufte ihm Hitler sein Bildwerk *Erntegang* für 12.000 RM ab. Mit den Motiven des Pflügens, Säens und Erntens wollte die NS-Führung ein Bild des Bauertums als „Blut- und Lebensquelle“ und Rückgrat der „deutschen Volkskraft“ sowie der „völkischen Gesinnung“ in der Öffentlichkeit erzeugen. Die Bildwerke *Der Sämann* (1937) sowie *Erntegang* ordneten sich genau diesen ideologischen Vorgaben unter (Abb. 57, S. 124).³²⁰

Der Bauer oder Arbeiter – da der Sämann beiden Kategorien zu zuordnen ist – war neben dem Soldaten im NS-Regime eine der gefeierten, vorbildlichen und stark idealisierten Volksgruppen. Ihnen sowie der Landarbeit wird in diesem Bildwerk von Martin-Amorbach ein Denkmal gesetzt. Die monumentale Gestalt des Sämanns und seine zentrale Positionierung im Vordergrund verwandeln den einfachen Sämann in eine bedeutsame Persönlichkeit, die Stolz, Fleiß und Bodenständigkeit ausstrahlt. Der Regenbogen verleiht dem Bildwerk nicht nur eine romantisch-idealisierte Note, sondern verstärkt die überzeitliche Bedeutung der Darstellung, indem dieser symbolisch als eine Brücke zwischen Erde und Himmel fungiert. „Die Abbildung des natürlichen Regenbogens ist nicht nur bei einwandfrei christlicher Thematik Zeichen kosmischer Verbindungen zwischen Erde und Himmel, sondern auch in Darstellungen ohne ausgesprochen christlichen Inhalt.“³²¹ Nicht zuletzt stellt der Regenbogen im AT das Zeichen des Bundes Gottes mit den Menschen dar (Mos 9,13). Somit helfen die Anklänge an die christlichen

³¹⁹ Vgl. Lankheit 1959, S. 44.

³²⁰ Vgl. Davidson 1991B, S. 361-362.

³²¹ Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 303.

Gleichnisse in Verbindung mit dem Regenbogen, den Stellenwert des Bauern oder Landarbeiters und seiner Tätigkeiten aufzuwerten, stark zu idealisieren und ihnen eine gewisse Vorbildhaftigkeit angedeihen zu lassen. Der Sämann wird zu einem NS-„Heiligen“ hochstilisiert.



Abb. 57: Oskar Martin-Amorbach, *Der Sämann*, 1937

DIE HANDGESTEN

Der Begriff „Geste“ leitet sich vom Partizip Perfekt „gestus“ des lateinischen Wortes „gerere“ mit den Bedeutungen „machen“, „sich verhalten“, „handeln“ ab. „Zumeist wird damit eine Bewegung des Körpers, vor allem eine Bewegung der Hand beschrieben.“³²² Diese spezifischen Bewegungen sind Träger von Bedeutungen, deren Verständnis kontextabhängig ist, wobei ihre Reichweite innerhalb und über kulturelle Grenzen hinaus schwankt. Hier stehen ikonische Gesten, die allgemeine Emotionen zum Ausdruck bringen, milieu-codierten und symbolischen Gesten gegenüber, für deren Entschlüsselung besondere Kenntnisse erforderlich sind.³²³ Im Unterschied zur Gebärde, die unmittelbaren, unreflexierten Ausdruck meint, bringt die Geste „Inneres in einem geprägten, in Reflexion gründenden Handeln“³²⁴ zum Ausdruck.³²⁵

Die christliche Ikonografie umfasst ebenfalls eine Reihe „typischer“ Gesten, die der vorangegangenen Unterscheidung folgend vorwiegend auf der symbolischen Ebene agieren. Sie dienen zur Identifikation einzelner heiliger Personen, als Handlungsanweisungen sowohl für die Gemeinschaft als auch den einzelnen Gläubigen, als Ausdruck einer religiösen Lebensführung, religiöser Erfahrung und Ergriffenheit, des Gebets und Anrufens von Gott, Engeln und Heiligen sowie als Gesten der Weihe und Segnung. Die Gesten sind keineswegs ausschließlich christlichen Ursprungs. Wie Klaas Huizing zeigt sind zum Beispiel eine Vielzahl christlicher Gesten an antike Affekt- und Rhetorikgesten angelehnt, oder das Heilige wird durch epochentypische aus der Alltagskultur entlehnte Gesten zur Darstellung gebracht.³²⁶ Dennoch existieren einige christliche Gesten, die sich epochenunabhängig gehalten haben und fester Bestandteil der traditionellen christlichen Ikonografie geworden sind. Dazu zählen, um nur einige Beispiele zu nennen, die zum Gebet gefalteten Hände, der Redegestus Jesu, der Gestus des Schutzflehenden, die zur Predigt und zur Segnung ausgebreiteten Arme und der Typus des „Orantengestus“.

In ähnlicher Weise wie die Wahl des Triptychons als Bildform oder die Platzierung einer Mutter-Kind-Gruppe in einem profanen Umfeld, wirkt auch die weihevollere Handhaltung der zentralen Frauengestalt im Bildwerk *Wandubr* (1939) von Rudolf Hermann Eisenmenger. Diese Wandmalerei zählt zu einem von drei großen und bedeutenden Arbeiten, die Eisenmenger für das NS-Regime geschaffen hat.

³²² Huizing 2007, S. 11.

³²³ Vgl. Huizing 2007, S. 11.

³²⁴ Huizing 2007, S. 12.

³²⁵ Vgl. Huizing 2007, S. 11-13.

³²⁶ Vgl. Huizing 2007, S. 11-12.

„Es gibt auch Naturgesetze im geistigen Raum eines Volkes. Ein solches Naturgesetz scheint die Tatsache, daß immer, wenn ein Volk sich aufrafft und wächst, auch das Bedürfnis nach einer Monumentalkunst sich meldet, der Wunsch, dem neuerstarkten Macht- und Nationalbewußtsein sichtbaren Ausdruck in Werken der bildenden Kunst zu verleihen ... Das Monumentalbild scheint uns demnach sinnbildhafter Ausdruck des Gesamtwillens und Zeitwillens nationalsozialistischer Weltanschauung und Lebenshaltung zu sein.“³²⁷

Es handelte sich um wandgebundene, monumentale Bildwerke, mit deren Format, Inhalt und Anbringungsorten eindeutig propagandistische Zwecke verfolgt wurden.³²⁸ Diese Arbeiten sollten an prominenter Stelle Vermittler der NS-Werte und -Ideologie sein. Eisenmengers auf großformatige Flächen angelegte gegenständliche, klare und einfache Formensprache scheint für die Illustration der NS-Weltanschauung passend gewesen zu sein. Als Traditionalist mit konventionellen und unverfänglichen Themen – Stilleben, Landschaften, Porträts, religiöse Sujets und Akte – entsprach er den Vorstellungen des NS-Regimes.³²⁹ Eisenmengers künstlerische Tätigkeit zeichnete sich durch ein besonderes Naheverhältnis zur jeweils herrschenden politischen Macht aus. So wie er im österreichischen Ständestaat mit seinen Bildthemen, vor allem seinen religiösen Sujets, Anklang fand, blieb er nicht untätig sich schließlich durch viele kleine Schritte – unter anderem seiner Mitgliedschaft in der NSDAP³³⁰ – in der NS-Kunstszene als erfolgreicher und geschätzter Künstler zu etablieren.³³¹ „Er ließ sich nicht degradieren, er strengte sich selbst an, ein vorzüglicher Propagandamaler zu werden.“³³² Eisenmenger baute in der NS-Zeit seine Karriere mit Erfolg aus. Aufgrund seiner „Linientreue“ wurde ihm 1943 der Professorentitel verliehen und später sogar die Nachfolge von Ziegler als Präsident der Reichskammer der bildenden Künste angeboten.³³³ Er entschied sich sein gesamtes künstlerisches Wirken in den Dienst der NS-Herrschaft zu stellen und der NS-Weltanschauung in seinen Werken zu huldigen.

Das an dieser Stelle herausgegriffene Bildwerk *Wandubr* schuf Eisenmenger für die Räumlichkeiten des Reichsarbeitsdienstes, der in einem angrenzenden Gebäude des Wiener

³²⁷ Kroll 1939, S. 82.

³²⁸ Vgl. Floch 2007, S. 35-36.

³²⁹ Vgl. Mißbach 1986, S. 11.

³³⁰ Weiters setzte er sich für den „Bund deutscher Maler Österreichs“, für den „Kampfbund für deutsche Kultur“ und für das illegale „Kulturamt“ ein, nahm an den Olympischen Spielen 1936 teil und fungierte als Jurymitglied der ersten GDK 1937. (Vgl. Floch 2007, S. 14-32.)

³³¹ Vgl. Floch 2007, S. 32.

³³² Tabor 1990, S. 282.

³³³ Vgl. Floch 2007, S. 46-48.

Rathauses residierte.³³⁴ In dieser Wandmalerei hat er eine Darstellung der Lebensabschnitte des Menschen in Analogie zum Ziffernblatt einer Uhr um eine nackte, blonde Frau, der „Verkörperung der Rassenreinheit“, gruppiert – alles drehte sich mit anderen Worten um die Rasse. Er bemühte das „in der NS-Zeit überaus beliebte Motiv der ‘Volksgemeinschaft’ als eine geschlechts- und alterbedingte Abfolge von Funktionen wie Hitlerjugend, Arbeitsdienst, Soldatenpflicht und Mutterschaft ...“³³⁵ An erster und oberster Stelle ist die Frau in der ihrer „naturgemäßen“ Rolle als Mutter dargestellt. Vor aufsteigender Sonne als Symbol für einen Neubeginn sorgt sie sich um den Fortbestand der Rasse. Die heranwachsende „deutsche“ Jugend erlangt in der Hitlerjugend Erziehung und Vorbereitung auf ihre zukünftige Aufgabe innerhalb der „deutschen“ Volksgemeinschaft. Als Soldaten, Bauern und Bäuerinnen kultivieren sie schließlich das „deutsche“ Land und halten das „deutsche“ Brauchtum hoch, wie die Tanz- und Musikszenen zur Rechten der zentralen Frauengestalt zeigen. Der Kreis schließt mit dem Bild eines alten Mannes, auf das in einem ewigen Kreislauf wiederum die Geburtsszene und alle übrigen Stufen folgen. Die Zeiger der Uhr beschreiben somit symbolisch die fortlaufende Erneuerung der „deutschen Rasse“. „Wir müssen einen neuen Menschen erziehen, auf daß unser Volk nicht an den Degenerationserscheinungen der Zeit zugrunde geht.“³³⁶ Jeder Einzelne hat durch sein Blut und seinen „Glauben“ an das NS-Regime sowie Hitler als seinem „Propheten“ teil an diesem „ewigen“ Leben.

„Praktisch bedeutete diese Vision vom ‘neuen Menschen’ nichts anderes als die ‘Vervollkommnung des Volkskörpers durch seine Reinigung von Erbkrankheiten’³³⁷ als Zentrum einer pervertierten rassehygienischen Utopie des Sieges der angeblich stärksten Rasse als Ende menschlicher Geschichte überhaupt. Mit dem Vollzug der Weltherrschaft dieser schöpferischen ‘Lichtrasse’ sollte demnach ein unüberbietbarer historischer Endzustand erreicht, Geschichte als teleologischer Prozeß außer Kraft gesetzt sowie der ‘Sinn’ der Geschichte erfüllt werden.“³³⁸

Durch die Geste der zentralen Frauengestalt wird der versinnbildlichte Kreislauf in einen weihevollen Status erhoben. Ihre Handhaltung erinnert zum einen an den Typus des „Orantengestus“. Die häufigen aus der frühchristlichen Zeit stammenden Figurendarstellungen

³³⁴ Vgl. Floch 2007, S. 44.

³³⁵ Tabor 1990, S. 283.

³³⁶ Zitiert nach Hitler 1935, S. 57. Es handelt sich um ein Zitat Hitlers aus seinen Reden am „Parteitag der Freiheit“ in Nürnberg 1935.

³³⁷ Harten 1993, S. 244.

³³⁸ Telesko 2004, S. 104-105.

im antiken Gebetsgestus – stehend, mit erhobenen Armen und aufwärts gerichtetem Blick – erfahren unter anderem eine Deutung als Personifikationen der Fürbitte für Verstorbene bis hin zu den Seligen im Paradies sowie als Motiv der Danksagung.³³⁹ Zum anderen zeigt der Gestus Ähnlichkeiten mit Darstellungen des predigenden und segnenden Jesus mit ausgebreiteten und erhobenen Armen, wie er von Priestern auch heute noch im Gottesdienst eingenommen wird. So wird in Anlehnung an die christliche Ikonografie und Liturgie der nach NS-Anschauung ideale Kreislauf „deutschen“ Lebens gepriesen und in gewisser Weise Dank und Fürbitte dafür ausgesprochen, dass sich dieser ewig so fortsetze. Denn in der NS-Vision gestaltete sich das „neue deutsche Reich“ als kein jenseitiges, sondern ein diesseitiges, allmächtiges Reich: Von einem „auserwählten, ‘starken, schönen und gesunden’ Geschlecht bewohnt“³⁴⁰, das sich „durch Leiden und Opfer selbst überwinden konnte“³⁴¹ und das „Göttliche“ bereits verkörpert sollte das „Deutsche Gottesreich“ auf Erden realisiert werden.³⁴²

³³⁹ Vgl. Christliche Ikonographie in Stichworten 1998, S. 279.

³⁴⁰ Telesko 2004, S. 105.

³⁴¹ Telesko 2004, S. 104.

³⁴² Vgl. Telesko 2004, S. 104-105.



Abb. 58: Rudolf Hermann Eisenmenger, *Wanduhr*, 1939

ZUSAMMENFASSUNG

„Mit einer Herrschaft, die sich nicht durch das Volk, sondern durch mythische Werte wie ‘Volkstum’ und ‘Deutschtum’ legitimierte, korrespondierte eine Kunst, die Werte des Unvergänglichen zu verwirklichen vorgab.“³⁴³

Wie der dritte Teil der vorliegenden Arbeit gezeigt hat, lässt die NS-auserkorene „Deutsche Malerei“ zahlreiche Beispiele rezipierter christlicher Motivik und Symbolik erkennen. Die vorgestellte Auswahl stellt jedoch keinen umfassenden Anspruch. Dies ist auch gar nicht möglich, da ein Teil der relevanten Bildwerke nicht zugänglich, verschollen oder zerstört ist. Entscheidend für die Auswahl waren der propagandistische Gebrauch der Bildwerke, die eindeutige Identifizierbarkeit christlicher Bildtraditionen und die Wichtigkeit der dargestellten Thematik innerhalb der NS-Ideologie sowie ihre „religiösen“ Implikationen in Hinblick auf eine NS-„Religion“. Die Bildbeispiele wurden der einschlägigen Literatur zur Kunst und Malerei in der NS-Zeit sowie der Website des *Hauses der Deutschen Kunst* entnommen.

Im zweiten Teil der Arbeit wurde dargelegt, dass die NS-Vision unter anderem darin bestand dem „deutschen“ Volk einen „neuen, rein deutschen Glauben“ zu geben. Trotz vehementer Rivalität und Vernichtungsabsichten gegenüber den christlichen Kirchen wurden sie dennoch als Vorbild herangezogen und nicht zuletzt der Versuch gestartet sie mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Die Literatur führt dazu unzählige Beispiele an, die von einem NS-„Feiertagskalender“ bis hin zu einem NS-„Reliquienkult“ reichen. Diese Bestrebungen schlagen sich auch in der Malerei nieder. Entweder wird christliche Malerei unter dem neuen Prädikat „Deutsche Malerei“ dem christlichen Kontext entrissen und dem NS-Regime einverleibt. Oder über den Weg der Rezeption in Dienst genommen. Die vertrauten christlichen Bildtraditionen werden zur Sakralisierung von NS-Inhalten und zur Entwicklung einer eigenen, „religiösen“ Ikonografie herangezogen. Auch die Funktion der Bilder im Rahmen der Volksfrömmigkeit oder ihre Anbringungsorte enthalten nicht selten deutliche Ähnlichkeiten zum christlichen Usus wie anhand des *Hauses der Deutschen Kunst* und des Herrgottswinkels gezeigt werden konnte.

Es besteht eine weitere erwähnenswerte Ähnlichkeit zur Christlichen Kunst. Die NS-auserkorene „Deutsche Malerei“ bevorzugte eine gegenständliche Kunst und forderte, dass alle Bildwerke der NS-Weltanschauung entsprachen. Die Malerei wie die Kunst in der NS-Zeit im Allgemeinen wurde erneut zur „Dienerin“ eines „Glaubens“. Die verwendeten Bilder werden zu Trägern einer „nationalsozialistisch-religiösen“ Semantik. Träger können der Bildgegenstand, die

³⁴³ Lohkamp 1979, S. 233.

Bildform oder der Stil sein. Der Bildkontext kann den religiösen Ausdruck dieser drei Aspekte beeinflussen. Da ein spezifischer NS-Stil nicht fest zu machen ist, beschränkt sich das Potential der NS-auserkorenen Bildwerke, eine „religiöse“ Wirkung zu erzielen, vorwiegend auf den Bildkontext, die Bildform und den Bildgegenstand.

Wie Bärsch in seinem Buch argumentiert hat, baut das Lehrgerüst der NS-„Religion“ auf vier Säulen auf: „Reich“, „Führer“, „Volk und Rasse“ und „Antisemitismus“.³⁴⁴ Die NS-auserkorene „Deutsche Malerei“ lässt sich ebenso diesen Kategorien unterordnen. Es wird in ihr die NS-Vision des „neuen deutschen Reiches“ dem Betrachter vor Augen geführt. Die Auswahl der Bildwerke, unabhängig davon ob es sich um vereinnahmte, ideologienahe oder genuin-nationalsozialistische Malerei handelt, vermittelt oder eben verkündet ein ganz spezifisches vom NS-Regime gewünschtes Reichsbild. Dieses Bild kann als äußerst widersprüchlich charakterisiert werden, da neben einem traditionellen Gesellschaftsbild die Verherrlichung von Industrie und Autobahnen sichtbar wird. Gemeinsam sind den Bildwerken jedoch der fehlende Realitätsbezug und die fast durchwegs vorherrschende Zensur der „dunklen“ Seite des Lebens. Sie erscheint lediglich in heroisch-mythischer Form. Vielmehr aber spielen die Bildwerke Verkünderinnen eines „kommenden Reiches“, das in den vielen Landschafts-, Genre- und mythologischen Darstellungen paradiesisch verklärt visuell vorweggenommen wurde. Auch die Kriegsmalerei scheint größtenteils ganz darauf ausgerichtet zu sein, durch die Stärke, den Kameradschaftssinn und die Opferbereitschaft der Soldaten den Glauben an die Verwirklichung dieses Reiches zu stärken. Neben der bildlichen Vorwegnahme dieses „neuen deutschen Reiches“ wird sein Aufstieg in Anlehnung an die christliche Auferstehungs- und Himmelfahrtssymbolik sowie die Sonnensymbolik in anschaulicher Weise versinnbildlicht und dem Volk propagandistisch in Aussicht gestellt.

Am Beginn einer neuen Glaubenslehre steht immer auch ein Prophet. Im Nationalsozialismus war dies die Person des Führers. Hitler wurde propagandistisch in diesen Status gehoben und mit dem nötigen Charisma eines „Propheten“, „Messias“, „Heiland“, „Erlöser“, „Religionsstifter“, usw. ausgestattet. Ob er als Kreuzritter einen „heiligen Krieg“ anführt, als soldatischer Kämpfer unter dem Zeichen und Schutz des in der Ikonografie des Heiligen Geistes dargestellten NS-Adlers marschiert, als in die Ferne schauender Visionär seinen Blick auf ein „künftiges deutsches Reich“ richtet oder in ikonenhaft-christomorpher Frontalität seine „göttliche“ Berufung verdeutlicht, immer wird er als verehrungswürdiger Retter präsentiert. Typisierte Porträts, die an christliche Heiligendarstellungen und Ikonen erinnern, wurden nicht zuletzt in großer Zahl unter Volk gebracht und erfuhren zum Beispiel im christlichen „Herrgottswinkel“ oder als öffentliches

³⁴⁴ Vgl. Bärsch 2002, S. 17-51.

Andachtsbild im Typus eines „bekränzten Bildes“, wie Abb. 31 vor Augen führt, vor dem Blumen niedergelegt wurden, eine tatsächliche Verehrung (Abb. 31, S. 77). So wird Hitler zum unverkennbaren und immer wiederkehrenden Zeichen und Mittelpunkt des Nationalsozialismus. Er ist der im Auftrag der „Vorsehung“ handelnde „Retter“ des „deutschen“ Volkes, das er durch seine „Passion“ hin zu seiner „Erlösung“ führen wollte.

Der dritte große Bereich ist die Sakralisierung des „deutschen“ Volkskörpers und der „deutschen“ Rasse. Das „deutsche“ Volk ist gleich das „auserwählte Volk“. Im „deutschen“ Volkskörper erfüllt sich das „ewige“ Leben für den einzelnen „Deutschen“. Ein anschauliches Bild des Kreislaufes „deutschen“ Lebens zeigt das Bildwerk *Wandubr* von Eisenmenger (Abb. 58, S. 129). Mit ihrer Handhaltung breitet die zentrale Frauengestalt ihren Segen über diesen „göttlichen“ Kreislauf aus. In Rückgriff auf den christlichen Bildtypus der „Sacra conversazione“ und der „Heiligen Sippe“ wird darüber hinaus das „deutsche“ Volk in seiner Einheit und Einmaligkeit präsentiert. Das Bildwerk *Kämpfendes Volk* als Zusammenschau der NS-Archetypen ist das Sinnbild dieser Einheit im Kampf um die Errichtung eines „neuen deutschen Reiches“ schlechthin (Abb. 43, S. 91). In etwas anderer Hinsicht wird die Einheit des „deutschen“ Volkes in den Familienbildnissen, vor allem in jenen der Bauernfamilie, zur Darstellung gebracht. Die Einheit entsteht hier aus der Versammlung der unterschiedlichen Lebensalter in einem Bild. In ihnen drückt sich die „ewige“ Erneuerung des „deutschen“ Volkskörpers aus.

Das „deutsche“ Blut galt in gereinigter Form weitergegeben als „ewiger Lebensquell“. Denn jeder einzelne „Deutsche“ trägt bereits ein Stück „Göttlichkeit“ in sich. Als Ebenbild „Gottes“ wurde der „deutsche“ Mensch nach NS-Anschauung zum „Gottmenschen“. Seine Gestalt wurde also „heilig“ gesprochen. Was unter dieser „göttlichen“ Gestalt im NS-Regime verstanden wurde, wird uns bildlich vor Augen geführt und in christlich-religiösen Formen zu einem „ewigen“ Wert nobilitiert. Unter Verwendung und Bezugnahme typisch christlicher Formgelegenheiten wie dem Triptychon oder dem Glasfenster sowie mit Hilfe von Darstellungsweisen wie der Dreieckskomposition oder dem Einzelstandbild erhalten die einzelnen Idealtypen und Vorbildwirkung einnehmenden Gesellschaftsrollen des NS-Menschenbildes einen metaphysisch-zeitlosen Charakter sowie „religiöse“ Weiheiten. Wenn also der Bauer übers Feld wandert und die Saat ausstreut, wird er symbolisch zum Sämann, der vor einem Regenbogen die Samen der „deutschen“ Zukunft sät. So schafft sich auch der Nationalsozialismus seine Heiligen, Märtyrer, Kirchenväter und allegorischen Figuren, die immer wieder in unterschiedlichen Kontexten auftauchen wie zum Beispiel das Triumvirat des Bauern, Arbeiters und Soldaten, die Mutter, der rassistische Athlet oder Hitler selbst.

Der Aspekt der „Göttlichkeit“ der Rasse kommt weiters sehr stark in den zahlreichen Frauenbildnissen zum Tragen. Nicht nur der nackte, wohlproportionierte Frauenkörper mit

blondem Haar und blauen Augen wird in voyeuristischer Weise als Erkennungsmerkmal der „deutschen“ Rasse und Inbegriff „deutscher“ Schönheit – und damit „göttlicher“ Schönheit – zur Schau gestellt. In unterschiedlichen Bildnissen wird ein ganz spezifisches NS-Fraubild gezeichnet. Eines der beanspruchten und am stärksten „religiös“ konnotierten Rollenbilder ist das der Mutter. In unzähligen Mutter-Kind-Darstellungen wird an christliche Madonnenbildnisse angespielt und die „deutsche“ Mutter zur „Mutter des deutschen Gottmenschen“ erhoben. Auch das christliche Motiv der „Schmerzensmutter“ wird bemüht, um die Aufgabe und dem Schmerz der „deutschen“ Frau einen überzeitlichen Sinn zu verleihen. Die Mutter-Kind-Gruppen im Madonnentypus werden zusätzlich dafür eingesetzt, eigentlich profane Kontexte in eine „religiöse“ NS-Formensprache einzugliedern und zu Sinnbildern einer NS-„Religion“ werden zu lassen. So werden die Natur im *Gottesdienst im Moor*, die Familie in der *Kahlenberger Bauernfamilie* oder das bäuerliche Dasein in der *Abend* zu „heiligen“ Werten (Abb. 45-Abb. 47, S. 93, 94 und 97).

Die vierte Säule, der „Antisemitismus“ und sozusagen der Aspekt des „Bösen“, findet jedoch nur am Rande Ausdruck in NS-auserkorenen Bildwerken. Das „Böse“, das Andere, das neben dem „deutschen“ Volk und seiner durch den Nationalsozialismus definierten Kultur besteht, wird aus der visuellen Repräsentation des NS-Regimes gewissermaßen verbannt. Parallel zur realen Vernichtung ist es in der Malerei bereits negiert. Das prophezeite Reich wäre folglich bereits von allem „Bösen“ befreit.

„Bezogen auf Malerei und Plastik, kann man geradezu sagen, daß ihre Techniken und Motive, ihre Ästhetik und Ikonographie sich ex negativo aus dem erstrebten 'Verschwinden des Juden' herleiten lassen. Er selbst durfte ebenso wenig Gegenstand der Bildnerie sein wie das, wofür er stand. Nur aus der anderen, der 'positiven' Welthalbkugel waren die Themen zu schöpfen ...“³⁴⁵

In einzelnen Fällen kommt das „Böse“ in gezähmter oder besiegt Form dennoch vor. In dem Bildwerk *Deutscher Mensch* wird der „deutsche“ Soldat in der Rolle des christlichen Erzengels Michael zum Vollstrecker der „Vorsehung“, nach der durch den Sieg über den Drachen die „deutsche“ Volksseele „Erlösung“ findet (Abb. 56, S. 120). Eine Ausnahme bilden das Plakat zum NS-Film *Der ewige Jude*, auf dem sich eine direkte Personifikation des „Teufels“ aus NS-Sicht befindet – in Anlehnung an die Darstellung Judas mit dem Geldbeutel, ist hier ein Jude mit Goldmünzen in der Hand in bildfüllender Größe abgebildet –, und das Bildwerk *Die Jüdin Kundry*

³⁴⁵ Merker 1983, S. 240-241.

verlacht einen blonden, „germanischen“ Jesus (Abb. 1, S. 37). Die Gestalt der „Kundry“ aus der Wagner Oper „Parsifal“ wird von der „Heidin“ und dem „Zauberweib“ in eine Jüdin verwandelt. In geballter Form wird das „Böse“ dem „deutschen“ Volk jedoch in der Ausstellung „Entartete Kunst“ vor Augen geführt.

Auffallend ist, dass, obwohl die Inhalte in den Bildwerken der NS-auserkorenen „Deutschen Malerei“ die NS-Weltanschauung widerzuspiegeln vermögen und bewusst gewählt zu sein scheinen, sie weder in einem neuen Stil noch in einer wirklich neuen Form präsentiert sind. Sogar Bildgegenstände, vor allem Motive und Symbole, wie anhand der vorangegangenen Bildanalyse gezeigt werden konnte, wurden übernommen. Mag es zum einen am Zeitdruck und der kurzen Lebensspanne des NS-Regimes liegen und den künstlerischen Anpassungsstrategien, so liegt zum anderen der Schluss nahe, dass nicht der kreative künstlerische Akt im Mittelpunkt stand, sondern der effizienteste Weg, eine bestimmte Wirkung zu erzielen und Identifikationsmomente zu schaffen. Angesichts dieser propagandistischen, fanatisch anmutenden Bestrebungen darf es in einem christlich geprägten Umfeld deshalb nicht verwunderlich erscheinen, dass in der bildlichen Selbstdarstellung des NS-Regimes auf christlich-religiöse Bildtraditionen zurückgegriffen wurde, um die NS-Weltanschauung in den Status einer „Religion“ zu erheben.

QUELLENVERZEICHNIS

MONOGRAPHIEN & SAMMELBÄNDE

Primärquellen

Allioli 1965

Joseph Franz von Allioli (Übers.): Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, Wien 1965.

Beuth 1933

Wilhelm Beuth: Der deutsche Hitler-Frühling, Frankfurt a. M. 1933.

Domarus 1937

Max Domarus (Hrsg.): Hitler. Reden und Proklamationen 1932 bis 1945, Wiesbaden 1973.

Goebbels 1931

Joseph Goebbels: Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern, München 1931.

Henningsen 1935

Hans Henningsen: Niedersachsenland, du wurdest unser! Zehn Jahre Nationalsozialismus im Gau Ost-Hannover. Streiflichter aus der Kampfzeit, Harburg-Wilhelmsburg 1935.

Hitler 1925/1926

Adolf Hitler: Mein Kampf. Eine Abrechnung, 1. Aufl., Bd. 1/Bd. 2, München 1925/1926.

Hitler 1935

Adolf Hitler: Reden des Führers am Parteitag der Freiheit, München 1935.

Hitler 1936

Adolf Hitler: Reden des Führers am Parteitag der Ehre, München 1936.

Kauffmann 1941

Fritz Alexander Kauffmann: Die neue deutsche Malerei, Berlin 1941.

Netter 1935

Irmgard Netter: Germanisches Frauentum, Leipzig 1935.

Rauschning 1940

Hermann Rauschning: Gespräche mit Hitler, New York 1940.

Reventlow 1931

Ernst Graf zu Reventlow: Der Weg zum neuen Deutschland, Essen 1931.

Rosenberg 1932

Alfred Rosenberg: Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit, 3. Aufl. (1. Aufl., 1930), München 1932.

Schmitt 1934

Carl Schmitt: Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität, 2. Aufl. (1. Aufl., 1922), Berlin 1934.

Solschenizyn 1968

Alexander I. Solschenizyn: Der erste Kreis der Hölle, Frankfurt a. M., 1968.

Voegelin 1938

Eric Voegelin: Die politischen Religionen, 1. Aufl., Wien 1938.

Willrich 1937

Wolfgang Willrich: Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art, München, Berlin 1937.

Sekundärquellen

Ach, Pentrop 1977

Manfred Ach, Clemens Pentrop: Hitlers „Religion“. Pseudoreligiöse Elemente im nationalsozialistischen Sprachgebrauch, Augsburg 1977.

Arndt 1989

Karl Arndt: Die NSDAP und ihre Denkmäler oder: Das NS-Regime und seine Denkmäler, in Ekkehard Mai, Gisela Schmirber (Hrsg.): Denkmal. Zeichen. Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, München 1989, S. 69-81.

Artinger 2000

Kai Artinger: Die erste Generation der Worpsweder Maler und der Nationalsozialismus, in Arn Strohmeier, Kai Artinger, Ferdinand Krogmann: Landschaft, Licht und Niederdeutscher Mythos: Die Worpsweder Kunst und der Nationalsozialismus, Weimar 2000, S. 111-168.

Bärsch 2002

Claus-Ekkehard Bärsch: Die politische Religion des Nationalsozialismus. Die religiösen Dimensionen der NS-Ideologie in den Schriften von Dietrich Eckart, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg und Adolf Hitler, 2. vollständig überarbeitete Aufl., München 2002.

Bahr 1965

Hans-Ekkehard Bahr: Theologische Untersuchung der Kunst. Poiesis, München, Hamburg 1965.

Barta Fliedl 1987

Ilsebill Barta Fliedl (Hrsg.): Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987.

Bazaine 1959

Jean Bazaine (Aut.), Paul Celan (Übers.): Notizen zur Malerei der Gegenwart, Frankfurt a. M. 1959.

Beck, Schmirber, Volp 1984

Rainer Beck, Gisela Schmirber, Rainer Volp (Hrsg.): Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, München 1984.

Behrenbeck 1996

Sabine Behrenbeck: Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole 1923 bis 1945, Vierow bei Greifswald 1996.

Belting 2005

Hans Belting: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen, München 2005.

Belting, Dilly, Kemp, Sauerländer, Warnke 2003

Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke: Kunstgeschichte. Eine Einführung, 6. überarbeitete und erweiterte Aufl., Berlin 2003.

Bleuel 1972

Hans Peter Bleuel: Das saubere Reich. Theorie und Praxis des sittlichen Lebens im Dritten Reich, 1. Aufl., Bern, München, Wien 1972.

Bushart 1990

Magdalena Bushart: Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925, München 1990.

Clark 1997

Toby Clark (Aut.), Annette Klein (Übers.): Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert, Köln 1997.

Davidson 1991A

Mortimer G. Davidson: Kunst in Deutschland 1933-1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich. Malerei A-P, Bd. 2.1, Tübingen 1991A.

Davidson 1991B

Mortimer G. Davidson: Kunst in Deutschland 1933-1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich. Malerei R-Z, Bd. 2.2, Tübingen 1991B.

De Jaeger 1988

Charles De Jaeger: Das Führermuseum. Sonderauftrag Linz, Esslingen, München 1988.

Doosry 1997

Yasmin Doosry: Die sakrale Dimension des Reichsparteitagsgeländes in Nürnberg, in Richard Faber (Hrsg.): Politische Religion – religiöse Politik, Würzburg 1997, S. 205-224.

Elkins 2004

James Elkins: On the strange place of religion in contemporary art, New York 2004.

Faber 1997

Richard Faber (Hrsg.): Politische Religion – religiöse Politik, Würzburg 1997.

Faber, Krech 2001

Richard Faber, Volkhard Krech (Hrsg.): Kunst und Religion im 20. Jahrhundert, Würzburg 2001.

Gräß 1998

Wilhelm Gräß: Kunst und Religion in der Moderne. Thesen zum Verhältnis von ästhetischer und religiöser Erfahrung, in Jörg Herrmann, Andreas Mertin, Eveline Valtink (Hrsg.): Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute, München 1998, S. 57-72.

Grabner-Haider 2007

Anton Grabner-Haider: Hitlers mythische Religion. Theologische Denklinien und NS-Ideologie, Wien 2007.

Guardini 1949

Romano Guardini: Der Heilsbringer in Mythos, Offenbarung und Politik. Eine theologisch-politische Besinnung, Stuttgart 1949.

Haase 2002

Günther Haase: Die Kunstsammlung Adolf Hitler. Eine Dokumentation, Berlin 2002.

Harten 1993

Hans-Christian Harten: Vom Erlösungswunsch zum Vernichtungswahn. Das nationalsozialistische Millennium im utopie- und heilsgeschichtlichen Kontext, in Ulrich Herrmann (Hrsg.): Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer Herrschaft und Beherrschung, Weinheim 1993, S. 239-247.

Heer 1998

Friedrich Heer: Der Glaube des Adolf Hitler. Anatomie einer politischen Religiosität, 2. Aufl. (1. Aufl. 1968), Esslingen 1998.

Hegel 1955

Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Ästhetik, Frankfurt a. M., 1955.

Herrmann 1993

Ulrich Herrmann (Hrsg.): Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer Herrschaft und Beherrschung, Weinheim 1993, S. 239-247.

Herrmann, Mertin, Valtink 1998

Jörg Herrmann, Andreas Mertin, Eveline Valtink (Hrsg.): Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute, München 1998.

Hesemann 2004

Michael Hesemann: Hitlers Religion. Die fatale Heilslehre des Nationalsozialismus, München 2004.

Hess 1968

Walter Hess: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg, 1968.

Hinz 1984

Manfred Hinz: Massenkult und Todessymbolik in der nationalsozialistischen Architektur, Köln 1984.

Hofmann 1984

Werner Hofmann: Luther und die Folgen für die Kunst, in Rainer Beck, Gisela Schmirber, Rainer Volp (Hrsg.): Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, München 1984, S. 67-82.

Huizing 2007

Klaas Huizing: Handfestes Christentum. Eine kleine Kunstgeschichte christlicher Gesten, Gütersloh 2007.

Kapellari 1984

Egon Kapellari: Die Sprache der Kunst – die Sprache des Glaubens, in Rainer Beck, Gisela Schmirber, Rainer Volp (Hrsg.): Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, München 1984, S.38-48.

Kershaw 1999

Ian Kershaw: Der Hitler-Mythos. Führerkult und Volksmeinung, Stuttgart 1999.

Lankheit 1959

Klaus Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel, Heidelberg 1959.

Lanwerd 2001

Susanne Lanwerd: Sakralisierende Tendenzen in staatssozialistischer Kunst. Das Beispiel der Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück, in Richard Faber, Volkhard Krech (Hrsg.): Kunst und Religion im 20. Jahrhundert, Würzburg 2001, S. 51-112.

Lehker 1984

Marianne Lehker: Frauen im Nationalsozialismus, Frankfurt a. M. 1984.

Ley 1993

Michael Ley: Genozid und Heilserwartung. Zum nationalsozialistischen Mord am europäischen Judentum, Wien 1993.

Löffler 2007

Christina Löffler: Die Rolle und Bedeutung der Frau im Nationalsozialismus. Antifeminismus oder moderne Emanzipationsförderung?, Saarbrücken 2007.

Lohkamp 1979

Brigitte Lohkamp: Malerei, in Erich Steingraber (Hrsg.): Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre, München 1979, S. 115-235.

Luckmann 1991

Thomas Luckmann: Die unsichtbare Religion, Frankfurt a. M. 1991.

Lüttichau 1987

Mario-Andreas von Lüttichau: „Deutsche Kunst“ und „Entartete Kunst“: Die Münchner Ausstellungen 1937, in Peter-Klaus Schuster: Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“. Die „Kunststadt“ München 1937, München, 1987, S. 83-118.

Mai, Schmirber 1989

Ekkehard Mai, Gisela Schmirber (Hrsg.): Denkmal. Zeichen. Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, München 1989.

Merker 1983

Reinhard Merker: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie. Kulturpolitik. Kulturproduktion, Köln 1983.

Metzger, Riehn 1981

Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hrsg.): Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?, München 1981.

Muck 1988

Herbert Muck: Gegenwartsbilder. Kunstwerke und religiöse Vorstellungen des 20. Jahrhunderts in Österreich, Wien 1988.

Mühlen 1971

Heribert Mühlen: Entsakralisierung. Ein epochales Schlagwort in seiner Bedeutung für die Zukunft der christlichen Kirchen, Paderborn 1971.

Müller, Sattler 2000

Alois Müller, Dorothea Sattler: Mariologie, in: Theodor Schneider (Hrsg.): Handbuch der Dogmatik, Bd. 2, Düsseldorf, Patmos 2000, S. 155-187.

Pfarl 1999

Peter Pfarl: Christliche Kunst. Motive – Maler – Deutungen, Graz, Wien, Köln 1999.

Pippal 2002

Martina Pippal: Kunst des Mittelalters. Eine Einführung, Wien, Köln, Weimar 2002.

Plate 1989

Manfred Plate: Der neue Wein und die alten Schläuche. Pastoraltheologische Überlegungen, in Horst Schwebel, Andreas Mertin (Hrsg.): Bilder und ihre Macht. Zum Verhältnis von Kunst und christlicher Religion, Stuttgart 1989, S. 155-185.

Reuth 1995

Ralf G. Reuth: Goebbels. Eine Biographie, München, Zürich 1995.

Rißmann 2001

Michael Rißmann: Hitlers Gott. Vorsehungsglaube und Sendungsbewußtsein des deutschen Diktators, Zürich 2001.

Roebling 1989

Irmgard Roebling (Hrsg.): Lulu, Lilith, Mona Lisa ... Frauenbilder der Jahrhundertwende, Pfaffenweiler 1989.

Rombold 1984

Günter Rombold: Der Glaube und seine Bilder, in Rainer Beck, Gisela Schmirber, Rainer Volp (Hrsg.): Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, München 1984, S. 230-242.

Roters 1984

Eberhard Roters: Die Bildwelt der Kunst als Herausforderung der Kirche, in Rainer Beck, Gisela Schmirber, Rainer Volp (Hrsg.): Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, München 1984, S. 13-24.

Schmölders 2000

Claudia Schmölders: Hitlers Gesicht. Eine physiognomische Biographie, München 2000.

Schneider 2000

Theodor Schneider (Hrsg.): Handbuch der Dogmatik, Bd. 2, Düsseldorf, Patmos 2000.

Schreiter 1984

Johannes Schreiter: Kunst – eine Chance der Religion? Plädoyer für eine neue Spiritualität der Kunst, in Rainer Beck, Gisela Schmirber, Rainer Volp (Hrsg.): Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, München 1984. 1984, S. 222-230.

Schröder 1998

Markus Schröder: Immanente Transzendenz. Die Religionstheorie Georg Simmels, in Jörg Herrmann, Andreas Mertin, Eveline Valtink (Hrsg.): Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute, München 1998, S. 233-249.

Schuster 1987

Peter-Klaus Schuster: Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“. Die „Kunststadt“ München 1937, München, 1987.

Schuster 2001

Marina Schuster: Ikonen der Moderne – Moderne Ikonen, in Richard Faber, Volkhard Krech (Hrsg.): Kunst und Religion im 20. Jahrhundert, Würzburg 2001, S. 113-123.

Schwarz 2004

Birgit Schwarz: Hitlers Museum. Die Fotoalben „Gemäldegalerie Linz“. Dokumente zum „Führermuseum“, Wien 2004.

Schwebel 2002

Horst Schwebel: Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts, München 2002.

Schwebel, Mertin 1989

Horst Schwebel, Andreas Mertin (Hrsg.): Bilder und ihre Macht. Zum Verhältnis von Kunst und christlicher Religion, Stuttgart 1989.

Seelen 1995

Manja Seelen: Das Bild der Frau in Werken deutscher Künstlerinnen und Künstler der Neuen Sachlichkeit, München 1995.

Seiger, Lunardi, Populorum 1990

Hans Seiger, Michael Lunardi, Peter Josef Populorum (Hrsg.): Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik, Wien 1990.

Siber 1933

Paula Siber: Die Frauenfrage und ihre Lösung durch den Nationalsozialismus, Wolfenbüttel, Berlin 1933.

Steingraber 1979

Erich Steingraber (Hrsg.): Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre, München 1979.

Strohmeyer, Artinger, Krogmann 2000

Arn Strohmeyer, Kai Artinger, Ferdinand Krogmann: Landschaft, Licht und Niederdeutscher Mythos: Die Worpsweder Kunst und der Nationalsozialismus, Weimar 2000.

Tabor 1990

Jan Tabor: Die Gaben der Ostmark. Österreichische Kunst und Künstler in der NS-Zeit, in Hans Seiger, Michael Lunardi, Peter Josef Populorum (Hrsg.): Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik, Wien 1990.

Telesko 2004

Werner Telesko: Erlösermythen in Kunst und Politik. Zwischen christlicher Tradition und Moderne, Wien, Köln, Weimar 2004.

Tillich 1984

Paul Tillich: Zur Theologie der bildenden Kunst und der Architektur, in Rainer Beck, Gisela Schmirber, Rainer Volp (Hrsg.): Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, München 1984. 1984, S. 206-213.

Tillich 1987

Paul Tillich: Protestantism and Artistic Style, in Paul Tillich (Aut.), Jane Dillenberger, John Dillenberger (Hrsg.): On Art and Architecture, New York 1987, S. 119-125.

Tillich, Dillenberger, Dillenberger 1987

Paul Tillich (Aut.), Jane Dillenberger, John Dillenberger (Hrsg.): On Art and Architecture, New York 1987.

Welch 2004

David Welch: Working towards the Führer. Charismatic Leadership and the image of Adolf Hitler in Nazi Propaganda, in Anthony McElligott, Tim Kirk (Hrsg.): Working towards the Führer. Essays in honour of Sir Ian Kershaw, Manchester, 2004, S. 93-117.

Wildmann 1998

Daniel Wildmann: Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“, Würzburg 1998.

Wogowitsch 2004

Margit Wogowitsch: Das Frauenbild im Nationalsozialismus, Linz 2004.

Zelinsky 1981

Hartmut Zelinsky: Die „feuerkur“ des Richard Wagner oder die „neue religion“ der „Erlösung“ und „Vernichtung“, in Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hrsg.): Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?, München 1981, S. 79-112.

Zinser 1997

Hartmut Zinser: Der Markt der Religionen, München 1997.

Zipfel 1965

Friedrich Zipfel: Kirchenkampf in Deutschland 1933 – 1945: Religionsverfolgung und Selbstbehauptung der Kirchen in der nationalsozialistischen Zeit, Berlin 1965.

Zitko 1998

Hans Zitko: Kunst und Macht. Religiöse Dimensionen der modernen Kunst, in Jörg Herrmann, Andreas Mertin, Eveline Valtink (Hrsg.): Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute, München 1998, S. 44-56.

ZEITUNGEN & ZEITSCHRIFTEN

Emmrich 1979

Irma Emmrich: Die Bedeutung der christlichen Ikonographie für die sozialistische Kunst der Gegenwart, in: Kunstwissenschaftliche Beiträge, Beilage zur Zeitschrift Bildende Kunst, Hft. 12, 1979, S. 1-5.

Hamerski 1960

Werner Hamerski: „Gott“ und „Vorsehung“ im Lied und Gedicht des Nationalsozialismus, in: Publizistik, Jg. 5, 1960, S. 280-300.

Kroll 1939

Bruno Kroll: Neue Deutsche Wandmalerei, in: Die Kunst im Dritten Reich, Jg. 3, Flg. 3, März 1939, S. 82.

Lenk 1993

Kurt Lenk: Politische Mythen im Nationalsozialismus, in: Neue Gesellschaft, Nr. 4, 1993, S. 365-370.

Schindler 1936

Edgar Schindler: Heroische Kunst. Zur Ausstellung der Reichstagung der NS-Kulturgemeinde in München, in: Das Bild, 1936, S. 217-218.

Wilkendorf 1939

Fritz Wilkendorf: Wilhelm Sauter. Ein Maler des Krieges, in: Das Bild, 1939, S. 74-76.

DIPLOMARBEITEN & DISSERTATIONEN

Bahr 1996

Caroline Bahr: Religiöse Malerei im 20. Jahrhundert am Beispiel der religiösen Bildauffassung im gemalten Werk von Georges Rouault (1871-1951), Dissertation, Stuttgart 1996.

Clemens-Schierbaum 1995

Ursula Clemens-Schierbaum: Mittelalterliche Sakralarchitektur in Ideologie und Alltag der Nationalsozialisten, Dissertation, Weimar 1995.

Ilming 1988

Gertrud Ilming: Der Maler Wilhelm Dachauer (1881-1951), Dissertation, Wien 1988.

Ketter 1999

Helena Ketter: Zum Bild der Frau in der Malerei des Nationalsozialismus. Eine Analyse von Kunstzeitschriften aus der Zeit des Nationalsozialismus, Dissertation, Münster 1999.

Krauter Kellein 2004

Anne Krauter Kellein: Das große Licht. Die Schriften Paul Scheerbarts und der Lichtdom von Albert Speer, Dissertation, Berlin 2004.

Lang 1967

Manfred Lang: Kleinkunst im Widerstand. Das „Wiener Werkel“. Das Kabarett im Dritten Reich, Dissertation, Bd. 1, Wien 1967.

Liebenwein-Krämer 1974

Renate Liebenwein-Krämer: Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Dissertation, Frankfurt a. M., 1974.

Macho 1988

Maria Macho: Österreichische Künstler unter dem Nationalsozialismus von 1938-1945, Diplomarbeit, Wien 1988.

Mayer 1963

Klaus Mayer: Die Organisation des Kriegspressequartiers beim k.u.k. Armeeoberkommando im Ersten Weltkrieg 1914-1918, Dissertation, Wien 1963.

Mißbach 1986

Maria Mißbach: Rudolf Hermann Eisenmenger. Leben und Werk, Dissertation, Wien 1986.

Pröstler 1982

Viktor Pröstler: Die Ursprünge der nationalsozialistischen Kunsttheorie, Dissertation, München 1982.

Wagner 1996

Leonie Wagner: Nationalsozialistische Frauenansichten. Vorstellungen von Weiblichkeit und Politik führender Frauen im Nationalsozialismus, Dissertation, Frankfurt a. M. 1996.

AUSSTELLUNGSKATALOGE

Ausstellungskatalog, Frankfurter Kunstverein 1974

Georg Bussmann (Red.): Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, (Ausstellungskatalog, Frankfurter Kunstverein, Steinernes Haus am Römerberg, Frankfurt a. M. 1974), 4. Aufl., Frankfurt a. M. 1975.

Ausstellungskatalog, Gedenkstätte Deutscher Widerstand 2008

Stefanie Endlich (Hrsg.): Christenkreuz und Hakenkreuz. Kirchenbau und sakrale Kunst im Nationalsozialismus, (Ausstellungskatalog, Gedenkstätte Deutscher Widerstand, Berlin 2008), Berlin 2008.

Ausstellungskatalog, Haus der Deutschen Kunst 1937

Fritz Kaiser (Red.): Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst, (Ausstellungskatalog, Haus der Deutschen Kunst, München 1937), München 1937.

Ausstellungskatalog, Hayward Gallery,

Centre de Cultura Contemporània de Barcelona,

Deutsches Historisches Museum 1996

Ades Dawn (Hrsg.): Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945. 23. Kunstaussstellung des Europarates, (Ausstellungskatalog, Hayward Gallery, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Deutsches Historisches Museum, London, Barcelona, Berlin 1996), Stuttgart 1996

Ausstellungskatalog, Künstlerhaus 1915

Kriegsbilderausstellung des k.u.k. Kriegspressequartiers, (Ausstellungskatalog, Künstlerhaus, Wien 1915), Wien 1915.

Groß, Großmann 1975

Christian Groß, Uwe Großmann: Die Darstellung der Frau, in Georg Bussmann (Red.): Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, (Ausstellungskatalog, Frankfurter Kunstverein, Steinernes Haus am Römerberg, Frankfurt a. M. 1974), 4. Aufl., Frankfurt a. M. 1975, S. 182-192.

Hinz 1996

Berthold Hinz: Entartete Kunst und Kunst im Dritten Reich. Eine Synopse, in Ades Dawn (Hrsg.): Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945. 23. Kunstaussstellung des Europarates, (Ausstellungskatalog, Hayward Gallery, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Deutsches Historisches Museum, London, Barcelona, Berlin 1996), Stuttgart 1996, S. 330-333.

Ritter von Hoen 1915

Max Ritter von Hoen: Vorwort in: Kriegsbilderausstellung des k.u.k. Kriegspressequartiers, (Ausstellungskatalog, Künstlerhaus, Wien 1915), Wien 1915.

Wolbert 1975

Klaus Wolbert: Programmatische Malerei, in Georg Bussmann (Red.): Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, (Ausstellungskatalog, Frankfurter Kunstverein, Steinernes Haus am Römerberg, Frankfurt a. M. 1974), 4. Aufl., Frankfurt a. M. 1975, S. 130-143.

LEXIKA

Bildlexikon der Kunst 2005A

Bildlexikon der Kunst. Die Natur und ihre Symbole, Bd. 2, Berlin 2005.

Bildlexikon der Kunst 2005B

Bildlexikon der Kunst. Die Natur und ihre Symbole, Bd. 7, Berlin 2005.

Brockhaus-Enzyklopädie 2006A

Brockhaus-Enzyklopädie, 21. völlig neu bearbeitete Aufl., Bd. 4, Leipzig 2006.

Brockhaus-Enzyklopädie 2006B

Brockhaus-Enzyklopädie, 21. völlig neu bearbeitete Aufl., Bd. 11, Leipzig 2006.

Brockhaus-Enzyklopädie 2006C

Brockhaus-Enzyklopädie, 21. völlig neu bearbeitete Aufl., Bd. 12, Leipzig 2006.

Brockhaus-Enzyklopädie 2006D

Brockhaus-Enzyklopädie, 21. völlig neu bearbeitete Aufl., Bd. 17, Leipzig 2006.

Brockhaus-Enzyklopädie 2006E

Brockhaus-Enzyklopädie, 21. völlig neu bearbeitete Aufl., Bd. 23, Leipzig 2006.

Christliche Ikonographie in Stichworten 1998

Christliche Ikonographie in Stichworten, 7. überarbeitete Aufl., München, Berlin 1998.

Duden. Das große Fremdwörterbuch 2007

Duden. Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter, 4. aktualisierte Aufl., Mannheim 2007.

Lexikon der christlichen Ikonographie 1972

Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Rom, Wien 1972.

Lexikon der Heiligen und der Heiligenverehrung 2003

Lexikon der Heiligen und der Heiligenverehrung, Bd. 3, Freiburg im Breisgau, Wien 2003.

Lexikon der Kunst 1994

Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bd. 7, Leipzig 1994.

Lexikon zur Bibel 1992

Lexikon zur Bibel, 20. Aufl., Wuppertal 1992.

Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft 2003

Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2003.

Wer war wer im Dritten Reich. Ein biographisches Lexikon 1993

Wer war wer im Dritten Reich. Ein biographisches Lexikon. Anhänger, Mitläufer, Gegner aus Politik, Wirtschaft, Militär, Kunst und Wissenschaft, 3. überarbeitete und erweiterte Aufl., Frankfurt a. M. 1993.

INTERNET

Bittermann 2007

Julius Bittermann: Der Volksempfänger, ein Erfolgsmodell. Im Dritten Reich stand der Rundfunk im Dienst der Propaganda, in: Chiemgau-Blätter, Unterhaltungsbeilage zum Traunsteiner Tagblatt, Nr. 47, Traunstein 2007, http://www.traunsteiner-tagblatt.de/includes/mehr_chieng.php?id=667 [07.05.2009].

Bytwerk 1998

Randall Bytwerk: German Propaganda Archive, Calvin College, Grand Rapids (Michigan, USA) 1998, <http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/> [08.07.2009].

Hellmann 2007

Tobias Hellmann: Haus der deutschen Kunst 1937-1945, Berlin 2007, <http://www.hausderdeutschenkunst.de> [07.05.2009].

Jud 2003

Markus Jud: Versuch einer Definition von Religion, Luzern 2003, <http://religion.geschichte-schweiz.ch/religion.html> [02.07.2009].

Knackstedt 1988

Wilhelm Knackstedt: New Age. Erscheinungsformen und Hintergründe, in Wilhelm Knackstedt, Hans-Jürgen Ruppert: Die New Age-Bewegung. Darstellung und Kritik, Evangelische Zentralstelle für Weltanschauungsfragen, Information Nr. 105, Stuttgart V/1988, S. 2-15, <http://www.ekd.de/ezw/dateien/EZWINF105.pdf> [02.07.2009].

Knackstedt, Ruppert 1988

Wilhelm Knackstedt, Hans-Jürgen Ruppert: Die New Age-Bewegung. Darstellung und Kritik, Evangelische Zentralstelle für Weltanschauungsfragen, Information Nr. 105, Stuttgart V/1988, <http://www.ekd.de/ezw/dateien/EZWINF105.pdf> [02.07.2009].

Landesverband Lippe 2005

Landesverband Lippe, Hermannsdenkmal-Stiftung: Hermannsdenkmal Detmold, Lemgo 2005, <http://www.hermannsdenkmal.de/> [09.07.2009].

Ryback 2003

Timothy W. Ryback: Hitler's Forgotten Library, in: The Atlantic Monthly, May, New York 2003, <http://www.theatlantic.com/doc/200305/ryback> [02.07.2009].

Worpsweder Touristik- und Kulturmarketing GmbH 2009

Worpsweder Touristik- und Kulturmarketing GmbH: Worpswede. Das deutsche Künstlerdorf, Worpswede 2009, <http://www.worpswede.de/> [09.07.2009].

ABBILDUNGEN

- Abb. 1: Hesemann 2004, S. II.
 Abb. 2: Galleria D'Arte Thule, Rom, <http://www.galleria.thule-italia.com/fidus.html> [16.06.2009].
 Abb. 3: artnet Worldwide Corporation, New York, <http://www.artnet.com/Artists/ArtistIndex.aspx> [16.06.2009].
 Abb. 4: Bytwerk 1998.
 Abb. 5: Lankheit 1959, Taf. 36.
 Abb. 6: Davidson 1991, Taf. 559-561.
 Abb. 7: Deutsches Historisches Museum, Berlin, http://www.dhm.de/lemo/objekte/pict/625_1/index.html [10.07.2009].
 Abb. 8: Davidson 1991, Taf. 1199.
 Abb. 9: Davidson 1991, Taf. 994.
 Abb. 10: Davidson 1991, Taf. 938.
 Abb. 11: Davidson 1991, Taf. 698.
 Abb. 12: Davidson 1991, Taf. 265.
 Abb. 13: Henningsen 1935, Taf. Der deutsche Mensch.
 Abb. 14: Henningsen 1935, Taf. Die Bewegung.
 Abb. 15: Bytwerk 1998.
 Abb. 16: Hellmann 2007, HDK 193.
 Abb. 17: Bytwerk 1998.
 Abb. 18: Deutsches Historisches Museum, Berlin, http://www.dhm.de/ausstellungen/kunst-und-propaganda/bilder_der_staatsfuehrer.html [10.07.2009].
 Abb. 19: Davidson 1991, Taf. 1619.
 Abb. 20: Davidson 1991, Taf. 1383.
 Abb. 21: Bytwerk 1998.
 Abb. 22: Germania International, Lakemont (Georgia, USA), <http://www.germaniainternational.com/hitler22.html> [11.07.2009].
 Abb. 23: Bytwerk 1998.
 Abb. 24: Bytwerk 1998.
 Abb. 25: Deutsches Historisches Museum, Berlin, <http://www.dhm.de/lemo/objekte/pict/pli04879/index.html> [10.07.2009].
 Abb. 26: Bildlexikon der Kunst. Ikonen. Meisterwerke der Ostkirche , Bd. 9, Berlin 2005.
 Abb. 27: Telesko 2004, Abb. 26, S. 158.
 Abb. 28: Telesko 2004.
 Abb. 29: Davidson 1991, Taf.
 Abb. 30: Telesko 2004, Abb. 18, S. 103.
 Abb. 31: Telesko 2004, Abb. 25, S. 154.
 Abb. 32: Davidson 1991, Taf. 301.
 Abb. 33: Hellmann 2007, HDK 147.
 Abb. 34: Davidson 1991, Taf. 839.
 Abb. 35: The World of H.C. Beran, <http://www.berann.com/prints.html> [10.07.2009]
 Abb. 36: Davidson 1991, Taf. 68.
 Abb. 37: Hellmann 2007, HDK 586.
 Abb. 38: Hellmann 2007, HDK 31.
 Abb. 39: Hellmann 2007, HDK 298.
 Abb. 40: Ketter 1999, Abb. 22.
 Abb. 41: Ketter 1999, Abb. 25.
 Abb. 42: Davidson 1991, Taf. 1083.
 Abb. 43: Davidson 1991, Taf. 1197.
 Abb. 44: Davidson 1991, Taf. 1395.
 Abb. 45: Davidson 1991, Taf. 1593.
 Abb. 46: Strohmeyer, Artinger, Krogmann 2000, S. 131.
 Abb. 47: Davidson 1991, Taf. 859.
 Abb. 48: Ketter 1999, Abb. 17.
 Abb. 49: Illming 1988, S. 351.

- Abb. 50: Davidson 1991, Taf. 124.
Abb. 51: Telesko 2004, Abb. 20, S. 117.
Abb. 52: Telesko 2004, Abb. 21, S. 117.
Abb. 53: Davidson 1991, Taf. 1264.
Abb. 54: Telesko 2004, Abb. 24, S. 140.
Abb. 55: Bytwerk 1998.
Abb. 56: Davidson 1991, Taf. 106.
Abb. 57: Skidmore College, Saratoga Springs (New York, USA),
<http://www.skidmore.edu/academics/fll/german/enemy/Naziart/workart.html> [10.07.2009].
Abb. 58: Floch 2007, Abb. 20.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

ABSTRACT

In vorwiegend christlichen Gesellschaften wird bis heute in der Politik die christliche Symbolik zur Visualisierung und Vermittlung eines gesellschaftlichen Machtanspruches bemüht. Zu Propagandazwecken dient das religiös aufgeladene Bildrepertoire immer wieder erneut als erfolgversprechendes Mittel zur Überzeugung, Gewinnung und Mobilisierung der Bevölkerung. Und so wie auch das Christentum auf der Basis der heidnisch-antiken Bilderwelten seine spezifisch christliche Bildtradition entwickelt hat, wird diese zur Etablierung neuer Weltanschauungen und „Religionsgemeinschaften“ herangezogen. Der Nationalsozialismus hat dies in alles übertreffendem Maße und mit Erfolg vor Augen geführt. Adolf Hitlers Anspruch war ein „neues religiöses Zeitalter“ einzuläuten. Das Bedürfnis der Bevölkerung nach einem sinnstiftenden Glauben sollte durch die Schaffung einer NS-„Religion“ befriedigt werden. Die Bedeutung und Macht der Kunst im Zuge der Vermittlung dieser NS-„Glaubenslehre“ wurde nicht unterschätzt, sondern von Anfang an stark in Dienst genommen und gezielt ausgenutzt.

Die vorliegende Arbeit geht der Frage, ob eine „nationalsozialistisch-religiöse Kunst“ zu entstehen im Begriff war, in den Gattungen Malerei und Grafik aus Deutschland und Österreich nach. Doch wie vollzieht sich die Schaffung einer „religiösen Kunst“? Im Fall des Nationalsozialismus werden zu einem überwiegenden Teil christliche Wege eingeschlagen und adaptiert, um eine „religiöse“ Formensprache zu entwickeln und zu kanonisieren. Der Rahmen der theoretischen Ausführungen wird dabei von der Identifizierung des Nationalsozialismus als „Religion“ über die NS-auserkorene „Deutsche Malerei“ und einer groben Strukturierung und Charakterisierung der christlichen Bilderwelt hin zur Darlegung von potentiellen Trägern einer religiösen Semantik in einem Bild und Prozessen der religiösen Aufladung von Bildern gezogen. Im Rahmen einer Bildanalyse wird anhand beispielhaft ausgewählter Bildwerke, die nachweislich vom NS-Regime zu Kunstwerken der „neuen deutschen Malerei“ ernannt wurden, auf Spurensuche nach christlichen Elementen gegangen. In einer Gegenüberstellung von christlicher Tradition und NS-Gebrauch wird der Bedeutungswandel aufgezeigt und ikonografische Elemente einer in der Entwicklungsphase befundenen „nationalsozialistisch-religiösen Malerei“ identifiziert. Auffallend ist, dass, obwohl die Inhalte in den Bildwerken der NS-auserkorenen „Deutschen Malerei“ die NS-Weltanschauung widerzuspiegeln vermögen und bewusst gewählt zu sein scheinen, sie weder in einem neuen Stil noch in einer wirklich neuen Form präsentiert sind. Mag es zum einen am Zeitdruck und der kurzen Lebensspanne des NS-Regimes liegen und den künstlerischen Anpassungsstrategien, so liegt zum anderen der Schluss nahe, dass nicht der kreative künstlerische Akt im Mittelpunkt stand, sondern der effizienteste Weg eine bestimmte Wirkung zu erzielen und Identifikationsmomente zu schaffen. Angesichts dieser propagandistischen, fanatisch anmutenden Bestrebungen darf es in einem christlich geprägten Umfeld deshalb nicht verwunderlich erscheinen, dass in der bildlichen Selbstdarstellung des NS-Regimes auf christlich-religiöse Bildtraditionen zurückgegriffen wurde, um die NS-Weltanschauung in den Status einer „Religion“ zu erheben.

LEBENS LAUF

Katharina Szlezak

geboren am 24.08.1980 in Wien
österreichische Staatsbürgerin

Wissenschaftliche Laufbahn

10/2006-04/2007, Universität Hamburg, Deutschland
Auslandssemester am Kunstgeschichtlichen Seminar

seit 10/2004, Universität Wien, Österreich
Diplomstudium Kunstgeschichte

08/2005-07/2006, Institut für Sozialpolitik, Wirtschaftsuniversität Wien, Österreich
Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Rahmen des EU-Projekts EP Improve

Veröffentlichung des Arbeitspapiers „Konzepte zur Erfassung der Beschäftigungs- und Dienstleistungsqualität im sozial- und arbeitsmarktpolitischen Bereich“ (Manon Irmer, Katharina Szlezak, Working Paper 02/2006)

08/2002-01/2003, University of Illinois at Urbana-Champaign, USA
Auslandsstudiensemester an der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät

03/1999-03/2006, Wirtschaftsuniversität Wien, Österreich
Diplomstudium Betriebswirtschaftlehre