»Kunst und Macht«

Auseinandersetzung mit nationalsozialistischer Staatskunst im Museum

TAGUNGSPUBLIKATION 2019

JAGDSCHLOSS
SCHORFHEIDE

JAGDSCHLOSS
SCHORFHEIDE

Aufbruch in eine monumentale Moderne?

Plädoyer für eine vergleichende Betrachtung von Arno Breker, Georg Kolbe und Richard Scheibe

Dr. Eckhart Gillen - Kunsthistoriker und freier Ausstellungskurator

Aufbruch in eine monumentale Moderne?

Plädoyer für eine vergleichende Betrachtung von Arno Breker, Georg Kolbe und Richard Scheibe

Eine Auseinandersetzung mit Phänomen des Künstlers und Propagandisten des NS-Regimes Arno Breker beginnt am besten mit dem Bericht über die dreistündige Stadtbesichtigung von Paris im Morgengrauen des 23. Juni 1940, dem Tag nach dem Waffenstillstandsvertrag, bei der Breker zusammen mit Albert Speer Hitler begleitete und ihm auch „sein Paris", in dem er von 1928 bis 1932 lebte und arbeitete, zeigen durfte.[1]

Im Mai 1942 folgte die große Retrospektive Brekers in der Pariser Orangerie, die genau zwei Monate nach Beginn der Deportationen der Pariser Juden über das Sammellager Drancy im Nordosten von Paris in die Todeslager eröffnet wurde. Die Eröffnungsrede hielt Kultusminister Abel Bonnard in Anwesenheit des Ministerpräsidenten des Vichy-Regimes, Pierre Laval, und vieler prominenter französischer Künstler der Moderne wie André Derain, Jean Cocteau, Charles Despiau, Aristide Maillol, Maurice de Vlaminck. 80.000 Besucher besuchten die Ausstellung.[2]

Brekers ‚Flirt' mit der figurativen, gemäßigten Moderne (Torso mit erhobenen Armen, 1928; Torso zum Sankt Matthäus, 1927-30), einer Synthese von so gegensätzlichen Positionen wie Auguste Rodin, Der Schreitende, um 1905 und Aristide Maillol, L'Ile de France, 1935, lenkte bereits 1924 das Interesse des jüdischen Kunsthändler Alfred Flechtheim auf ihn.

In diese Zeit fallen auch seine ersten Kontakte zu Großindustriellen, die ihn dann nach dem Krieg über Wasser halten werden. Nach Brekers Aufenthalt in der Villa Massimo in Rom 1932/33, wo Josef Goebbels die Stipendiaten des Rom-Preises der Preußischen Akademie der Künste im Frühjahr 1933 aufforderte, ihre Talente künftig dem ‚Dritten Reich' zu widmen, erfolgte die schrittweise Annäherung an den NS-

---

[1] Vgl. Jürgen Trimborn, Arno Breker. Der Künstler und die macht. Die Biographie, Berlin 2011, S. 15-25. Eine führere Version des hier erweiterten Textes erschien in der Schriftenreihe des Kunsthauses Dahlem, Berlin 2015: Eckhart Gillen, Arno Breker: Dekorateur der Macht und Sündenbock der Deutschen. Anmerkungen zu einer Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland nach 1945.

[2] Vgl. Franz-Rutger Hausmann, ‚Auch im Krieg schweigen die Musen nicht'. Die Deutschen Wissenschaftlichen Institute im Zweiten Weltkrieg, Tübingen 2002, S. 32. Vgl. auch Martin Schieder, Arno Breker. Diplomatie de guerre, in: L'Art en Guerre. France 1938-1947, Ausst.Kat. hg. von Laurence Bertrand Dorléac und Jacqueline Munck, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 2012, S. 306.

Staat.
Frucht des Rom-Aufenthalts waren der Rekonstruktionsversuch der beiden Zustände der Pietá Rondanini von Michelangelo 1934. Später wurde Breker von seinen Freunden zum Michelangelo des 20. Jahrhunderts ausgerufen.
Angelockt durch die in Aussicht gestellten Karrierechancen im neuen Reich, ging Breker von Rom nicht mehr nach Paris zurück, sondern über München direkt nach Berlin.
Der *Zehnkämpfer* für das Reichsportfeld lenkte 1936 erstmals die Aufmerksamkeit Hitlers auf ihn. Das Modell für jene Skulptur, Gustav Stührk, als Zehnkämpfer Mitglied der Deutschen Olympia-Mannschaft, überliefert im Film *Zeit der Götter* von Lutz Dammbeck den Satz Hitlers: „Junger Mann, ab heute arbeiten Sie nur noch für mich."[3]
Vgl. Karikatur im Kladderadatsch, 1933: „Der Bildhauer Deutschlands".
Zusammen mit der *Siegerin* stehen die beiden Figuren in einer offenen Pfeilerhalle, die das Haus des Deutschen Sports mit dem Jahnplatz[4] verbindet. Die Freitreppe sollte bewusst an antike Tempelstufen erinnern und dem Ort ein feierliches Gepräge verleihen. Der für das Kunstprogramm des Olympiageländes zuständige Kunstausschuss forderte Breker in verschiedenen Korrekturgängen eine straffe Stilisierung der beiden Figuren ab. Die männliche und weibliche Figur sollten ‚role models' werden und das „Idealbild des sportlich gestählten Körpers, das von der heutigen Jugend angestrebt wird", verkörpern. In Versalien ist der raunende Satz EWIG MAHNT VOM ANBEGINN DES WERDENS DAS HEILIGE WORT VOLLKOMMENHEIT in den Architrav des ‚Tempels' eingemeiselt worden.
Für den „Zehnkämpfer" erhielt Breker noch im gleichen Jahr 1936 eine Silbermedaille im Olympischen Kunstwettbewerb.
Über den Architekten Wilhelm Kreis, der ihm bereits 1925 den ersten Großauftrag, die

---

[3] Lutz Dammbeck, Zeit der Götter, 1992, 92 min.

[4] Die von Werner March im Frühjahr 1928 entworfene Deutsche Hochschule für Leibesübungen wurde von ihm 1936 zur Reichsakademie für Leibesübungen ausgebaut im Rahmen des Deutschen Sportforums mit Leichtathletik- und Fußballplätzen. Über den pfeilergeschmückten Haupteingang gelangte man in den Lichthof und von dort in die große Kuppelhalle des Gebäudes. March dachte bei seinem Entwurf des gebäudes an das "Prytaneion", das Rathaus der antiken griechischen Demokratie. Hier war seit 1938 der Sitz des 'gleichgeschalteten' Dachverbandes des deutschen Sports, des Nationalsozialistischen Reichsbundes für Leibesübungen untergebracht. Der "Reichssportführer" amtierte hier und die Reichsakademie fürLeibesübungen sorgte seit 1936 für eine "national gesunde und wehrhafte Zielsetzung". Zwischen 1952 und 1994 diente das Gebäude als Sitz des Britischen Stadtkommandanten, der dafür sorgte, dass Georg Kolbes "Zehnkämpfer" 1977 weder im Lichthof aufgestellt wurde.

Aurora auf dem Gesims der von ihm erbauten Düsseldorfer Ausstellungshallen (Große Ausstellung Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen, kurz GeSoLei, heute Museum Kunst Palast) verschafft hatte, kam er im November 1936 in Kontakt mit Albert Speer, der ihn fortan für die Neue Reichskanzlei und den Schmuck der Bauten und Plätze entlang der Nord-Süd-Achse mit Großaufträgen versorgte.

Ab 1941 wurden diese Aufträge über die Steinbildhauerwerkstätten Arno Breker GmbH, die ausländische Zwangsarbeiter beschäftigte, direkt und ohne Genehmigungsverfahren von der Generalbauinspektion (GBI) für die Neugestaltung der Reichshauptstadt vergeben und abgerechnet. Bis zum Kriegsende beliefen sich die Honorarverpflichtungen der GBI gegenüber Breker auf die damals für eine Privatperson unvorstellbare Höhe von 27.396.000 Reichsmark.[5] Mit dem Einzug in die ehemalige Villa Walter Rathenaus nach der erzwungenen Emigration der Erben, Hitlers persönlicher Schenkung des Schlosses Jäckelsbruch mit Atelierneubau zum 40. Geburtstag und dem Bau des Staatsateliers am Käuzchensteig[6], gehörte Breker zum privilegierten innersten Kreis der NS-Würdenträger, die direkten Zugang zum ‚Führer' hatten. Dennoch verleugnete er nach 1945 beharrlich seine Parteimitgliedschaft seit 1937.[7]

Im Donauwörther Spruchkammerverfahren 1948 gelang es ihm als „Mitläufer", mit einer Strafe von 100 Reichsmark davon zu kommen.[8] Bruchlos konnte er seine Karriere fortsetzen, jetzt mit privaten Aufträgen der neuen, alten Wirtschaftseliten, etwa für die Commerzbank, den Gerling-Konzern, für Quandt, Oetker oder Schikedanz. Hinzu kamen die Büsten von Hermann Josef Abs, Hugo Henkel, Ludwig Erhard, Ernst Jünger, Dali, Ernst Fuchs (Wiener Phantasten) und Winifred Wagner sowie Ezra Pound. Eine Konrad-Adenauer-Büste fertigte er nach Fotografien an, ohne sie der Familie verkaufen zu können. Bis zu seinem Tod blieb er ohne Reue und Einsicht in seine Verstrickung. Er pflegte stattdessen Kontakte zu den ehemaligen

---

[5] Laut Trimborn handelt es sich bei den nach heutigem Wert umgerechneten 340 Millionen Euro ausschließlich um die Honorare ohne Material- und Herstellungskosten. Vgl. Trimborn, wie Anm. 1.

[6] Vgl. Nikola Doll, Das Staatsatelier Arno Breker. Bau- und Nutzungsgeschichte 1938-1945, Edition Kunsthaus Dahlem No. 2, Berlin 2014.

[7] So in seiner Autobiographie Im Strahlungsfeld der Ereignisse (Preuß. Oldendorf 1972), die zwei Jahre zuvor in Französisch erschien: Arno Breker, Paris, Hitler et Moi, Paris 1970. Das Antragsformular für eine Parteimitgliedschaft ist auf den 10. September 1937 datiert. Parallel liefen von Juli bis September die Ausstellung Entartete Kunst und die Erste Große Deutsche Kunstausstellung im Haus der Deutschen Kunst, auf letztgenannter war Breker mit vier Werken vertreten.

Eliten der NS-Zeit und zum rechtsradikalen Milieu. Geehrt wurde er noch in den 1970er-Jahren mit dem Goldenen Ehrenring des „Deutschen Kulturwerkes Europäischen Geistes“, einer Organisation, die 1950 von ehemaligen SA- und NSDAP-Funktionären zur weiteren Förderung der NS-Eliten gegründet worden war. 1980 erhielt er die „Ulrich-von-Hutten-Medaille“ der „Gesellschaft für freie Publizistik“, der wohl größten rechtsextremen kulturpolitischen Vereinigung in Deutschland, die von SS-Offizieren initiiert wurde.[9] Er gehörte dem homoerotischen „Alexander-Orden“ an, in dem auch Ernst Jünger sowie der französische Schauspieler und Freund Jean Cocteaus, Jean Marais, Mitglieder waren.[10]
Breker hat opportunistisch als „Dekorateur der Barbarei“ vom verbrecherischen System profitiert. Wie seine Verehrer, u.a. Jean Cocteau, Jean Marais, Ernst Fuchs oder Ephraim Kishon, reduzierte er den Kunstbegriff auf Schönheit, Harmonie und Könnerschaft: auf das, was man eben von Dekorationsmalern erwartet.[11]

Debatte um NS-Kunst im Museum

Erst 1986, ein Jahr vor dem 50. Jahrestag der „Aktion Entartete Kunst“, kam eine grundlegende Debatte um den Umgang mit den künstlerischen Hinterlassenschaften der NS-Zeit in Gang, als der Schokoladenfabrikant und Großsammler Peter Ludwig am 1. September 1986 in einem *Spiegel*-Interview erklärte: „Ich halte es für eine Blickverengung, zwölf Jahre aus der deutschen Geschichte ausradieren zu wollen. [...] Es ist eine absurde Vorstellung, am 30.1.1933 hätte die Bildkunst aufgehört. Aber unsere Museen tun heute so.“[12] Gleichzeitig wurde bekannt, dass er sich und seine Frau Irene von Breker porträtieren und die Marmorbüsten, die an ein Wachsfigurenkabinett erinnern, in seinem Arbeitszimmer im Kölner Museum Ludwig aufstellen ließ mit der Begründung, Breker sei ein großer, verkannter Porträtkünstler. Darauf reagierten Klaus Staeck zusammen mit dem Düsseldorfer Kunsthistoriker Stephan von Wiese am 6. September 1986 mit dem Aufruf „Keine Nazi-Kunst in unsere Museen“. Die von Staeck initiierte Erklärung hält Ludwigs „forsche Worte für unverantwortlich gegenüber der Kunst und gegenüber unserer demokratischen

---

[8] Jonathan Petropoulos, The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany, New York 2000, S. 242f.
[9] Stern, Heft 32, 2006, S. 27.
[10] Vgl. Lutz Dammbeck, Zeit der Götter, 1992, 92 min.
[11] Vgl. Hilmar Hoffmann, Es ist nicht zu Ende, Frankfurt am Main 1988, S. 12.
[12] Der Spiegel, 01.09.1986; Kölner Express, 02.09.1986.

Gesellschaft. Wir mahnen, gebietet den Beschwichtigern und Verharmlosern, die zur Zeit überall aktiv sind, Einhalt. [...] Nazi-Kunst von künstlerischer Qualität ist uns nicht bekannt." Drittklassige Werke verkündeten „die ideologischen Gebote der Diktatur."[13]

Schon nach zwei Wochen kamen 180 Unterschriften ausschließlich von Künstlern, Museumsdirektoren und Kunstvermittlern zusammen, darunter auch von 20 Künstlern, die in der Sammlung Ludwig vertreten sind: die Liste reicht von Horst Antes über Anselm Kiefer, Georg Meistermann, Arnulf Rainer, Gerhard Richter bis Günther Uecker und Franz Erhard Walther.

Der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Werner Hofmann, dagegen verweigerte seine Unterschrift unter die Petition und begründete das mit einem „Plädoyer für den mündigen Bürger".[14]

Peter Ludwig fühlte sich missverstanden und erklärte, er habe sich nicht für dezidierte Nazi-Kunst eingesetzt, „sondern daß Kunst aus den Jahren 1933 bis 1945, Kunst die in Deutschland entstanden ist, auch solche, die damals ausgestellt wurde, nicht mit einem generellen Tabu belegt wird, nicht mit einem praktisch durchgeführten Ausstellungsverbot."[15]

Der Großsammler Peter Ludwig, der die amerikanische Pop Art sammelte und die Kunst der DDR in Westdeutschland salonfähig machte, erregte mit seiner Intervention ein so großes Aufsehen, weil sie parallel zum 1986/87 geführten sogenannten Historikerstreit stattfand, den der Historiker Ernst Nolte mit seinen geschichtsrevisionistischen Thesen auslöste. Zu diesen gehörte u.a. die Frage, ob nicht der ‚Archipel Gulag' ursprünglicher sei als Auschwitz, der ‚Rassenmord' mit

---

[13] „Keine Nazi-Kunst in unsere Museen. Aufruf vom 6. September 1986 (Düsseldorf)", in: Klaus Staeck, Nazi-Kunst ins Museum?, Göttingen 1988, S. 19. Hier sei angemerkt, dass auch erstklassige Werke einer totalitären Ideologie huldigen können, wie es viele Futuristen in Italien und Konstruktivisten in der Sowjetunion getan haben.

[14] Abgedruckt in: Staeck 1988, wie Anm. 13, S. 26-30. Siehe auch Peter Chametzky, Objects as History in Twentieth-Century German Art. Beckmann to Beuys, Berkeley, Los Angeles, London 2010, S. 244, Anm. 46.

[15] Peter Ludwig, WDR, 18.09.1986. Eine Gegenerklärung von jüngeren Museumskustoden plädiert für die Präsenz von offizieller Kunst aus der Zeit der nationalsozialistischen Diktatur in öffentlichen Sammlungen mit der Begründung: "Auch sie ist von Menschen gemacht, und die Tatsache, daß es Künstler gab, die sich von den Nationalsozialisten haben fördern lassen [...] ist für uns ein psychologisches Phänomen (auch politisches und vielleicht auch soziales Problem), dessen man sich [...] weiter bewußt sein muß." Gesammelt werde von den deutschen Museen zwar „nur gute Kunst", sie können sich aber auch ein Sammeln nach historischen und psychologischen Kritierien vorstellen. „Vielleicht ein ‚anthropologisches Museum' ..." (verantwortlich: Stefanie Poley, Kunsthistorisches Institut, Bonn, 02.06.1987)

dem ‚Klassenmord' in Verbindung stehe.[16] Ein Jahr davor, 1985, hatte das Treffen von Bundeskanzler Helmut Kohl mit dem amerikanischen Präsidenten Ronald Reagan auf dem Soldatenfriedhof in Bitburg stattgefunden, auf dem auch 49 Angehörige der Waffen-SS ruhen.
Im gleichen Jahr bekannte sich aber Bundespräsident Richard von Weizäcker vor dem Hintergrund seiner eigenen Familiengeschichte in seiner Rede zum 40. Jahrestag des Kriegsendes am 8. Mai 1985 zum ersten Mal unumwunden dazu, dass dieses Datum kein Tag der Niederlage, sondern ein „Tag der Befreiung vom menschenverachtenden System der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft" gewesen sei.

Berührungsverbot oder aktive Immunisierung

Vorreiter dieser öffentlichen Debatten um den Umgang mit einer jahrzehntelang verdrängten Vergangenheit waren die bildenden Künstler, die sich einerseits gegen die Berührung mit der dem NS-Regime dienenden Kunst eines Arno Breker sperrten, andererseits aber im Sinne einer „Symptomverordnung als aktive Immunisierung"[17] die Berührung mit der faschistischen Ästhetik suchten.
Als erster der Künstler der Kriegs- und Nachkriegsgeneration schockierte Anselm Kiefer bereits 1969 mit seinen symbolischen „Besetzungen". Er fotografierte sich mit zum Hitlergruß erhobenen Arm in den ehemals von der Deutschen Wehrmacht besetzten Ländern. Stellvertretend für die Deutschen nahm Kiefer in einer Art Selbstversuch die Nazi-Identität an. Diese symbolischen Besetzungen sind ein erster Bruch des nachkriegsdeutschen Bilderverbotes, ein Tabubruch nach der Verdrängung der Vergangenheit in den 1950er-Jahren. Kiefer stellte sich die Frage: Wie kann eine erinnerte Vergangenheit dargestellt werden, wenn der Maler nur noch über das Medium des sprachlosen Bildes verfügt? Die Fotografien wurden 1975 zum ersten Mal in der damals von Benjamin H. D. Buchloh herausgegebenen Avantgarde-Kunstzeitschrift *Interfunktionen* veröffentlicht. Marcel Broodthaers reagierte empört mit der rhetorischen Frage „Who's this fascist who thinks he's an antifascist?" Freunde und Unterstützer der Zeitschrift distanzierten sich sofort, was zur

[16] Ernst Nolte, „Die Vergangenheit, die nicht vergehen will", Frankfurter Allgemeine Zeitung, 06.06.1986; Jürgen Habermas, „Eine Art Schadensabwicklung", Die Zeit, 11.07.1986.

Einstellung der Zeitschrift führte.

Folgerichtig kam es dann 1980 auf der Biennale Venedig zum Skandal, als Anselm Kiefer und Georg Baselitz den Betrachter im 1938 nach nationalsozialistischen Architekturidealen von Ernst Haiger umgebauten deutschen Pavillon der Macht der Ästhetisierung aussetzten. Zu sehen waren Anselm Kiefers Gemälde *Deutschlands Geisteshelden* (1973) und die überdimensionale Holzplastik mit erhobenem Arm *Modell für eine Skulptur* (1979/80) von Georg Baselitz. Durch obsessives Zitieren, durch Evokationen sollten die Erinnerungsblockierungen gelöst werden. Werner Spies warnte dagegen vor einer „Überdosis an Teutschem".[18]

Joseph Beuys hatte aus seiner persönlichen Erfahrung als Weltkriegsteilnehmer und Bordschütze eines Stukabombers den gepanzerten Heldenkörpern eines Arno Breker seine weichen, ungeschützten Fettecken und Leichenbahren (*Zeige deine Wunde*, 1974-1975) entgegengesetzt.[19]

In den 1980er-Jahren folgten Skandale, ausgelöst von Künstlern wie Martin Kippenberger (*Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz erkennen*, 1984), Albert Oehlen und Günther Förg mit Hitlerporträts und Sieg-Heil-Rufen im Alkoholrausch. Noch heute provoziert Jonathan Meese mit seinem Hitlergruß auf der Bühne Prozesse, die in Kassel und Mannheim 2013 allerdings mit einem Freispruch bzw. der Einstellung des Verfahrens endeten.

1974 aber überwog bei Künstlern und Kunstvermittlern noch die Berührungsangst. Im Frankfurter Kunstverein wurden in der Ausstellung *Kunst im Dritten Reich* die Gemälde der NS-Kunst auf den Boden gestellt, „um jegliche museale Assoziation in der Präsentation zu vermeiden."[20] Der Frankfurter Kunstvereinsleiter, Georg Bussmann, begründete diese Vorsichtsmaßnahme mit der „Berührungsangst in Sachen faschistischer Kunst". Sie sei „letztlich eine Angst vor der Konfrontation mit der Möglichkeit, von eben deren Ideen selbst eingenommen zu werden oder sie bei

---

[17] Bazon Brock, „Den Teufel mit dem Beelzebübchen austreiben. Symptomverordnung als Therapie", in: Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, hg. von Eckhart Gillen, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin 1997, S. 365.

[18] Werner Spies, „In helle Scheuern wird Ernte und Erbe eingefahren. Vor dem Säer muß gewarnt werden", Frankfurter Allgemeine Zeitung, 02.06.1980.

[19] „Beuys opened up the armored male body promulgated as an ideal by Breker, slicing away the muscles and showing the wound from which fat drained down." (Chametzky 2010, wie Anm. 14, S. 193)

[20] Das gleiche wiederholte sich in der Ausstellung Offiziell und Inoffiziell - Die Kunst der DDR 1999 in der Weimarer Mehrzweckhalle im ehemaligen Gauforum mit den Gemälden von Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer, Willi Sitte, die einmal im Palast der Republik hingen.

sich selbst zu entdecken."[21] Man kann ergänzen: einer Angst vor der Möglichkeit, von den eine mythische Ganzheit, einen totalitären Menschentypus verkörpernden Propaganda-Kunstwerken fasziniert zu werden. Angesichts der biederen, epigonalen Genremalereien im Stil des spätbiedermeierlichen und wilhelminischen 19. Jahrhunderts[22] erscheint dies allerdings als eine abwegige Vorstellung.
Der damalige Direktor der Hamburger Kunsthalle, Werner Hofmann, fragt: „Steckt nicht in dieser Berührungsangst ein überholter Museumsbegriff? [...] Gerade in Deutschland hat Kunst nicht nur ihre Kunstgeschichte, sondern ist Bestandteil der Geschichte. Das ist ihre Bürde, aber streckenweise auch das Schöne an ihrer Leidenschaft. Das wird deutlich, wenn man Nolde neben Ziegler, Lehmbruck neben Breker stellt. [...] Wer solche Konfrontationen verhindern möchte, zweifelt insgeheim an der Überzeugungskraft formaler Argumente. [...] Für ihn ist der mündige Bürger doch ein blinder Bürger."[23]
Die studentische Arbeitsgruppe der FU-Berlin, die 1983 im Rahmen des Gesamtprojektes der Berliner Akademie der Künste zur Bücherverbrennung („Das war ein Vorspiel nur...") eine Ausstellung zum Thema *Skulptur und Macht* erarbeitete, beklagt sich im begleitenden Katalog über das Verbot der Akademieleitung, ein Original von Breker auszustellen: „Unsere Ausstellung basiert auf dem Vergleich von Originalen, auf den bisher verzichtet wurde. In der direkten Gegenüberstellung sollte sich der kommerziell verwertbare, aufgeblähte ‚Mythos Breker' selbst entlarven." Das Verbot werten sie als eine „primär politische" Entscheidung einer Institution und „nicht für eine künstlerische aus moralischer Verantwortung getroffene."[24]
Der Bildhauer Rolf Szymanski begründete als Direktor der Abteilung Bildende Kunst die Entscheidung im Vorwort aber gerade als „künstlerisch motiviert". Obwohl er die Ausstellung als „Schule des Sehens" bezeichnet, habe man sich entschlossen, den „Nicht-Künstler Arno Breker" nicht mit Originalbeispielen seiner Skulpturen zu zeigen, sondern nur mit Fotografien. „Es ist nicht allein eine politische Frage",

---

[21] Georg Bussmann, in: „Nazikunst ins Museum? Antworten auf eine tendenzen-Umfrage", in: tendenzen, Nr. 157, 1987, S. 5.
[22] Vgl. Berthold Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, München 1974.
[23] Werner Hofmann, Die Zeit, 17.10.1987.
[24] Skulptur und Macht. Figurative Plastik in Deutschland der 30er und 40er Jahre, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin 1983, S. 7.

sondern auch eine „moralische Frage künstlerischer Integrität gewesen, die zu beantworten uns keine Zweifel verursacht hat. Daß dabei möglicherweise die wissenschaftliche Integrität, wie sie die AG verständlicherweise für sich beanspruchte, nicht zu ihrem vollen Recht gekommen sein mag, das mußten wir als Akademie von Künstlern in Kauf nehmen und der AG zumuten."[25]

Den Vergleich von Originalen wagte erstmals, sicher nicht zufällig eine ausländische Institution, das Henry Moore Institute Leeds zusammen mit dem Gerhard Marcks-Haus, Bremen und dem Georg-Kolbe-Museum Berlin (2001/2002), mit der Ausstellung *Untergang einer Tradition/Taking Positions*. Ohne Vor-Urteil wurden die heroischen, kämpferischen, gebrochenen und verzweifelten Figuren von Breker vergleichbaren Skulpturen seiner Kollegen und Zeitgenossen wie Georg Kolbe, Richard Scheibe gegenübergestellt, die nach 1945 nicht geächtet wurden, und sie wurden ebenso in Verbindung gebracht mit Künstlern wie Karl Albiker, Hermann Blumenthal, Ernesto Fiori, Ludwig Kasper und Gerhard Marcks, die in der NS-Zeit als nicht entartet geduldet wurden und glaubten, eine „saubere Tradition" fortführen zu können, „da keiner uns mißbrauchen will."[26]

Arie Hartog beschreibt diese Tradition, auf Adolf von Hildebrand (1847-1921) referierend, als paradoxen Versuch, abstrahierend aus der Natur Gesetze abzuleiten, die andererseits durch Naturbeobachtung relativiert werden. Auf der einen Seite bezeichnen diese Bildhauer die schwierige Balance zwischen Abstraktion und Natur mit dem Begriff Schönheit. Andererseits werden alltägliche Schönheitsideale auf die zeitgenössische Skulptur projiziert. Seit 1933 wurde das Schönheitsideal als Rassenideal gedeutet und diejenigen, die ihm nicht entsprachen, wurden verfolgt, schließlich ermordet. „Die Bildhauerei war Teil einer visuellen Kultur, in der jede Form von Menschendarstellung propagandistisch eingesetzt werden konnte."[27] Im Gegensatz zu Breker, Klimsch, Kolbe und Scheibe verweigerten sich die Figuren von Blumenthal, Kasper, Marcks diesem Schönheitsideal, sie waren gebrochen, galten aber nicht als entartet und der degenerierten Weimarer Systemkunst zugehörig. Hartog plädiert dafür, Auftragsarbeiten mit Auftragsarbeiten, autonome Werke mit

---

[25] Ebd., S. 5.

[26] Gerhard Marcks zu Bernhard Hoetger im April 1939, zit. n. Arie Hartog, „Eine saubere Tradition? Überlegungen zur deutschen figürlichen Bildhauerei", in: Untergang einer Tradition/Taking Positions. Figürliche Bildhauerei und das Dritte Reich, Ausst.-Kat. Henry Moore Institute, Leeds 2001, S. 31.

[27] Ebd., S. 35.

autonomen Werken zu vergleichen. Im Kanon der Tradition bedurfte es nur einer symbolischen Überhöhung und einer künstlichen Übertreibung zur glatten, manierierten Bodybuilder-Form, um die gewünschte Darstellung eines starken Deutschlands zu evozieren.

Die Ausstellung *Taking Positions* zeigt, dass nicht alle Künstler, die sich der Tradition verpflichtet fühlten, Aufträge ausführten und automatisch dem Rassenwahn, Herrenmenschentum und Antisemitismus verfallen waren. Während Wilhelm Lehmbrucks *Knieende* in der am 19. Juli 1937 eröffneten Ausstellung *Entartete Kunst* den Beginn „deutscher Verfallskunst seit 1910"[28] markieren musste und auf der 1. documenta 1955 im representativen Treppenhaus des Friderizianums wie in der Apsis einer Kathedrale feierlich rehabilitiert wurde, standen in der wenige hundert Meter entfernt davon am 18. Juli 1937 eröffneten *Großen Deutschen Kunstausstellung* im Haus der Deutschen Kunst entschlossene, nackte, zeitlos klassische *Zehnkämpfer* von Richard Scheibe (1936), Arno Breker (1936) und Georg Kolbe (1935) sowie ein *Junger Streiter* (1935) von Kolbe. Kolbes *Zehnkampfmann* (1933/34, Bronze, Höhe 2,50 Meter) wurde 1936 anlässlich der Olympischen Spiele zusammen mit seinem *Ruhenden Athleten* gegenüber von Thoraks Hitlerkopf im Lichthof des Hauses des Deutschen Sports auf dem Reichssportfeld aufgestellt, gleich hinter den beiden Breker-Figuren in der Säulenhalle des Haupteingangs.

Bereits 1929 gestaltete Rudolf Belling die Skulptur *Der Boxer Schmeling*. Belling, der kühne Neuerer, kehrte nach 1925 zu einem gemäßigt modernen, dekorativ-eleganten Stil zurück. Dies erklärt die gleichzeitige Präsenz seiner Werke sowohl im Haus der Deutschen Kunst als auch in der Ausstellung *Entartete Kunst* mit dem abstrakten *Dreiklang* von 1919. Der am 6. Januar 1937 in die Türkei emigrierte Künstler konnte keinen Einspruch mehr erheben gegen die ohne sein Wissen zustande gekommene Beteiligung an der ersten *Großen Deutschen Kunstausstellung*.

In Frankreich kommt Belling der *Athlet* (1938) von Félix Joffre nahe.

Hans Weigert stellte 1942 fest: „Unter der Führung von Männern wie Georg Kolbe, Richard Scheibe und Karl Albiker" blieb die Plastik weithin „gesund", „dem Experiment verschlossen" und „dem ewigen Vorbild der Antike treu."[29]

---

[28] Erlass des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda vom 30.06.1937.

[29] Klaus Wolbert, Die Nackten und die Toten des ‚Dritten Reiches'. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus, Gießen 1982, S. 23.

Richard Scheibe wurde zwar 1933 vorübergehend von den Nationalsozialisten aus seinem Lehramt am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt entlassen, er hatte sich mit einem Friedrich-Ebert-Denkmal 1926 in der Paulskirche als Vertreter der Weimarer „Systemkunst“ verdächtig gemacht. 1936, im gleichen Jahr, in dem Brekers Karriere begann, wurde er aber als Nachfolger von Fritz Klimsch zum Professor an die preußische Akademie der Künste in Berlin berufen, wo er als Senatsmitglied und Leiter einer Meisterklasse wirkte. Trotz seiner Tätigkeit im Staatsdienst trat er nicht in die NSDAP ein. Nach 1945 war er maßgeblich am Aufbau der Hochschule für Bildende Künste in Berlin-Charlottenburg beteiligt und lehrte dort bis zu seiner Emeritierung. Sein mit angespannter Kraft und geballten Fäusten nahezu bewegungsloser *Zehnkämpfer* (Bronze, Höhe 2 Meter, Städelsches Kunstinstitut) von 1936 unterscheidet sich nur graduell von Arno Brekers 1936 entstandenem *Zehnkämpfer*. Im Unterschied zum leicht zur Seite gedrehten Gesicht bei Scheibe ist Brekers Figur noch strenger frontal ausgerichtet, die Brust geschwellt, der Blick finster entschlossen. Die straffe, faltenlose Haut spannt sich über den muskulösen Körper wie ein Panzer.

Scheibe variierte diese Kämpferfigur seit 1931 immer wieder: 1938 als *Denker*, 1955 als *Schreitender*, 1953 wurde er als *Männlicher Akt* (Bronze, Höhe 2,40 Meter) sogar zum „Ehrenmal der Opfer des 20. Juli 1944“ im Innenhof des ehemaligen Sitzes des Oberkommandos der Wehrmacht in der Stauffenbergstraße 11-14. Die geballten Fäuste des jugendlichen Athleten sind jetzt symbolisch gefesselt: „An dem Gips von 1931 habe ich noch bis 1959 unwesentliche Veränderungen vorgenommen.“[30]

Auch Georg Kolbe beschäftigte sich seit 1933 mit dem Thema „Zehnkämpfer“, auch er geriet vorübergehend unter dem NS-Regime in Schwierigkeiten wegen seiner

---

Peter Chametzky analysiert eingehend den 1941 von Hans Zerlett gedrehten Film Venus vor Gericht, in dem der junge Bildhauer Peter Brake (alias Arno Breker?) eine von ihm angefertigte Aktfigur vergräbt, um die Ehre seines Modells, einer verheirateten Frau, zu schützen. Bauern graben die Figur aus, effeminierte Kunstexperten deuten die Statue als Werk des Praxiteles, das von römischen Legionären nach Germanien verbracht worden war, und ein jüdischer Kunsthändler mit dem sprechenden Namen Benjamin Hecht verkauft die viel diskutierte griechisch-antike Schönheit an die Berliner Nationalgalerie. Als der wahre Künster sein Werk wieder entdeckt und einfordert, kommt es zur Gerichtsverhandlung, in der die Wahrheit in Gestalt von Charlotte Böller, die Ehefrau eines unsympathischen Nazigegners, bezeugt, dass sie die germanische Rasseschönheit sei, die für eine antike Venus gehalten wurde. Sie ist sogar bereit, sich als nackte Wahrheit vor Gericht zu entkleiden. Im Vergleich zu den von Andreas Hüneke und Christoph Zuschlag (Forschungsstelle ‚Entartete Kunst' der Freien Universität Berlin) identifizierten ‚entarteten' Kunstwerken in der Galerie des jüdischen Händlers bezeugt sie die Rassereinheit und Schönheit der deutschen Frau, die sich mit dem Ideal der griechischen Antike messen lassen kann. (Vgl. Chametzky, wie Anm. 13, S. 145-152.)

[30] Skulptur und Macht 1983, wie Anm. 24, S. 28.

Heinrich Heine und Walter Rathenau gewidmeten Denkmäler. Für den NS-Ideologen Werner Rittich verkörperte diese Figur „das kraftvolle, lebensnahe, disziplinierte sportliche Mannesideal unserer Zeit.“[31] Kolbe und Scheibe galten Kurt Lothar Tank als „Retter der starken deutschen Form über eine Zeit des Verfalls.“[32]
Im Rückblick wird deutlich, daß der Bruch mit dem Kunstidealismus des 19. Jahrhunderts, den die Expressionisten, wie Ernst Ludwig Kirchner, vollzogen, wenn sie ihre ‚primitiven' Skulpturen unter dem Einfluß der „Negerplastik“[33] direkt aus dem Rohmaterial des Holzstammes ohne Umweg über ein Gipsmodell[34] herausarbeiteten, nur eine kurze Episode war.
Die nachfolgende Generation suchte unter Berufung auf Lehmbruck wieder den Anschluß an das Geistige hinter den äußerlichen Erscheinungen. Wilhelm Lehmbruck ging es darum, „[...] präzis aus unserm Material den geistigen Gehalt herausziehen.“[35] Theodor Däubler bewunderte die *Knieende*, weil in ihr das Spirituelle in eine strenge Form gegossen erscheint: „Viel Seele kann man aber bloß bei starkem Stil fassen, denn Seele fließt über, verströmt sich [...].“[36] Seine Betonung einer sich empor reckenden „ethischen Lotrechte“ erinnert an Wilhelm Worringers Analogisierung von Expressionismus und Gotik.[37] 1925 entwickelt Worringer aus der Behauptung einer Verwandtschaft zwischen deutscher Spätgotik und dem Expressionismus die für die erste Nachkriegsgeneration prägende Definition vom deutschen „Ausdruckswillen“ als Vereinigung zweier Gegensätze: „Haften an der Wirklichkeit und abstrakter Spekulationsdrang [...] Scharfe Beobachtung der Wirklichkeit setzt sich um in eine höchst künstliche Spintisiererei formaler Dialektik

---

[31] Ebd., S. 38.
[32] Wolbert, 1982, wie Anm. 28, S. 21. Wilhelm Pinder bescheinigt 1937 Georg Kolbe, dass seine Plastiken Vorbilder geworden seien für den Adel, den wir heute brauchen: „Ein junger Deutscher, der aus Kolbes Werkstatt kam, sagte: wenn man diese Welt in sich aufgenommen hat, fühlt man sich verpflichtet, sich immer noch anständiger zu benehmen [...] Das war ein richtigeres Urteil, als es irgendeine Beschreibung der Formen hätte liefern können. Es ist nämlich ein Werturteil. Es sagt das Höchste aus: daß man sich schämen müßte vor dieser plastischen Welt, wenn man sich falsch benähme. Darum nennen wir eine solche Welt adlig.“ (Wilhelm Pinder, Georg Kolbe. Werke der letzten Jahre, Berlin 1937, S. 6f.)
[33] Vgl. Carl Einstein, Negerplastik, Leipzig 1915, Nachdruck in: Carl Einstein, Werke, Berlin 1980, S. 245-377.
[34] Ernst Ludwig Kirchner: „In jedem Stamm steckt eine Figur, man braucht sie nur herauszuschälen.“ (Brief von 1911 an den Kunstsammler Gustav Schiefler, zit. n. Skulptur des Expressionismus, Ausst.-Kat. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, München 1984, S. 21.)
[35] Wilhelm Lehmbruck gegenüber Fritz von Unruh, zit. n. Dietrich Schubert, Die Kunst Lehmbrucks, Worms, Dresden 1990, S. 154.
[36] Theodor Däubler, zit. n. Schubert, 1990, wie Anm. 35, S. 157.
[37] Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik, München 1911; vgl. Magdalena Bushart, Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925, München 1990.

[...] eine abstrakte Grimasse der Natur, jeder Übersteigerung und Ausdrucksverstärkung zugänglich, aber eine tiefbedeutsame."[38]
In einer trivialisierenden Form folgen Brekers Grimassen des Reliefs *Die Kameraden* von 1940 diesem „Ausdruckswillen". Diese Übertreibungen isolieren ihn von den anderen Mitläufern. Vgl. Andreas Schlüter, Maske eines sterbenden Kriegers.
In Lehmbruck, der die Formzertrümmerung überwunden habe, sah die Nachkriegsgeneration um 1930 ein Vorbild für eigenes Kunstwollen, das eine Synthese von Expression und Klassizität, Seele und Form suchte. Seelische Erschütterung und Spiritualisierung sollte gerade in der Skulptur zugleich strenge Form werden, „wie ein Gebäude, wo Maß gegen Maß spricht."[39]
Lange vor der kunstpolitischen Entscheidung Hitlers 1934 für den Klassizismus als Stilideal[40], versuchte die Nachkriegsgeneration den expressionistischen Aufbruch vor 1914 in eine neue, zeitlose Klassizität einzuschmelzen.
Hans Dieter Schäfer hat im Zusammenhang mit seinen Studien zur nichtnationalsozialistischen Literatur der jungen Generation im Dritten Reich darauf aufmerksam gemacht, „daß eines der Hauptargumente Hitlers, nämlich die Identifikation der extremen Formzertrümmerung mit der Krise der Gesellschaft, damals in zahlreichen nichtnationalsozialistischen Kreisen erstaunlich populär war. Die historischen Stile wie Romantik und Biedermeier, der Realismus des 19. Jahrhunderts und vor allem der Klassizismus gewannen auch als Ordnungsfaktoren überall an Boden, denn die Tendenz, in der Kunst Altes und Bewährtes wiederherzustellen, ist kein Ergebnis der Kulturpolitik Hitlers, sondern ein Produkt ein und derselben geschichtlichen Krise, die auch den Nationalsozialismus zum Sieg geführt hatte."[41]
Während und nach der Katastrophe des Ersten Weltkrieges fand in Frankreich, Italien, Spanien, in der Sowjetunion und auch in den USA der Aufruf zu Ordnung und Klarheit im Sinne der Parole „Rückkehr zur Ordnung"[42] einer „klassizistischen

---

[38] „Spätgotisches und expressionistisches Formsystem (1925)", zit. n. Schubert, 1990, wie Anm. 35, , S. 165.
[39] Wilhelm Lehmbruck, zit. n. Eduard Trier, Lehmbruck. Die Kniende, Stuttgart 1958, S. 31.
[40] Vgl. Hildegard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek bei Hamburg 1963.
[41] Hans Dieter Schäfer, Die nichtnationalsozialistische Literatur der jungen Generation im Dritten Reich, in: ders., Das gespaltene Bewußtsein. Deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-45, München 1981, S. 58.
[42] Vgl. Jean Cocteau, Rappel à l'ordre, Paris 1926.

Moderne“[43] zunehmend Gehör. Vom „Ende des Expressionismus“ wurde bereits 1920 gesprochen: „Was vor zehn Jahren anfing, den Bürger heftig zu verwirren, hat [...] 1920 nicht einmal mehr das Rührende der Sensation“[44], erklärte Kasimir Edschmid zur Eröffnung der ersten Deutschen Expressionisten-Ausstellung in Darmstadt am 10. Juni 1920.
Die Avantgarde hinterließ einen mentalen Hohlraum, den andere mit ihrer Ideologie zu füllen wussten. Den expressionistischen „Ballungen“ und transparenten Wohnmaschinen folgte ein „Realismus“ ohnegleichen, „nämlich einer der wieder gesetzten Welt, des Friedens mit dem bürgerlichen Sein. [...] Eine Reprise von klassizistischer Ruhe und Strenge ging durch die Welt, durch jenes Dasein voll edler Einfalt, stiller Größe, worin die Kapitalisten leben“[45] und das die Hallen der *Großen Deutschen Kunstausstellungen* im Haus der Deutschen Kunst in München seit 1937 erfüllte.

Strenge Zucht

Vor diesem Hintergrund geht es dem Soziologen Heinz Bude darum, den Sammler Peter Ludwig, der Breker so vehement verteidigt hat, aus der Perspektive des jungen Soldaten (Jahrgang 1925) zu verstehen, dem, wie seinem Generationsgenossen Günter Grass (Jahrgang 1927) 1945 eine Welt zerfiel. Im Gegensatz zu Staecks moralischer Polemik betreibt Bude psychologische Aufklärung über die Motive dieser die Bundesrepublik in ihren Anfängen bestimmenden Generation.
Mit Gottfried Benn glaubte Ludwig an die Kunst als etwas Ewiges, das den Bruch der Geschichte überdauert, das die Politik überlebt. „Die Generation der um 1925 Geborenen erlebte die dreißiger Jahre als Aufbruch in ein monumentales Zeitalter. [...] Die Welt des sich selbst genießenden und sich selbst beklagenden einzelnen sollte untergehen, um Platz zu machen für die Erscheinung eines sachlicheren, härteren und unangreifbareren Typs.“[46] Nach dem Ersten Weltkrieges kündigte Ernst

---

[43] Vgl. Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935, Ausst.Kat. Kunstmuseum Basel, Basel 1996.
[44] Zit. n. Schäfer 1981, wie Anm. 41, S. 56, Anm. 4. 1923 initiierte Gustav Ferdinand Hartlaub unter den Künstlern eine Rundfrage „Ein neuer Naturalismus?“ (veröffentlicht im Kunstblatt Paul Westheims), die 1925 in eine Ausstellung der „Neuen Sachlichkeit“ in der Kunsthalle Mannheim mündete. Im gleichen Jahr erscheint das Buch Nach-Expressionismus von Franz Roh.
[45] Ernst Bloch, „Sachlichkeit, unmittelbar“, in: ders., Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt am Main 1981, S. 216.
[46] Heinz Bude, Peter Ludwig. Im Glanz der Bilder. Die Biographie des Sammlers, Bergisch Gladbach 1993, S. 251.

Jünger 1922 in seinem Buch *Der Kampf als inneres Erlebnis* eine ‚totale Mobilmachung' an: Der „Geist der Materialschlacht und des Grabenkampfes, der rücksichtsloser, brutaler, wilder ausgefochten wurde als je ein anderer, erzeugte Männer, wie sie die Welt bisher nicht gesehen. Es war eine ganz neue Rasse, verkörperte Energie, mit höchster Wucht geladen, Augen unter tausend Schrecken unterm Helm versteinert. Sie waren Überwinder, Stahlnaturen, eingestellt auf den Kampf in seiner grässlichsten Form."[47] Wenn Jünger sie beobachtet, „erstrahlt die Erkenntnis: das ist der neue Mensch [...]. Eine ganz neue Rasse, klug, stark und des Willens voll [...] wenn sie über den Asphalt schreiten, geschmeidige Raubtiere [...]. Baumeister werden sie sein auf den zertrümmerten Fundamenten der Welt."[48]
„Zeuge dieses monumentalen Aufbruchs in die Modernität gewesen zu sein", so Bude, „gehört zum verborgenen Lebensfonds der Generation der jungen Soldaten des Zweiten Weltkriegs. Dieses Lebensgefühl eines großen Beginns beherrscht sie bis heute, und mit dem defensiven Rückzug nach 1945 konnten sie sich nie anfreunden. Eine Art existentieller Wiederholungszwang drängt sie immer wieder dazu, diese frühe Lebenskulisse wiederzubeleben."[49]
Deshalb, so Bude, war es Ludwig so wichtig zu beweisen, dass die Kunst gerade in der NS-Zeit nicht aufgehört hatte. Im Gegenteil, der Nationalsozialismus war doch gerade der Versuch, wie unter Stalin, das „Gesamtkunstwerk eines Staates" (Boris Groys) zu verwirklichen, in dem die Atomisierung der Gesellschaft aufgehoben würde zugunsten der Volksgemeinschaft und ihrer totalen Mobilisierung. Hitler und Stalin waren die Künstlergötter dieses Staatsuniversums.
„Breker war für Peter Ludwig nicht als Nachahmer antiker Klassizität von Interesse, sondern als Plastiker eines neuen und modernen Typs"[50], den Benn und Jünger beschrieben hatten. Jünger formuliert 1934 in seiner Schrift *Über den Schmerz*: „Was man in der liberalen Welt unter dem ‚guten' Gesicht verstand, war eigentlich das feine Gesicht, nervös, beweglich, veränderlich und geöffnet den verschiedenartigsten Einflüssen und Anregungen. Das disziplinierte Gesicht dagegen ist geschlossen; es

---

47 Ernst Jünger, Der Kampf als inneres Erlebnis, Berlin 1922, S. 32f.; vgl. dazu Barbara Schaffellner, Unvernunft und Kriegsmoral am Beispiel der Kriegsneurose im Ersten Weltkrieg. Konturen politisch philosophischen Denkens 3, Wien 2005, S. 43.
48 Jünger 1922, wie Anm. 47, S. 74.
49 Bude 1993, wie Anm. 46, S. 252.
50 Ebd., S. 254.

besitzt einen festen Blickpunkt und ist einseitig, gegenständlich und starr."[51]
Hier liegt der Unterschied zwischen dem Frühwerk Arno Brekers (z.B. *Romanichel*, 1928) und den Arbeiten für die Nationalsozialisten (z.B. *Wager*, 1938) zehn Jahre später. Diesem für den NS-Staat geschaffenen Typ ist ein zweites und kälteres Bewusstsein zu eigen, das ihn von der Empfindsamkeit erlöst und ihn außerhalb der Zone des Schmerzes stehen läßt. Es geht um den Traum von einem völlig versachlichten und vergegenständlichten Leben, in dem der Vollzug der Technik einem Kult gleicht. Diesen Traum beschreibt Gottfried Benn 1934 in seinem Aufsatz *Dorische Welt*: „Es ist der Augenblick, in dem der Kopf noch keine größere Bezeichnung hatte als der Rumpf und die Glieder, das Anlitz noch nicht verzogen, verfeinert, durchgearbeitet ist, seine Linien und Flächen nur die anderen Linien und Flächen vervollständigen, sein Ausdruck nicht gedankenvoll, sondern unbewegt, fast erloschen erscheint. [...] Es sind die Glieder des Gymnasten, des Kriegers, des Ringers."[52]
Gottfried Benn hält am 29. März 1934 als Vizepräsident der „Union nationaler Schriftsteller" eine Rede auf Filippo Tomaso Marinetti[53], Präsident des faschistischen italienischen Schriftstellerverbandes: „Sie hatten, Herr Marinetti, das ungeheure Glück, das vielleicht seit den hellenischen Architekten keinem Künstler mehr zuteil ward, zu erleben, wie die Gesetze Ihres inneren Gesichts in Ihrem Volk das Ideal der Geschichte wurden. Wir haben von hier aus verfolgt, wie Ihr Futurismus den Faschismus miterschuf [...] Wir [...] hatten nicht das Glück, den Schritt von der Kunst in den Rausch der Geschichte zu tun."[54] Aber auch in Deutschland hat die neue künstlerische Bewegung den Blick „auf das Strenge, Resolute, auf das Gerüsthafte des Geistes" gelenkt, für den „Kunst immer die definitive moralische Entscheidung

---

[51] Ernst Jünger, „Über den Schmerz", 1934, zit. n. Bude, wie Anm. 46, S. 254f.
[52] Gottfried Benn, „Dorische Welt. Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht", in: ders., Gesammelte Werke I, Stuttgart 1987, S. 282.
[53] Die Nähe der italienischen Futuristen zu Mussolini und dem italienischen Faschismus ist bekannt. Trotz der Freundschaft zwischen Marinetti und Mussolini waren die Beziehungen ambivalent. Undiszipliniertheit, Anarchie, antiklassische Gesinnung und das destruktive Programm der Futuristen führten zu Reibungen und Spannungen zwischen den Rechten und den Linken. Nach dem Marsch auf Rom 1922 begnügte sich Marinetti mit einem „Minimalprogramm der Futuristen". Man forderte mehr Förderung, Kreditanstalten für Künstler. Marinettis Hoffnung als Kunstdiktator eingesetzt zu werden, erfüllte sich nicht. In der „Aeropittura" (Flugmalerei), die in Carràs' „Guerrapittura" von 1915 ihren Vorläufer hatte, kommt der militante, kriegsverherrlichende Zug der Futuristen zum Tragen. 1929 wurde ein Manifest der „Aeropittura" von Giacomo Balla, Fortunato Depero, Fillia, Filippo Tommaso Marinetti, Enrico Prampolini u.a. unterzeichnet. (vgl. Klaus von Beyme, Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955, München 2005, S. 689.)
[54] Gottfried Benn, „Rede auf Marinetti", in: ders., Gesammelte Werke I, Stuttgart 1987, S. 480.

gegen reinen Stoff, Natur, Chaos, Rücksinken, Ungeformtes ist. Sie hatte das Problem der Form aufgeworfen, und wir sehen heute, was das bedeutet. [...] Form und Zucht [...] Zucht und Stil im Staat und in der Kunst."[55]

Im gleichen Jahr veröffentlichte Benn den Sammelband *Kunst und Macht* mit dem schon zitierten programmatischen Aufsatz *Dorische Welt*. In der Gegenüberstellung von Sparta und Athen beschreibt er sein radikales Bemühen, sich „in Form" zu bringen, die letzten Züge der Individualität auszulöschen, sich abzupanzern und sich durch die Form als Schutzschild vor der amorphen Massen- und Konsumgesellschaft zu schützen. Die strenge Form soll alles Unbestimmte, Schillernde, Ambivalente durch strenge Zucht ausrotten. Das Ideal des „Neuen Menschen" war für alle Avantgardisten (nicht umsonst als militärische Vorhut ein *nome de guerre*) der soldatische Typus, möglich geworden durch Verzicht auf Individualität, absolute Selbstlosigkeit, Verschmelzung mit dem technischen Apparat – Kamikaze-Flieger, Aeropittura, aber auch der Technikkult der Produktionskünstler um Alexander Rodtschenko seien hier erinnert. Das Produkt dieser systematischen Züchtung ist der Spartaner aus der *Dorischen Welt*.

Unschwer kann man in Gottfried Benns *Dorischer Welt* Brekers plötzliche Abwendung von der impressionistischen Haut seiner frühen Plastiken, von der Lust am Nonfinito, von der Skizzenhaftigkeit der Oberflächenbearbeitung hin zur gepanzerten Monumentalität der Werke im Auftrag Hitlers und Speers wiedererkennen.

Wie aus der Werkstatt Brekers klingen diese Formulierungen: „Man ging wie in Gestüten vor, man vernichtete die schlechtgelungene Frucht."[56] Die Macht des Staates „reinigt das Individuum, filtert seine Reizbarkeit, macht es kubisch, schafft ihm Fläche, macht es kunstfähig, aber übergehen in die Kunst, das kann die Macht nie. Sie können beide gemeinsame Erlebnisse mythischen, volkhaften, politischen Inhalts haben, aber die Kunst bleibt für sich die einsame hohe Welt. Sie bleibt eigengesetzlich und drückt nichts als sich selber aus."[57]

---

[55] Ebd., S. 480f.

[56] Gottfried Benn, „Dorische Welt. Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht", in: Gottfried Benn, „Dorische Welt. Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht", in: ders., Gesammelte Werke I, Stuttgart 1987, S. 278.

[57] Ebd., S. 290.

Epilog

Brekers Werk und Leben zerfällt in drei Teile: in das heterogene, zwischen Rodins impressionistischer Oberflächenbehandlung und Maillols abstrahierenden Formen schwankende Frühwerk, die Phase der kraftstrotzenden, symbolisch aufgeladenen Progandawerke und das kunsthandwerkliche Spätwerk, das sich in Porträt- und baugebundenen Auftragswerken erschöpfte.

Nach 1945 und vor 1936 hatte er jede Freiheit im eigenen Auftrag zu arbeiten. Aber er hatte sein Thema nicht gefunden. War er vielleicht deshalb bereit, sich in Dienst nehmen zu lassen?

Anläßlich des Potsdamer Streits um die Wiederaufstellung einer Lenin-Statue, die Denkmalstatus besitzt, aber dennoch vor zwei Jahren abgebaut wurde, ermunterte Boris Groys zur lebendigen Auseinandersetzung. Die Vorstellung von einer guten Kunst, einer reinen Kunst sei falsch. Museen müssten versuchen, ein nüchternes Bild von der Kunstentwicklung zu geben, statt Schattenseiten auszublenden. Wenn Bürger beispielsweise in Potsdam die Wiederaufstellung eines sozialistischen Symbols fordern, muss man sich keine Sorgen um die Demokratie machen. Sie wollen sich nur dagegen wehren, daß Geschichte und Dramatik eines Ortes ausradiert würden.[58] Das gilt auch für die Statuen des Olympiageländes, die nach Meinung von Lea Rosh und Ralph Giordano zur Fußballweltmeisterschaft entfernt werden sollten.[59] „Schauen Sie die Pyramiden an. Ein typischer Baustil eines Unrechtregimes. Würde man dieser Logik folgen, müßte man eigentlich alle Pyramiden abreißen."[60]

Das Beseitigen der Monumente totalitärer Regime fördert die Verdrängung und ein ahistorisches Bewusstsein, es nimmt uns die Möglichkeit des Vergleichens und Wertens.

„Kunstwerke jedoch haben ihre Größe einzig darin, daß sie sprechen lassen, was die

---

[58] „Angela Merkel und die Sehnsucht nach Harmonie. Und: Warum Lenin in Potsdam bleiben sollte", Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 20.08.2006, S. 7.

[59] „In Berlin tobt ein Streit um die Skulpturen aus der Nazi-Zeit am Olympiastadion! Kritiker fordern: Um WM-Gästen aus aller Welt den Anblick der umstrittenen Statuen zu ersparen, sollen Kunstwerke während der Fußballspiele verhüllt oder gleich ganz abgerissen werden." Es geht um Brekers Monumentalfiguren ‚Der Zehnkämpfer' und ‚Die Siegerin' 1936 für den Jahnplatz am Sportforum sowie um Josef Wackerle ‚Rosseführer'. Ralf Giordanao: ‚Sie sollten schnell und spurlos abgebaut und verschrottet werden.' Lea Rosh will zumindest die Statuen Arno Brekers verhüllen lassen und behauptet: ‚Breker war ein Obernazi. Es ist schlimm genug, daß diese Plastiken überhaupt im öffentlichen Raum stehen.'" (www.bild.de, 31.05.2006)

Ideologie verbirgt. Ihr Gelingen selber geht, mögen sie es wollen oder nicht, übers falsche Bewußtsein hinaus."[61]

Folgt man dieser Einsicht, enthüllen Brekers Auftragswerke mehr über die Ideale und die Todessehnsucht ihrer Zeit als ihrem Schöpfer bewusst war. Sie zeigen auch ihr Misslingen. Das gelungene Kunstwerk aber geht über die Ideologie der Zeit hinaus. Brekers Werke sind im Zeitgeist gefangen.

---

[60] Boris Groys, zit. n. „Angela Merkel und die Sehnsucht nach Harmonie. Und: Warum Lenin in Potsdam bleiben sollte", Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 20.08.2006, S. 7.

[61] Theodor W. Adorno, Rede über Lyrik und Gesellschaft, in: Noten zur Literatur I, Frankfurt am Main 1969, S. 77. Das ganze Zitat lautet: „Denn Ideologie ist Unwahrheit, falsches Bewußtsein, Lüge. Sie offenbart sich im Mißlingen des Kunstwerks, ihrem Falschen in sich und wird getroffen von Kritik. Großen Kunstwerken aber, die an Gestaltung und allein dadurch an tendenzieller Versöhnung tragender Widersprüche des realen Daseins ihr Wesen haben, nachzusagen, sie seien Ideologie, tut nicht bloß ihrem eigenen Wahrheitsgehalt unrecht, sondern verfälscht auch den Ideologiebegriff. Dieser behauptet nicht, aller Geist tauge nur dazu, daß irgendwelche Menschen irgendwelche partikularen Interessen als allgemeine unterschieben, sondern will den bestimmten falschen Geist entlarven und ihn zugleich in seiner Notwendigkeit begreifen. Kunstwerke jedoch haben ihre Größe einzig daran, daß sie sprechen lassen, was die Ideologie verbirgt. Ihr Gelingen selber geht, mögen sie es wollen oder nicht, übers falsche Bewusstsein hinaus."

JAGDSCHLOSS
SCHORFHEIDE

Die Pariser "Wurzeln"...

Arno Brekers Beziehungen zu Frankreich vor und während der deutschen Besatzungszeit

Dr. Gilbert Titeux - Equipe de recherche Arts, civilisation et histoire de l'Europe (ARCHE) de l'Université de Strasbourg

Sehr geehrte Damen und Herren,

Sie wissen es ja: ich komme aus Frankreich, beziehungsweise aus dem Elsass, und so, um mich bei den Organisatoren dieser heutigen Tagung für ihre liebe Einladung bedanken zu können, habe ich ein kleines Bild, zum Andenken an meine Heimat, mitgebracht. Es handelt sich um eine Zeichnung des Straßburger Illustrators und Karikaturisten, Tomi Ungerer, der ja leider dieses Jahr gestorben ist.

Seine Zeichnung zeigt uns einen Mann (einen Franzosen oder einen Deutschen? Das wissen wir nicht...), der in einem sozusagen „Strahlungsfeld" steht, wenn ich diesen Ausdruck aus dem Titel des Breker-Erinnerungsbuches übernehmen darf. Wir wissen aber auch nicht, ob das auffallende Hakenkreuz sich wirklich in seinem Körper, Wesen oder Leben befindet oder ob es vielleicht nicht gerade von den umgehenden Strahlen zerstreut worden ist oder sogar ob es nicht in dem Röntgenschirm, in dem Röntgenapparat selbst stecken könnte. Ich würde sagen, dass ein solcher Zweifel uns immer beherrscht, sobald wir mit der Kunst der Nazizeit zu tun haben.

Was die Beziehungen Brekers zu Frankreich anbelangt, habe ich mir zuerst die folgende Frage gestellt: wie steht es eigentlich heute mit Breker in Frankreich? Da muss man zugeben, dass, in dem französischen breiten Kunst-Publikum, heute nur noch wenige Leute mit dem Namen Breker vertraut sind. Wie ich es genau kontrollieren konnte, befindet sich auch kein einziges Werk Brekers in einer französischen öffentlichen Sammlung. 1981 wollte man nur zwei, drei Werke des deutschen Bildhauers bei einer Ausstellung im Centre Pompidou zeigen. Da kam es zu massiven Protesten, und die Werke Brekers mussten zurückgezogen werden. Nur ein Foto von dem Kopf des „Verwundeter" wurde im Katalog der Ausstellung veröffentlicht.

Das erste Auftauchen – seit 1942 – einer Breker Skulptur in einem französischen Museum fand im Jahre 2013 statt und das im Rahmen einer Ausstellung im Musée d'Orsay. Das Thema dieser Ausstellung war „Der nackte Mann in der Kunst". Eine goldpatinierte Gipsplastik des „Wagers" wurde dort gezeigt.

Man könnte sich also fragen, ob seitdem, in Frankreich, irgendwelche andere „Spuren“ oder „Einflüsse“ von Breker aufgetaucht sind. Ich habe so etwas in der Welt des Verlagswesens entdeckt. Sie wissen sicher, dass 1970 das erste Erinnerungsbuch Brekers in französischer Sprache erschienen ist: „Paris, Hitler und ich“ wäre die Übersetzung dessen Titels.

Und 1987 sind die ersten politischen Erinnerungen von Abel Bonnard, dem berühmten Kollaborateur, Schriftsteller und Minister der Vichy-Regierung erschienen. Sie wissen auch, dass Abel Bonnard am 15. Mai 1942, bei der Breker-Ausstellungseröffnung in der Orangerie, die erste Rede gehalten hatte. Und Breker hatte ja auch sein Porträt modelliert. „Berlin, Hitler und ich“ wäre die Titel-Übersetzung seines Buches. Also eine regelrechte und lächerliche Nachahmung!

Im Verlagswesen konnte man, vor kaum zwei Jahren, noch etwas anderes entdecken. Ein Foto von Brekers „Verwundeter“ illustrierte den Deckel eines Buches mit dem Titel: „Der Mythos von der Männlichkeit, eine Falle für beide Geschlechter“.

Anstatt uns, hier zusammen, in eine solche Falle zu stürzen, möchte ich lieber heute mit Ihnen, meine Damen und Herren, über den riesigen Erfolg der Pariser Breker-Ausstellung etwas nachdenken. Wir können nämlich in der Forschung erfahren, dass mehr als 60 000 Franzosen diese Ausstellung damals gesehen hatten! Wie war ein solcher Erfolg in der französischen besetzten Hauptstadt überhaupt möglich? Um auf diese Frage zu antworten, möchte ich aber für Sie, hier, keine offenen Türen einrennen, indem ich einfach die verschiedenen Analysen der deutschen Forschung wiederholen würde. Analysen, in den mehrere Forscher die Beziehungen Brekers zu Frankreich vor und während der deutschen Besatzungszeit ja schon recherchiert haben. Ich denke zum Beispiel an Claudia Schönfeld, die 2006 schon, im Rahmen der Schweriner Ausstellung, einen langen Artikel über „Breker und Frankreich“ geschrieben hat; ich denke auch an Ursula Böhmer mit ihrem Artikel über „Jean Cocteau und die ‚Breker-Affäre‘“ sowie an Jürgen Trimborn mit seiner bedeutende Biographie von Arno Breker und natürlich auch an Patrick Neuhaus, der ja ein ganzes Buch der Pariser Breker-Ausstellung gewidmet hat. Diese – guten und seriösen – Forscher und Forscherinnen haben meistens alle auf die Wirkungskraft der deutschen

Propaganda-Maschinerie Nachdruck gelegt. Ich selbst kann mich aber damit nicht zufriedengeben.

Ich bin nämlich der Meinung, dass Frankreich eine fruchtbare „Humuserde“ war, und das nicht nur für Brekers Kreativität und sein künstlerisches Schaffen, sondern auch für die Rezeption seines Werkes in Paris während der deutschen Besatzungszeit.

Um Ihnen dieses beweisen zu können, werde ich meinen heutigen Vortrag in 5 Teile gliedern:

1) Die von Breker selbst anerkannten französischen « Meister »
2) Die Entwicklung der französischen Bildhauerkunst seit 1900 und der « Ruf nach Ordnung »
3) Die prägende französische « Kunstumgebung » während des Brekers Pariser Aufenthalts und in den Jahren vor dem 2. Weltkrieg (1927-1939)
4) Die Entwicklung einer Körper- und Sportideologie in Frankreich vor dem 2. Weltkrieg und während der deutschen Besatzungszeit (1933-1944)
5) Die besondere « Beziehungen » Brekers zu verschiedenen Persönlichkeiten während der deutschen Besatzungszeit (1940-1944): Rudier, Landowski, Cocteau, Picasso...

So können wir zuerst mit Brekers französischen Meistern anfangen:

Rodin, der allergrößte, mit seiner Vorliebe für die Antike, mit seiner Bronzeplastik des „Ehernen Zeitalters“, die den jungen Breker sehr begeisterte, als er sie in Düsseldorf zum ersten Mal sehen konnte.

Bourdelle, auch, der, Breker zufolge, ihm in der „Académie de la Grande Chaumière“ Unterricht gegeben hätte. Seine Helden, wie Heraklès, könnten ja auch vielleicht Breker inspiriert haben.

Maillol, den Breker so ehrte, dass er sein Porträt sorgfältig modellieren wollte. Ich würde Sie auf den Titel seiner Bronzeplastik hinweisen, der wahrscheinlich auch Breker gefallen hatte.

Despiau natürlich, auch, mit einem solchen Plastiktitel, „à la Rodin“ würde ich sagen. Ein deutscher Spezialist der Bildhauerei des dritten Reiches (ich glaube, es ist Klaus Wolbert) sagte einmal, dass solche Titel eine Eigentümlichkeit der Nazikunst wären. In diesem Sinn hätte aber die Nazi-Bildhauerei schon mit Rodin, Maillol und Despiau anfangen müssen. Was bedeutet das schon! Ich möchte lieber noch zwei andere französische Bildhauer, die von der Forschung ja nur selten als Brekers Meister angesehen werden, erwähnen.

Zum Ersten Malfray, der als Brekers sozusagen „Fremdenführer“ während dessen Pariser Aufenthalts angesehen werden könnte. Er hatte z. B. dem jungen Breker Despiau vorgestellt.

Außer Malfray möchte ich aber auch noch einen letzten etwaigen „Brekers französischen Meister“ erwähnen, der von den Forschern meistens vergessen wird, obwohl Breker selbst von ihm gesprochen hatte. Es handelt sich um Pompon, mit der sehr glatten Oberflächen-Bearbeitung seiner Tierskulpturen. Als ich selbst zum ersten Mal das Bild einer weiblichen Figurenplastik Brekers sehen konnte, musste ich sofort an Pompon und an seine glatte Oberflächen-Bearbeitung denken.

So kommen wir schon zum zweiten Teil meines Vortrags, in dem ich Brekers Werk und Schaffen in eine bestimmte Kunst-Epoche verlegen möchte: die Entwicklung der französischen Bildhauerkunst seit 1900 und der sogenannte „Ruf nach Ordnung“.

Catherine Chevillot, Direktorin des Pariser Rodin-Museums, hat ein interessantes Buch über die Bildhauerei in Paris, am Anfang des 20. Jahrhunderts, geschrieben, mit dem Untertitel: „le moment de tous les possibles“, das heißt „der Zeitpunkt aller Möglichkeiten“. Da müsste man natürlich nicht nur das Schaffen von Leuten wie Rodin, Bourdelle, Maillol und Despiau erwähnen, sondern auch die Werke der vielen fremden Bildhauer, die um diese Zeit in Paris lebten und arbeiteten und von denen mehrere eine tatkräftige Avantgarde bildeten. Diese jungen Bildhauer kamen damals aus ganz Europa:

- aus Deutschland, wie der sehr begabte Lehmbruck
- aus Spanien, wie Picasso oder Gargallo

- aus Weißrussland, wie Zadkine
- aus Litauen, wie Lipchitz
- aus der Ukraïne, wie Archipenko, dessen „flachen Torso“ wir ja in Straßburg haben
- aus Rumänien, wie Brâncusi, der mit seinen abstrakten Werken vielleicht schon damals am weitesten ging, wenn man nicht die ersten „ready-made“-Werke Duchamps erwähnen würde!

Wie Sie an diesen wenigen Bildern sehen können, gab es in Paris, vor dem Ende des Ersten Weltkriegs, eine Fülle von Kreativität in der Bildhauerei.

Und da drückte sich, ab 1918, ein „Ruf nach Ordnung“ aus, der an die französischen bildenden Künste im Allgemeinen gerichtet war. Sie wissen es ja: dieser „Ruf nach Ordnung“ in der bildenden Kunst leitete eine erneute Rückbesinnung auf Ordnungsprinzipien und künstlerische Traditionen ein, wie z. B. die bildliche, figürliche, klassische und neoklassische Bildhauerei.

Der Kunsthistoriographie zufolge war der Ausgangspunkt dieser französischen Rückbesinnung auf klassische Arbeit das Erscheinen, im Jahre 1918, eines Buches mit dem Titel „Après le cubisme“ („Nach dem Kubismus“). Die zwei Autoren dieses Buches waren ein Maler, Amédée Ozenfant, und ein Architekt, Charles-Edouard Jeanneret, der später mit dem Pseudonym „Le Corbusier“ berühmt wurde. Diese Kritik der Avantgarde wurde in den folgenden Jahren von verschiedenen französischen Autoren weitergeführt.

Cocteau, z. B., publizierte 1926 ein Buch „Le retour à l’ordre“, dessen Titel der Kunsthistoriographie später diente, um gerade den „Ruf nach Ordnung“ zu qualifizieren.

Aber dem sozusagen linksgerichteten Buch Cocteaus folgte, vier Jahre später, ein Buch des aus der ganz extremen Rechten kommenden, antisemitischen Schriftstellers und Kunsthistorikers, Camille Mauclair, mit dem hässlichen Titel „Les métèques contre l’art français“ („Die unliebsame Ausländer gegen die französische Kunst“). Das Wort „métèque“ klingt in der französischen Sprache so ordinär und beleidigend, dass man es kaum auf Deutsch übersetzen kann! Dieser rechtsgerichtete Ruf nach Ordnung wurde in den

folgenden Jahren fortgeführt und das besonders durch zwei Personen, die mit Arno Breker in enger Verbindung waren.

Zuerst würde ich Louis Hautecoeur erwähnen mit seinem 1929 erschienenen Buch „Considérations sur l'art d'aujourd'hui" („Betrachtungen über die heutige Kunst"). Man kann ihn auf vielen Fotos der Pariser Breker-Ausstellung erkennen. Louis Hautecoeur war Kurator des Musée du Luxembourg und wurde 1940 von der Vichy-Regierung zum Generaldirektor der bildenden Künste ernannt. Er war auch Mitglied des Ehrenkomitees der Breker-Ausstellung.

Ich würde noch, in zweiter Stelle, René Patris d'Uckerman erwähnen. Er hatte 1937 ein Buch herausgebracht, dessen Titel „Die Kunst im modernen Leben" war, was aber nicht „Die moderne Kunst" bedeutete. René d'Uckerman war, seit den zwanziger Jahren, mit Arno Breker sehr befreundet. Es ist auch in der Forschung nachgewiesen worden, dass er der „Ghostwriter", das heißt der tatsächliche Urheber des von Charles Despiau unterzeichnete Katalogs der Pariser Breker-Ausstellung war. Der Katalog hatte ja auch, in seinem Einband und in seiner Gestaltung, viel Ähnlichkeit mit dem Buch „L'art dans la vie moderne". Wir könnten uns jetzt fragen, wie sich dieser ganze „Ruf nach Ordnung" in der zeitgenössischen französischen Bildhauerei ausgedrückt hatte. Dafür brauchen wir nur einige Beispiele anzuschauen:

- Janniot
- Delamare
- Wlérick
- Cornet
- Drivier (mit dem Straßburger Gefallenendenkmal)
- Gimond
- Osouf
- Poisson
- Pommier
- Guénot
- Yencesse,

und noch die vier Bildhauer, die 1941 an der denkwürdigen Herbstreise französischer Künstler nach Deutschland teilgenommen hatten:

- Belmondo
- Lejeune
- Landowski (wir werden von ihm hier noch später sprechen)
- und schließlich Bouchard, der ja, zurück von der Reise nach Deutschland, einen mehrseitigen Artikel in der Zeitschrift L'Illustration publiziert hatte.

In diesem Artikel feierte er das Aufblühen der Kunst und die Förderung von den deutschen Künstlern durch die Kunstpolitik des dritten Reiches. Mehrere Fotos von Brekers Schloss Jäckelsbruch und von einem Essen bei Breker zu Hause illustrierten den Text Henri Bouchards. Dieser Bildhauer wurde, während der deutschen Besatzungszeit, von seinen Kollegen als ein fanatischer Kollaborateur angesehen. Aber worauf es hier eigentlich ankommt, ist zu sehen, wie schmerzlich auf allen diesen Bildern – wahrscheinlich unter dem allgemeinen Druck des Rufs nach Ordnung, damals in Frankreich – Leute wie Georg Kolbe, mit seinen tanzenden Figuren, uns fehlten.

Jetzt ein paar Wörter über die französische Kunstumgebung und Kunststimmung während des Pariser Aufenthalts Brekers und in den Jahren vor dem 2. Weltkrieg. Was für einen ausländischen Künstler wie Breker in Paris natürlich sehr prägend sein konnte, war die Möglichkeit mit der klassischen und neoklassischen Bildhauerei in ständige Berührung zu kommen. Wie z. B. hier, mit der Bildgruppe von Carpeaux (Bildhauer, den Breker selbst erwähnte) auf der Fassade des Pariser Nationalen Opernhauses. Eine solche tägliche Berührung konnte natürlich zu manchen Einflüssen führen. Nur zwei Beispiele davon:

- im Louvre, wo die typische Hüftenbewegung der Venus von Milo vielleicht den Brekers „Weiblichen Torso" inspiriert haben könnte.
- oder auf dem Etoile-Triumphbogen, wo der offene Mund der „Marseillaise" von François Rude vielleicht bei dem Geschrei des stehenden „Kameraden" auch etwas bewirkt haben könnte.

Aber was auch bestimmt Breker und sein späteres französisches Publikum geprägt hat, ist die sozusagen Pariser „Kunststimmung" während seines Aufenthalts. In Frankreich teilt man gewöhnlich diese Zeit zwischen 1920 und

1940 in zwei: die zwanziger Jahre und die dreißiger Jahre. Die ersten benennen wir die „années folles“. Breker selbst hat viel darüber erzählt: man braucht nur Hemingways Buch zu lesen, um davon Kenntnis zu haben. Deshalb werde ich hier nur zwei emblematische Bilder zeigen:

Josephine Baker, zuerst. Und natürlich auch Kiki de Montparnasse, hier von ihrem Geliebten, dem berühmten amerikanischen Fotograf Man Ray abgebildet. Sie müssen bedenken, dass in dieser Zeit mehr als 40 000 Künstler aller Arten in Paris lebten und arbeiteten.

Von den dreißiger Jahren hat Arno Breker nur die zwei ersten in Paris erlebt. 1997 wurde uns, in Frankreich, eine Ausstellung über diese Vorkriegsjahre gezeigt, mit dem Untertitel: „Le temps menaçant“ („Die drohende Zeit“). Wir haben jetzt in Boulogne-Billancourt auch ein Museum der dreißiger Jahre, und dieses Gemälde hier ist das Titelbild eines Katalogs des Museums: in seiner Manier wenigstens, hätte so ein Bild, meines Erachtens, bestimmt auch den Nazis gefallen. Aber der Zeitraum, den Sie mir heute bewilligen, ist auch etwas drohend, deshalb werde ich Ihnen nur vier Bilder aus dieser Periode zeigen. Von zwei Fotografen aus Deutschland, die damals auch in Paris arbeiteten:

Von Hoyningen-Huene zuerst, mit dem Foto rechts, von „Mademoiselle Koopan“, auf dem man einen klassischen Torso im Hintergrund sehen kann.

Und von dem Geliebten des vorigen, Horst P. Horst, mit dem wahnsinnigen schönen Bild des „Mainbocher Korsetts“. Der Geschmack des Pariser Publikums, das nur drei Jahre später die Werke Brekers – und die herrliche Katalogfotos Charlotte Rohrbachs – entdecken durfte, ist natürlich auch von solchen Meisterwerken geprägt worden. Und mit diesem letzten Bildthema kommen wir, auf ganz natürlicher Weise, zu dem vierten Teil meines Vortrags:

Die Entwicklung einer Körper- und Sportideologie in Frankreich vor dem 2. Weltkrieg und während der deutschen Besatzungszeit. Zuerst möchte ich Ihnen präzisieren, dass ich von einer „Ideologie“ spreche und nicht von einer „Kultur“, im Sinn der deutschen „FKK“. Denn eine solche „Freikörperkultur“ gab es ja damals in Frankreich sozusagen nicht. Bei uns stand die Körper und Sportideologie in Zusammenhang mit der „Fabrik des neuen Menschen“, wie

es 2008 im Titel einer anderen Ausstellung über die dreißiger Jahren von dem Kunsthistoriker Jean Clair unterstrichen wurde: „La fabrique de l'homme nouveau".

Und diese Ideologie erwies sich vor allem in der Werbung: links sehen Sie eine Werbung für Mieder, wo man im Hintergrund das klassische, ideale Vorbild der Venus von Milo erkennen kann. Rechts ist es noch viel eindeutiger formuliert: „Um eine dauerhafte Rasse aufzubauen, braucht man das beste Material"! Das heißt Ovomaltine.

Oder diese Werbung von 1936 (mit Fotos von Dora Maar illustriert): vor und nach dem Bad, sollten die Frauen auf ihre Schönheit achten.

Man muss auch daran denken, dass es 1936 in Frankreich den ersten bezahlten Urlaub gab.

Das förderte natürlich verschiedene Werbungen, wie die für Badeanzüge. Die Fotos sind auch von Dora Maar. Wir hatten dieses Jahr im Centre Pompidou eine Ausstellung über sie. So kommen die Fotos, hier, aus dem Ausstellungskatalog.

Diese Sport- und Körper Ideologie drückte sich auch in der bildenden Kunst aus. So mussten z. B., ab 1932, die französischen Studenten der Pariser Schule für bildende Künste die Illustrationen des deutschen Buches von Eugen Mathias sehr gründlich studieren.

Das wirkte sich natürlich auf die Malerei und die Bildhauerei aus, auch bei den Frauenfiguren, mit dem Thema des Schwimmens z. B.

Übrigens war sogar bei der Avantgarde – wie hier, mit der „Turnhalle" von Fernand Leger – diese Sport-Ideologie wahrnehmbar.

In der Fotografie auch, wie hier, mit den schönen Sportbildern von Emeric Feher.

Und auch in den wunderbaren männlichen Akten-Fotos von Laure Albin-Guillot oder Pierre Boucher.

Oder sogar bei Brassaï, der ja eigentlich vor allem Reporter-Fotos machte.

Aber diese „Fabrik des neuen Menschen“ hat sich in Frankreich auch in der Filmkunst ausgedrückt, und das durch den riesigen Erfolg Leni Riefenstahls. Ihre herrlichen Überblendungen aus der Antike zur Gegenwart haben bestimmt zu dem, heute wie damals, verbreiteten Ausdruck „Les Dieux du stade“ („Die Götter des Stadions“) ihren Beitrag geleistet. Die beide Filme „Olympia“ (Fest der Völker und Fest der Schönheit), die Sie ja kennen, wurden auf Französisch übersetzt und ihre Uraufführung fand im Sommer 1938 in Paris statt. Ihre Rezeption war so erheblich, dass mehr als ein Million Franzosen die beiden Filme sahen. Ich möchte heute, im Rahmen unserer Tagung, noch dazu sagen, dass ich persönlich finde, dass die heutige Kritik und Rezeptions-Problematik Leni Riefenstahls, im Grunde genommen sehr ähnlich wie die Problematik Arno Brekers aussieht. Aber darüber lässt sich natürlich diskutieren.

Die Propaganda des Vichy-Regimes hat auch die damalige Körper- und Sportideologie verbreitet. Hauptsächlich in Richtung der Jugend. „Le sport, cette chevalerie moderne“ („Der Sport, das moderne Rittertum“), wie Sie es, hier links, lesen können, trug vor allem ethische Werte, wie Ehrlichkeit, Mut, Gehorsamkeit, Courage, usw. Und diese Werte wurden z. B. auch durch eine solche Jugendzeitschrift wie die, rechts, „Coeurs Vaillants“ („Tapfere Herze“) verbreitet. Und da hieß es im Untertitel: „Für tapfere Herze, gibt‘s nichts unmögliches“. Diese katholische Zeitschrift (die nichts mit der Pfadfinderbewegung zu tun hatte) wurde noch mehrere Jahren nach dem 2. Weltkrieg herausgebracht. Ich selbst war ja auch noch, in meiner Kindheit, darauf abonniert. So ging die Propaganda weiter.

Zum Schluss möchte ich Ihnen noch manches erwähnen über vier verschiedene Persönlichkeiten, die mit Arno Breker in – direkter oder indirekter – Verbindung waren: Rudier, Landowski, Cocteau und Picasso.

Zuerst Rudier. Die Gießerei Alexis Rudier (Name des Gründers) beschäftigte um 1941-42 mehr als 40 Arbeiter und Spezialarbeiter. Der Betrieb war in der Gussmethode, die sich „Sandgussverfahren“ nennt, spezialisiert. Durch Frau Dr. Elisabeth Lebon, die heutige beste französische Spezialistin der Kunst-Gießereien, konnte ich einige der seltenen damaligen Fotos bekommen. Fotos von der Gießerei Rudier, auf denen man z. B. fünf der zahlreichen

Stufen des komplizierten Fertigungsablaufs eines Bronzegusses erkennen kann:

- die Zerlegung eines großen Gips-Gussmodells in Einzelteile
- die Gussvorbereitung der in Sandkästen gepressten Gusskern-Einzelteile
- das eigentliche Gießen der Bronze
- die miteinander Verschweißung der verschiedenen Einzelteile der Bronze
- die Nachbearbeitung und Ziselierung der Bronze

Im Fall, dass Sie, meine Damen und Herren, einen solchen Bronzeguss-Fertigungsablauf besser entdecken und verstehen möchten, darf ich Ihnen nur das Lesen des sehr interessanten Buches „Bronzeguss. Handwerk für die Kunst“ empfehlen, ein Buch, zu dem ja auch Frau Dr. Berger selbst beigetragen hat.

Eugène, Sohn von Alexis Rudier, war der sehr kompetente und sachverständige Betriebsleiter der Gießerei. Breker kannte ihn und wollte unbedingt, in Aussicht auf seiner Pariser Ausstellung, mit ihm zusammenarbeiten.

Da erzählt er, in seinem französischen Erinnerungsbuch – in seinem deutschen Buch erwähnt er absolut nichts davon –, dass Rudier eingesperrt war und dass es ihm (Breker) nur einen Telefonanruf kostete, um Rudier befreien zu können. Diese schöne Geschichte – eine Fiktion in Wirklichkeit – wurde von den verschiedenen Biografen und Apologeten Brekers herumerzählt und immer mehr romanartiger weitergeleitet.

Sogar der ja meistens gewissenhafte Trimborn hat sie weitergeführt. So heißt es in seinem Buch, dass „Rudier und sein Sohn (aber Eugène Rudier hatte ja keine Kinder !) im Militärgefängnis von Fresnes einsaßen“ (Fresnes war damals kein Militärgefängnis, sondern eine Haftanstalt, in der die Besatzungsmacht viele Widerstandskämpfer eingesperrt und gefoltert hatte). Um dieses Rudier-Breker Histörchen so einfach in seiner Biographie erzählen zu können, stützt sich Trimborn auf eine Fußnote, die sich auf ein bestimmtes Dokument bezieht, das sich im Bundesarchiv in Berlin befinden sollte. Frau Dr. Berger hat sich kürzlich die Mühe gemacht, diese Sache

speziell für uns heute zu kontrollieren. Wir haben ihr dafür recht herzlich zu danken.

Denn durch Ursel Berger konnten wir erfahren, dass es sich in Wirklichkeit um etwas ganz anderes handelte. Und zwar die Freigabe von zwei Spezialarbeiter Rudiers, die sich irgendwo in Deutschland, in einem Kriegsgefangenenlager befanden. Man könnte sagen: so bricht eine so oft und lange herumerzählte Legende zusammen!

Eine andere Fiktion ist auch von Breker selbst verfasst worden. So erzählt er in seinem „Strahlungsfeld“, wie er Göring durch seine Pariser Ausstellung geführt hatte: « Die Qualität der ausgestellten Bronzen fiel ihm auf, er fragte nach dem Namen des Bronzegießers. Als ich ein Jahr später in Begleitung Speers Karinhall zum erstenmal besuchte, fand ich einige Bronze im Rosengarten wieder, vereint mit dem herrlichen Diana-Relief Benvenuto Cellinis, dessen Original der Louvre hütet. – Auch dieser Bronzeguß stammte von Rudier. Göring hatte den Weg zu Rudier gefunden, aber von beiden wurde ich wohlweislich nicht über diese gemeinsame Aktion unterrichtet. »

Es stellt sich aber aus verschiedenen Fotos und Dokumenten heraus, dass Breker regelmäßig in der Gießerei Rudiers zu sehen war, um z. B. die Nachbearbeitung und Patinierung der bestellten Werke zu begutachten, wie hier, vor dem Guss seines „Künders“.

So musste er ja automatisch dort auch die für Göring vorbereitete Bronze gesehen haben. Wie auf diesem Bild z. B., wo man zwei der gegossenen weiblichen Statuen, die heute hier sind, ja gut erkennen kann. Und über „Eos“ und der „Schreitenden“ hängt auch das Gipsmodell des Cellini-Reliefs.

Deshalb würde man, was diese angebliche Geheimniskrämerei zwischen Göring und Rudier anbelangt, besser von einer glatten Lüge Brekers sprechen. Dies ist auch von zwei schriftlichen Dokumenten bewiesen. Die habe ich selbst in den Archives Nationales, in Pierrefitte, entdecken können. Beziehungsweise in der Korrespondenz von Hermann Bunjes, der in Paris, während der Besatzungszeit, Berater und Mittelsmann für die Kunstsammlung Görings war. Daraus wird deutlich, wie Sie es lesen können, dass ja Göring, anlässlich der Pariser Ausstellung, die verschiedenen

Bronzegüsse bei Breker selbst bestellt hatte, und nicht hinter dessen Rücken, wie Breker uns das weismachen möchte!

Eine andere Rudier betreffende Geschichte, die diesmal nicht von Breker, sondern von manchen Kunsthistoriker verbreitet wurde, ist auch wieder von Jürgen Trimborn erwähnt: « [Breker] versuchte zu verschleiern dass die für den Guss seiner arischen Herrenmenschen benötigten dreißig Tonnen Bronze zum großen Teil von Pariser Denkmälern stammten, die auf deutsches Geheiß eingeschmolzen worden waren, weil sie an französische Triumphe der Vergangenheit erinnerten.» Natürlich wäre eine solche Geschichte schon interessant, hauptsächlich für Kunsthistoriker, die gegen den deutschen Bildhauer einen sozusagen „Belastungsprozess“ anstrengen möchten. Nur ist diese belastende Geschichte nicht gerade so einfach, wie Trimborn sie da erzählt. Zum ersten, kann man nicht gerade so sagen, dass die Sammlung- und Wiederverwendungs-Kampagne der Bronze-, Blei-, Kupfer-, Zinn- und Nickelmaterialien sowie das Einschmelzen Pariser Bronzestatuen „auf deutsches Geheiß“ stattfanden.

Denn diese Kampagne hatte nämlich schon in Frankreich anfangs 1940 begonnen, wie das Plakat, hier, es ja beweist. Zuerst ruhte die Kampagne auf die Freiwilligkeit der Bevölkerung. Da es nicht genügte, wurden dann, in der Zeit von November 1941 bis Februar 1942, ungefähr 60 Pariser Bronzestatuen von ihrem Sockel losgeschraubt und zerstört. Aber dies nicht nur „weil sie an französische Triumphe erinnerten“, wie es Trimborn behauptet.

So können Sie hier die große, unter dem Stampfer liegende Bronzeplastik des Marquis de Condorcet erkennen, der ja eigentlich kein Krieger war, sondern ein berühmter Philosoph und Mathematiker der Aufklärung. Ein überzeugter Aufklärer, gerade deshalb wollte die Vichy-Regierung ihn auf dem Quai de Conti (wo er stand) nicht mehr sehen!

Es bleibt uns aber ein Rätsel: hatte, oder nicht, Rudier die Bronze von solchen Denkmälern für den Guss der Brekers Plastiken benutzt? Frau Dr. Lebon ist der Meinung, dass es nicht der Fall war, weil Eugène Rudier sehr auf die Qualität seiner Arbeit bedacht war und so immer seine eigenen Bronze-Mischungen und Materialien – wovon er viel Reserve auf Lager hatte – benutzen wollte.

Dies könnte auch von zwei Briefen Rudiers bewiesen werden. Diese Briefe habe ich auch im Bunjes Briefwechsel entdeckt. Im ersten Brief schreibt Rudier an Bunjes, dass er für seine Schmelzöfen dringend Brennholz braucht, und in dem zweiten Brief schreibt er ihm, dass er die 28 Tonnen Materialien für die für Hitler, Göring und Breker bestellten Bronzegüsse schon vorbereitet hat. Die drei erwähnten Statuen für Göring sind übrigens die weiblichen Figuren, die Sie hier, im Schorfheide-Museum sehen können.

Rudier erwähnt aber auch noch unten, in einem Postskriptum, dass eine Zusendung ihm gerade mitgeteilt worden ist, in Aussicht auf die neuen Güsse, die er noch durchführen sollte. Es handelt sich, wie er schreibt, um „die großen Pferde und Statuen für Berlin, die am 30.10.41 bestellt wurden". Dazu schreibt er noch, dass man, für diesen Projekt, 12 bis 15 Tonnen Materialien vorsehen müsste. Soll es bedeuten, dass Rudier auf eine Material-Lieferung wartet? Und von wo, in diesem Fall, sollte diese Lieferung eigentlich herkommen? Da, würde ich sagen, gibt es noch Arbeit für eventuelle Forscher, die dafür Interesse hätten.

Jetzt noch ein paar Wörter über Landowski. Als Bildhauer seiner Zeit sehr bekannt, war Paul Landowski auch, seit 1937, Direktor der Pariser Hochschule für bildende Kunst. So wurde er natürlich zu der Herbstreise der französischen Künstler nach Deutschland eingeladen. Er nahm diese Einladung an, und so können Sie ihn, auf dem Foto sehen, wo er am Tisch, in Jäckelsbruch, direkt neben Breker sitzt. Ganz links, kann man den Bildhauer Lejeune erkennen, und ganz rechts den Maler Legueult. Das Tagebuch Landowskis ist gerade vor einigen Jahren veröffentlicht worden, und da ist es interessant zu lesen, was eigentlich Landowski von Brekers Werken dachte.

So erfahren wir, dass dieser Speichellecker die Bildhauerei seines Gastgebers als „furchtbar schlecht" ansah, als „hundertprozentig Deutsch", als „etwas ganz Kolossales" (mit einem „K" wie auf Deutsch), usw.

Für mich klingt das alles sehr seltsam, und desto mehr, wenn man weiß, dass ja Landowski selbst riesige Werke, wie z. B. die berühmte Christusstatue auf dem Corcovado in Rio de Janeiro, konzipiert hatte.

In seinem Tagebuch geht es weiter. So erzählt er auch wie, im August 1944, Rudier ihn einmal zu Hause abholte, um ihm die Patina seiner Bronze zu

zeigen. Da sah er zwei frisch gegossene Plastiken Brekers stehen, wovon er sagte: „Das ist ja das Letzte! Es ist gewaschen, abgehobelt und total gefühllos!“ So sprach Landowski, Mitglied des Ehrenkomitees der Breker-Ausstellung.

Jetzt noch ein paar Worte über Cocteau. Sie wissen alle, dass der Schriftsteller Jean Cocteau seit den zwanziger Jahren mit Breker sehr befreundet war und dass die Pariser Breker-Ausstellung für Cocteau ein wahres Ereignis bedeutete. So erschien aus dessen Feder, eine Woche nach der Vernissage, in großer Schrift auf der Titelseite der Zeitschrift Comoedia, eine feierliche Grußadresse an Breker: „Ich grüße Sie, Breker. Ich grüße Sie aus dem hohen Vaterland der Dichter, jenem Vaterland in dem die Vaterländer nicht existieren“ usw. Und das alles unter dem – auf Französisch so ungewöhnlichen – kurzen Titel: „Salut à Breker“. Durch eine gründliche Analyse des Cocteau-Tagebuchs aus der Zeit 1942-45 hat Ursula Böhmer uns bewiesen, wie dieser Zeitungsartikel seinen Autor, in den folgenden Monaten und Jahren, in eine wahnsinnige „Affäre“ verwickelt hatte. Mit einem solchen Artikel konnte Cocteau einfach nicht mehr den Eindruck der Kollaboration von der Hand weisen.

Als ich mich mit der französischen Rezeption der Pariser Breker-Ausstellung befasste und sämtliche zeitgenössische Zeitungsartikel, die sich diesem Ereignis widmeten, lesen konnte, wollte ich auch wissen, was die Presse aus der extremen Rechten dazu sagte. Die schlimmsten davon waren damals die Journalisten der „Action française“, eine nationalistische und antisemitische Tageszeitung, deren Direktor der monarchistische, chauvinistische, fremdenfeindliche und antisemitische Schriftsteller Charles Maurras war. Maurras hasste einen großen Teil der zeitgenössischen Literatur, beziehungsweise André Gide und Jean Cocteau, die er regelmäßig in seiner Zeitung beschimpfte. In der „Action française“ konnte man absolut nichts von der Pariser Breker-Ausstellung erfahren. Ich selbst habe trotzdem etwas anderes entdeckt.

Am 14. Mai 1942 erschien dort ein Artikel, mit diesem sehr „narzisstischen“ Titel, der ja dem eigenen Direktor der Zeitung gewidmet war. Meines Erachtens hatte Cocteau mit seinem Gruß an Breker, eine Woche darauf, an der „Action française“ und Charles Maurras eine Art Vergeltung geübt, indem

er ihnen eine antinationalistische Antwort gegeben hatte: ein Gruß an einen Ausländer. Ein Gruß „aus dem hohen Land der Dichter, in dem die Vaterländer nicht existieren…“ So könnte man vielleicht heute auch noch von einer „Maurras-Affäre“ sprechen.

Wie dem auch sei, kommen wir jetzt zum Abschluss zu Pablo Picasso. Wie Sie es wissen, blieb Picasso während der Besatzungszeit in Paris, ziemlich diskret und schweigsam in der Rue des Grands Augustins, wo er wohnte und arbeitete und auch einige Skulpturen modellierte, wie man es auf diesen beiden Bildern sehen kann. Ernst Jünger z. B. hat mehrere Seiten darübergeschrieben. Wir wissen auch, durch Cocteaus Schriften, dass Breker wahrscheinlich als Schutz vor dem lebensgefährlichen Zugriff der Nazis für Picasso eingetreten ist. In den vielen Briefen und Dokumenten, die sich im Nachlass Picassos befinden, taucht aber nirgends der Name Brekers auf.

Unter den vielen französischen Künstler, mit denen Breker in Paris Umgang hatte, gab es einen, mit dem er sehr eng befreundet war, Maurice de Vlaminck, der den deutschen Bildhauer auch in Jäckelsbruch besucht hatte, der ebenfalls Mitglied des Ehrenkomitees seiner Pariser Ausstellung war und der auch von ihm porträtiert wurde.

Niemand hat aber damals den Hass auf die Entwicklung der modernen Kunst vehementer formuliert als Vlaminck, in einem Artikel der Zeitschrift Comoedia. Der Kunsthistoriker Werner Spies hat, seitdem, mehrere Zeilen dieses Artikels auf Deutsch übersetzt. So können Sie hier lesen, wie – zu der genauen Zeit, da die Breker Ausstellung in Paris zu sehen war – Vlaminck den Feind, das heißt Picasso und den Kubismus, denunzierte, indem er die Überfremdung und das wurzellose Experiment anprangerte und wie Sie das hier übrigens, in diesen schrecklichen Zeilen von Vlaminck, noch weiter lesen können!

Aber Picasso wollte trotzdem die Breker-Ausstellung sehen. So besuchte er die Orangerie im Juli 1942. Und da traf er zufällig Maurice de Vlaminck, der später erzählte, wie er, bei dieser Begegnung, zu Picasso sagte: „Mein Lieber, wir werden alt“, und wie Picasso ihm antwortete: „Ich werde nicht alt, ich komme aus der Mode“. Werner Spies hat uns erklärt, dass Picasso, mit seiner Replik, dem Ewigkeitsanspruch der Nazis-Norm ironisch den Hinweis auf

„Mode“ entgegensetzte. Denn Mode bedeutet ständige Entwicklung, Überraschung und Leben. Was auch Flüchtigkeit und Vorläufigkeit bedeutet.

Durch die Forschung wissen wir heute, dass Picasso, sofort nachdem er die Breker-Ausstellung gesehen hatte, die erste grafische Studien zu seiner Bronzeplastik „Der Mann mit Lamm“ unternahm. (Wir hatten letzten Winter in Roubaix eine neue, dieser Plastik besonders gewidmete Ausstellung, die das alles genau bewies). Denn der Pariser Auftritt Brekers hatte zum Ziel, die Geschichte der Avantgarde zu annullieren, wie es ja bei der Breker-Ausstellungseröffnung von Abel Bonnard und Jacques Benoist-Méchin in ihren feierlichen Reden deutlich gesagt wurde. So gab Picasso mit seinem „Mann mit Lamm“ eine Antwort, die die Klassik an das Bewusstsein der eigenen Zeit binden konnte. An das Bewusstsein der Kriegszeit, der „Zeit des Tötens und Schlachtens“, wie es so ausdrucksvoll von Werner Spies formuliert wurde. Wie derselbe ebenfalls bewiesen hat, besteht Picassos unübertreffliche Antwort auf Breker darin, dass in seinem großen „Mann mit Lamm“ jede Andeutung von Bewegung arretiert zu sein scheint. So hatten wir Franzosen, ein Jahr später, nach Brekers Vorführung von kämpfenden Riesen und Helden, die „depressive Darstellung einer Lähmung“ vor Augen.

Ich bedanke mich sehr bei Ihnen, meine Damen und Herren, für Ihre so geduldige Aufmerksamkeit!

JAGDSCHLOSS
SCHORFHEIDE

Ausstellen, aber wie?

Kuratorische Perspektiven auf Relikte des Nationalsozialismus

Dr. Bettina Keß, Kulturhistorikerin und Inhaberin von kulturplan

Bettina Keß

Ausstellen, aber wie?
Kuratorische Perspektiven auf Relikte des Nationalsozialismus

Relikte des Nationalsozialismus in Museen und Ausstellungen

Materielle Hinterlassenschaften aus dem Deutschland der 1930er- und 1940er-Jahre sind selbstverständlicher Teil des deutschen Museums- und Ausstellungsbetriebs. Sie sind Exponate in den vielen zeitlich definierten Abteilungen kleiner und auch großer Stadtmuseen – „Stadt x während des Nationalsozialismus" – oder sie sind Ausstellungsstücke in thematischen Schauen mit lokalem, regionalem oder auch allgemeinem Fokus. Sie bestücken Ausstellungen, die sich mit Fragestellungen aus dem breiten Themenfeld „Nationalsozialismus, Zweiter Weltkrieg" beschäftigen. Wer in einem Jahr auch nur die Wichtigsten besuchen wollte, wäre gut ausgelastet.

Als Beraterin und Planerin begegnen mir in regionalen Museen noch immer Ausstellungssequenzen, Texte, aber auch Objektzusammenstellungen, die unkritisch sind, manchmal sogar Falsches vermitteln – oder es gibt klaffende Lücken in der präsentierten Stadtgeschichte: Es finden sich weder nennenswerte Informationen noch Objekte aus der Zeit des Nationalsozialismus. So sucht man beispielsweise in einem bayerischen Stadtmuseum Informationen zum Nationalsozialismus – und zu seinen Opfern – vergeblich. Es gibt aber in den engen Museumsräumen eine umfangreiche Sammlung von Wehrmachtsuniformen, die auf Schaufensterpuppen präsentiert zu einer Rastszene mit Blechgeschirr, Thermoskannen und Granatenhülsen zusammen gestellt sind.

Doch das ist auch in kleineren Museen längst nicht mehr state of the art. Wo es diese problematischen Abteilungen und Ensembles noch in – meist wenig -- besuchten Häusern gibt, existiert ein Bewusstsein, mindestens aber ein Unbehagen, dass die eigene oft mehrere Jahrzehnte alte Dauerausstellung Fehlstellen oder auch Fehler aufweist, die es dann bei einem Neustart – einer Neukonzeption von Ausstellung oder Museum – zu füllen oder zu lösen gilt.

Völlig unbedachtes Zeigen dürfte in der Zwischenzeit eher eine Seltenheit sein
– ich bin hier einmal optimistisch. (Eine größere Gedankenlosigkeit gibt es nach meiner Erfahrung beim Umgang mit Objekten aus oder mit kolonialem Kontext. Aber hier sind wir in der Breite der Museumslandschaft auch in der Bewusstseinsbildung noch eher am Anfang.)

Wer Relikte und Themen aus der Zeit des Nationalsozialismus in Ausstellungen präsentiert, wird sich also gut oder zumindest überhaupt überlegt haben, warum und wie: Warum zeige ich diesen Gegenstand? Für was steht er in meiner Ausstellung, für welches Narrativ? Wie zeige ich dieses Objekt? Vielleicht auch: Was zeige ich nicht?

Kontroversen über das Ausstellen von Relikten des Nationalsozialismus

Über das Was und das Wie gibt es jedoch auch in großen Häusern immer wieder Auseinandersetzungen. Dabei erscheinen Ding-Zeugnisse aus den Jahren 1933 bis 1945 als besonders problematische Exponate. Das gilt insbesondere für solche Objekte, die unmittelbar zu dem elaborierten Propaganda-Corporate Design des Nationalsozialismus gehören: Haben etwa Uniformen oder Prunkdolche noch immer die Kraft, beim Betrachter eine Faszination für das Gewaltregime zu erzeugen oder gar Zustimmung? Haben sie besondere Suggestivkraft, die es mit den Mitteln einer musealen Präsentation zu „brechen" gilt? Und was sagen sie überhaupt aus?

Ein Haus, in dem die dezidierte Ablehnung des originalen Relikts – insbesondere des dreidimensionalen – als Exponat bestimmend für das gesamte Konzept der Dauerausstellung wurde, ist das 2015 eröffnete NS-Dokumentationszentrum in München. Ergebnis war eine Präsentation, die in ihrer Argumentation in einer Art Buch im Raum vollständig auf Texte, reproduzierte schriftliche Quellen und Fotografien bzw. Bildquellen setzt. Übrigens auch auf großformatige Reproduktionen von Propagandafotos als Bildbelege für bestimmte Ereignisse. Zweidimensionales erschien offenbar unbedenklicher als Dreidimensionales.[i] Das Münchner Haus steht mit dieser Haltung in der Tradition der Gedenkstätten, die in ihren informierenden Ausstellungen lange der Information durch Text und Bild den Vorzug gegeben haben vor dreidimensionalen Relikten, deren Wirkung schwerer konzeptionell zu steuern galten.[ii]

Vielleicht bestehen diese Bedenken, weil wir immer noch zu wenig wissen, über die Wirkung unserer Ausstellungen und Inszenierungen. Nur wenige Museen leisten sich eine sachkundige Evaluation, wie ihre Präsentationen rezipiert werden. Die Angst vor der Wirkmacht von Relikten des Nationalsozialismus ist es auch, die Hauptkritikpunkt an einer aktuellen Ausstellung in den Niederlanden ist. Das Designmuseum Den Bosch in s'-Hertogenbosch zeigt „Design des Dritten Reichs" („Design van het Derde Rijk") mit Leihgaben aus mehreren namhaften deutschen Museen.[iii]
Zu sehen sind u. a. Uniformen und Stahlhelme, KdF-Wagen und Möbel aus der Reichskanzlei. „Ist es das wert?" fragt die Tageszeitung Westfalenpost. „Hakenkreuzfahnen und SS-Uniformen in Glasvitrinen? Wehrmachts-Sturmgewehre und SS-Totenkopfhelme dazu? Hitlerplakate und Hitlerbriefmarken? Germanischen Sittenkitsch im Goldrahmen und KZ-Baupläne hinter Glas?
Und ein VW Käfer im Untergeschoss, am Ein- und Ausgang? Ist es das wert? Leistet die Ausstellung *„Das Design des Dritten Reiches" einen solchen aufklärerischen Beitrag zur Geschichte der Gestaltung und Formgebung? Oder setzt sich das Designmuseum im niederländischen ´s Hertogenbosch nicht eher dem Vorwurf aus, mit der Ästhetik des Schreckens zu spielen? Den Skandal zu suchen, um auf sich aufmerksam zu machen?"*[iv]

Sonderfall Kunst?

Wenn Design des Nationalsozialismus so gefährlich zu sein scheint, dann ist es sicherlich bildende Kunst der Zeit ganz besonders, so könnte man meinen. Und tatsächlich ist nahezu jede Ausstellung zur und mit Kunst aus der Zeit des Nationalsozialismus unter besonderer Beobachtung, Konzepte und gestalterische Entscheidungen finden öffentliche Resonanz und Kritik.[v]

Kunst, Künstler und Nationalsozialismus – das sind im Moment hochaktuelle Themen. Als ich 2012 und 2013 den großen Bestand an Werken aus der NS-Zeit der Städtischen Galerie in Würzburg in der Ausstellung „Tradition und Propaganda. Eine Bestandsaufnahme. Kunst aus der Zeit des Nationalsozialismus in der Städtischen Sammlung" zeigte, war das noch sehr ungewöhnlich.[vi] Die Bedenken waren groß: Kann man diese Gemälde, Skulpturen überhaupt zeigen, Werke der glasklaren Propaganda und vieles, was zunächst einmal harmlos zu sein schien, wie Landschaftsbilder, nebeneinander? Manipuliert das eine und verharmlost das andere? Oder will man sie überhaupt zeigen, denn sie sind sind ja kunsthistorisch „nicht interessant", vieles nach künstlerischen Gesichtspunkten „nicht hochwertig". Ich war und bin überzeugt: Ja, man soll und kann alles zeigen; gerade auch die großen Unterschiede in Inhalten, Zielrichtungen und Stilen, dies möglichst sachlich und natürlich mit vielen Informationen und Einordnungen. Inzwischen sind Werke aus der nationalsozialistischen Zeit in Dauerausstellungen eingezogen, so etwa in die permanente Präsentation der Bayerischen Staatsgemäldesammlung in der Pinakothek der Moderne in München.[vii]

Mehr und mehr wurden in den vergangenen Jahren in der Forschung und im Ausstellungsbetrieb die Zwischen- und Grautöne in den Blick genommen; nicht nur die Personen und Produktion der zentralen Figuren des nationalsozialistischen Kunstbetriebs, sondern auch die breite Masse an Künstlerinnen und Künstlern, die während der 1930er- und 1940er-Jahre arbeiteten – nicht nur in Berlin oder München, sondern auch in Graz, Würzburg oder Rosenheim.[viii] (Oft stellt sich heraus, dass die Unschuldsnarrative so mancher Künstler geschickte Konstrukte waren.)

Inzwischen gab es mehrere Ausstellungen, die Ähnliches unternahmen, die zeigten, was bisher in den Museumsdepots unbesehen gelagert war und auch die Frage nach der Qualität anhand von Originalen stellten.[ix] Welche Künstler und welche Stile und Themen setzten sich durch, was wurde marginalisiert und unterdrückt und warum, wer passte sich an? Mehr und mehr rückten auch die Künstler und Künstlerinnen in den Fokus, die in einem gelenkten Kunstbetrieb ihre Werke schufen, sich arrangierten, über die Runden kamen oder eben die ganz großen Erfolge feierten.[x] Es sind heute oft Ausstellungen, die neue Forschungsbefunde auf die Bühne größerer Aufmerksamkeit heben, oder die Bekanntes oder lange Geahntes mithilfe von Kontextualisierung und Historisierung ins volle Licht rücken, wie Emil Noldes Antisemitismus und glühendes Anhängertum dokumentiert in der Berliner Ausstellung „Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus" (2019) der Neuen Nationalgalerie oder ebenfalls ein Berliner Beispiel, „Flucht in die Bilder? Die Künstler der Brücke im Nationalsozialismus" des Brücke-Museums.[xi]

Die Frage nach dem „Ob" hat sich hier inzwischen offensichtlich geklärt. Die Fragen nach dem „Wie" bleiben bestehen: Wie soll man ausstellen? Um die Ankündigung zu dieser Tagung zu zitieren:

„Wie kann und muss ein Museum mit dieser umstrittenen Kunst heute umgehen, um seinem Auftrag als Vermittler von Geschichte und Kultur gerecht zu werden? Wie sind der Künstler Arno Breker und seine Werke heute zu bewerten? Welcher didaktische Kontext ist in einem Museum, das Arno Breker zeigt, notwendig? Was

lässt sich aus der Auseinandersetzung mit NS-Kunst in Bezug auf die derzeitige gesellschaftliche Entwicklung ableiten?" [xii]

Das sind wichtige Fragen, wenn man sich mit der Kunst aus der Zeit des Nationalsozialismus auseinandersetzen will. Doch sind das überhaupt die Fragen, die im Zusammenhang mit diesen speziellen drei Breker-Figuren, die Anlass der heutigen Tagung sind, zentral sind? Ist das der Diskurs, der geführt werden sollte, wenn man gerade diese Relikte aus der Zeit des Nationalsozialismus wieder und vielleicht anders hier im Museum, einer permanenten Ausstellung hier vor Ort zeigen will?
Ich meine: nein. Die zentralen Fragen an die drei Skulpturen müssen ganz andere sein.

Die Breker-Skulpturen aus der Schorfheide

Es lohnt sich, die Objekte, um die es bei dieser Tagung geht, zunächst noch einmal genauer anzusehen:
Es sind drei deutlich überlebensgroße Frauenfiguren aus Bronze. Der Künstler ist bekannt und auch Zeitpunkt und Anlass, zu dem diese Figuren gefertigt wurden: Urheber ist Arno Breker, einer der wenigen Künstler, die während des Nationalsozialismus umfangreiche Staatsaufträge erhielten, Liebling Hitlers und auf Staatskosten mit einem hochmodernen Großatelier in Berlin ausgestattet.[xiii] Die Figuren mit dem Titel „Anmut", „Eos" und „Schreitende" waren für das Ausstattungsprogramm der Machtzentrale des nationalsozialistischen Regimes, Adolf Hitlers monumentale Neue Reichskanzlei in Berlin, gefertigt worden. Es sind prominente, auch im Ausland und in einem Fall auf der Prestigeschau des nationalsozialistischen Deutschlands, der Großen Deutschen Kunstausstellung in München, präsentierte Stücke.[xiv] Es war Hermann Göring, der die drei nur in Gips vorhandenen Figuren 1943 in Bronze gießen ließ für seinen monumentalen Landsitz Carinhall und als Teil seines großen Kunstbesitzes, für den er dort einen eigenen Museumsanbau plante. Im Frühjahr 1945 ließ Göring die Breker-Figuren zusammen im nahen Wuckersee versenken. Seinen übrigen Kunstbesitz – so gut wie nichts Zeitgenössisches – vielmehr Gemälde, Skulpturen, Möbel, Tapisserien vorwiegend aus dem 14. bis 18. Jahrhundert, entzog er durch Abtransport r in Sonderzügen dem Zugriff durch die sowjetischen Armee.[xv]

Bis 1990 blieben die Breker-Skupturen unter Wasser, obwohl deren Verbleib sehr bald bekannt war. Erst dann wurden sie geborgen und von der Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Potsdam eingelagert.[xvi] Seit rund zehn Jahren sind sie im Schorfheide-Museum nahe dem ehemaligen Standort von Görings Carinhall zu sehen mit den Spuren ihres langjährigen Unterwasserdaseins. Sie werden im Kontext der Ausstellung „Jagd und Macht" gezeigt, die die Geschichte des Jagdgebiets Schorfheide nachzeichnet und in dem die Geschichte des Ortes während der NS-Zeit eines von mehreren Hauptkapiteln ist.[xvii]

Was sind die Figuren nun also? Es sind Objekte nationalsozialistischer Propagandakunst.
Die Figuren sind Teil des Werks des prominentesten nationalsozialistischen Erfolgskünstlers, die es allerdings nur für und in Görings Carinhall überhaupt in dieser Form – als Bronzegüsse – gegeben hat. Die drei Bronzen sind aber vor allem Relikte einer Kunstsammlung, mit der sich einer der wichtigsten Machthaber des Nationalsozialismus imperiales Gepräge geben wollte – und in der Zeitgenössisches sonst kaum eine Rolle

spielte. Und: Sie sind starke Sachzeugnisse der Geschichte der Schorfheide, einem wichtigen Ort der Zeitgeschichte seit 1943, bis 1990 und seit 1990.

Bei einer möglichen Neukonzeption der Dauerausstellung zur Geschichte der Schorfheide im Jagdschloss in Groß Schönebeck nun den Fokus der Präsentation auf den Kunstwert der Stücke sowie die kunsthistorische Einordnung des Verfertigers der Skulpturen in seiner Rolle als bildender Künstler zu richten, erschiene mir eine problematische Verschiebung der Prioritäten. Die Frage nach der kunsthistorischen Einordnung ihres Autors kann man sich stellen und sie ist legitim – auch im Rahmen einer neuen Ausstellung im Schorfheide-Museum. Die kunsthistorische, stilistische Einordnung von Breker und seinen drei Skulpturen aus der Göring'schen Sammlung in Carinhall sollte jedoch nicht zu einer ihrer Leitfragen werden. Die Figuren sind hier in erster Linie Relikte des NS-Regimes, Bedeutungsträger eines totalitären Systems an einem konkreten zeithistorisch bedeutsamen Ort, der Schorfheide. Anhand der im Museum erhaltenen Breker-Abgüsse ist es möglich, einem breiten Museumspublikum die Funktionen von Kunst, Kunstwerken, Sammlungen und Museen in der Propaganda und Machtinszenierung führender Nationalsozialisten vor Augen zu führen. Also: Ausstellen, ja! Jedoch nicht primär als Kunstwerke, sondern als Sachzeugnisse einer komplexen Geschichte in einer multi-perspektivischen neuen Ausstellung.

---

i Winfried Nerdinger: Erinnerung gegründet auf Wissen. Das NS-Dokumentationszentrum München. | Remembrance Based on Knowledge. The Munich Documentation Centre for the History of National Socialism, hrsg. vom NS-Dokumentationszentrum München (= Schriftenreihe des NS-Dokumentationszentrums München). München 2018. Zu den konzeptionellen Kontroversen bei der Planung des NS-Dokuzentrums siehe: Stefanie Paufler-Gerlach: (K)eine Inszenierung? Museale Präsentationen von NS-Propaganda in zeitgenössischen Ausstellungen. In: NS-Propaganda im 21. Jahrhundert. Zwischen Verbot und öffentlicher Auseinandersetzung. Hg. v. Christian Kuchler. Köln/Weimar/Wien 2014, S. 175-192, hier S. 176. Die strenge Ablehnung von dreidimensionalen Exponaten in der Dauerausstellung ändert sich unter der seit 2018 amtierenden Leiterin, der Historikerin Dr. Mirjam Zadoff.

ii Mit dem Ableben der Zeitzeuginnen und Zeitzeugen werden authentischen Objekte als Erinnerungs- und Bedeutungsträger immer wichtiger; deren Einsatz in Ausstellungen zur Zeit des Nationalsozialismus wird zunehmend reflektiert, etwa mit dem noch Forschungsprojekt „Material – Beziehung – Geschlecht. Artefakte aus den KZ Ravensbrück und Sachsenhausen" der Stiftung Brandenburgische GedenkstättenMahn- und Gedenkstätte Ravensbrück sowie Gedenkstätte und Museum Sachsenhausen und der Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin/Studiengang Konservierung und Restaurierung (Laufzeit 1. Februar 2017 bis 31. Januar 2020). Siehe: URL: http://www.kz-artefakte.de/ (Zugriff vom 7.1.2020). Siehe auch 12. Europäische Sommer-Universität mit dem Titel „Dinge zeigen. Artefakte der NS-Zeit in Ausstellungen", veranstaltet von der Gedenkstätte Ravensbrück/Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten, dem Institut für Zeitgeschichte (IfZ) München - Berlin/Dokumentation Obersalzberg und dem Zentrum für Antisemitismusforschung der TU Berlin am 27. August- 1. September 2017 in Berlin und Ravensbrück. Programm unter URL: http://www.ifk-ravensbrueck.de/wp-content/uploads/2018/01/Faltblatt-ESUR-2017_klein.pdf (Zugriff vom 7.1.2020). Inzwischen weitet sich die Diskussion auf digitale Exponate und digitalen Räume aus. Siehe etwa Jens-Christian Wagner: Simulierte Authentizität? Chancen und Risiken von augmented und virtual reality an Gedenkstätten. In: Gedenkstättenrundbrief 196 vom vom 1. Dezember 2019, S. 3-9. URL: https://www.gedenkstaettenforum.de/nc/gedenkstaettenrundbrief/rundbrief/news/simulierte_authentizitaet_chancen_und_risiken_von_augmented_und_virtual_reality_an_gedenkstaetten/?zoom=1 (Zugriff vom 7.1.2020).

iii Design van het Derde Rijk. Design Museum Den Bosch (September 2019 bis März 2020). Siehe URL: https://designmuseum.nl/tentoonstelling/design-van-het-derde-rijk/ (Zugriff vom 7.1.2020).

iv Stephan Hermsen: Niederländisches Museum zeigt „Design des Deutschen Reichs“. Westfalenpost 5.9.2019. Online unter URL: https://www.wp.de/kultur/niederlaendisches-museum-zeigt-design-des-dritten-reichs-id226997287.html (Zugriff vom 7.1.2020). Auch vor Ort werden Bedenken geäußert über die Wirkung der Objekte. Nazi-Design: Aufarbeitung oder Verherrlichung? TV-Beitrag von Antoine Mouteau und Philippe Rouault. arte-Kulturnews vom 20.3.2019, D/F 2019 URL: https://www.arte.tv/de/videos/092512-000-A/nazi-design-aufarbeitung-oder-verherrlichung/ (Zugriff vom 7.1.2020).

v Ein Übersicht über wichtige Ausstellungen zur Kunst der Zeit des Nationalsozialismus seit 1974 bietet Christmut Präger: „Hinsehen, nachlesen, ernstnehmen!“ Kunst aus der Zeit des Nationalsozisalismus. In: Tradition und Propaganda. Eine Bestandsaufnahme. Kunst aus der Zeit des Nationalsozialismus in der Städtischen Sammlung. Hg. v. Museum im Kulturspeicher. Würzburg 2013 (= Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung), S. 25-37.

vi Tradition und Propaganda. Eine Bestandsaufnahme. Kunst aus der Zeit des Nationalsozialismus in der Städtischen Sammlung. Hg. v. Museum im Kulturspeicher. Würzburg 2013 (= Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung, Kuratorin Bettina Keß). Siehe insbesondere Bettina Keß: Geschichte(n) hinter der Kunst. In: Tradition und Propaganda, S. 12-15.

vii Künstler im Nationalsozialismus. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken, Pinakothek der Moderne, Saal 13. Texte: Oliver Kase, Bernhard Maar. Hg. v. Bayerische Staatsgemäldesammlung. München 2016.

viii Graz 2010/11: Die Kunst der Anpassung. Steirische KünstlerInnen im Nationalsozialismus zwischen Tradition und Propaganda. Ausstellung im Stadtmuseum (Katalog Neue Galerie Graz – Universalmuseum Joanneum und Stadtmuseum Graz. Hg. v. Günther Holler-Schuster/Otto Hochreiter. Graz 2010. Würzburg 2012/13: Tradition und Propaganda, wie Anm. 6. Berlin 2015/16: Neue Galerie. Die Schwarzen Jahre. Geschichten einer Sammlung. 1933-1945. (Katalog der Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin. Hg. v. Dieter Scholz, Maria Obenaus und Larissa Agel. Berlin 2015).

ix Z. B. Rosenheim 2017: Vermacht, verfallen, verdrängt – Kunst und Nationalsozialismus (Katalog zur Ausstellung der Städtischen Galerie Rosenheim. Hg. v. Christian Fuhrmeister, Monika Hauser-Mair und Felix Steffan. Rosenheim 2017.

x Etwa Christian Schad. Bettina Keß: „Mitglied (Kein Amt, kein Rang)“. Christian Schad im Nationalsozialismus. Ein neuer Blick auf Eigenbild, Fremdbild und Quellen. Online: RIHA Journal 0210, 18 Juni 2019. URL: https://www.riha-journal.org/articles/2019/0210-kess (Zugriff vom 8.1.2020).

xi Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus. Ausstellung im Hamburger Bahnhof. Museum für Gegenwart Berlin 2019 (zweibändiger Katalog: Emil Nolde. Eine deutsche Legende – Der Künstler im Nationalsozialismus. Hg. v. Bernhard Fulda, Christian Ring und Aya Soika. München/London/New York 2019. Flucht in die Bilder? Die Künstler der Brücke im Nationalsozialismus. Ausstellung Brücke-Museum Berlin 2019 (Katalog hg. v. Aya Soika und Meike Hoffmann. München 2019.)

xii Programm und Einladung zur Fachtagung „Kunst und Macht. Auseinandersetzung mit nationalsozialistischer Staatskunst im Museum, 25./26.9.2019. Schorfheide Museum im Jagdschloss Schorfheide. In Zusammenarbeit mit dem Museumsverband des Landes Brandenburg e.V.

xiii Kurzbiografie. Online Lebendiges Museum Onlein. URL: https://www.dhm.de/lemo/biografie/biografie-arno-breker.html (Zugriff vom 8.1.2020). Jürgen Trimborn, Arno Breker. Der Künstler und die Macht. Die Biographie. Berlin 2011, S. 216 ff.

xiv Hans Christian Löhr: Der Eiserne Sammler. Die Kollektion Hermann Göring. Kunst und Korruption im "Dritten Reich". Berlin 2009, S. 63. Trimborn, wie Anm. 13, S. 223 f. Die Figur „Anmut“ war 1940 auf der Großen Deutschen Kunstausstellung in München zu sehen. URL: http://www.gdk-research.de/de/obj19403973.html (Zugriff vom 8.1.2020).

xv Siehe Löhr, wie Anm.13, S. 71 und S. 127 f..

xvi Löhr, wie Anm. 13, S. 83 ff.

xvii Die rund zehn Jahre alte permanente Ausstellung thematisiert die Schorfheide sowohl als Naturraum als auch als Jagdgebiet der preußischen Könige, während der Weimarer Republik und der NS-Zeit sowie in der Zeit der DDR; insbesondere in den zeithistorischen Kapiteln wären neue Forschungsbefunde und Erkenntnisse zu ergänzen. URL: https://schorfheide-museum.de/de/museum (Zugriff vom 8.1.2020).