



Martin Papenbrock

FRAUEN- UND MÄNNERBILDER IN DER KUNST DES
NATIONALSOZIALISMUS

Seit den Anfängen der Forschung zur Kunst im Nationalsozialismus in den frühen 70er Jahren steht die Darstellung der Geschlechter in besonderer Weise im Fokus, weil sich in ihr die verhängnisvollsten Grundpositionen nationalsozialistischer Politik und Ideologie Ausdruck verschafften: die rassische Selektion und Reproduktion (in den Darstellungen der Frau) und eng damit verbunden der Kriegs- und Expansionswille (in den Darstellungen des Mannes).¹ Es sind vor allem Akt- und Porträtdarstellungen, in denen die Grundzüge des Geschlechterbildes in der nationalsozialistischen Kunst sichtbar werden.² Das Bildmaterial, auf das sich

¹ Zur Kunst im Nationalsozialismus vgl. Berthold Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1974; Ausst.-Kat. *Kunst im Dritten Reich. Dokumente der Unterwerfung*, Frankfurt am Main (Frankfurter Kunstverein) 1974; Berthold Hinz/Hans-Ernst Mittag/Wolfgang Schäche/Angela Schönberger (Hg.), *Die Dekoration der Gewalt*, Gießen 1979; Reinhard Merker, *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus*, Köln 1983; Joachim Petsch, *Kunst im Dritten Reich. Architektur, Plastik, Malerei, Alltagsästhetik*, Köln 1983; Mortimer G. Davidson, *Kunst in Deutschland 1933-1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich*, 4 Bde., Tübingen 1988-1995; Peter Adam, *Kunst im Dritten Reich*, Hamburg 1992.

² Zu den Geschlechterbildern in der Kunst der NS-Zeit vgl. Christian Groß/Uwe Großmann, Die Darstellung der Frau, in: Ausst.-Kat. *Kunst im Dritten Reich*, 385-411; Klaus Wolbert, *Die Nackten und die Toten des „Dritten Reiches“*, Gießen 1982; Silke Wenk, Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus, in: Ausst.-Kat. *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Berlin 1987, 103-118; Kathrin Hoffmann-Curtius, Die Frau in ihrem Element. Adolf Zieglers Triptychon der „Naturgesetzlichkeit“, in: Berthold Hinz (Hg.), *NS-Kunst. 50 Jahre danach. Neue Beiträge*, Marburg 1989, 55-79; Silke Wenk, Götter-Lieben. Zur Repräsentation des NS-Staates in steinernen Bildern des Weiblichen, in: Leonore Siegele-Wenschkewitz/Gerda Stuchlik (Hg.), *Frauen und Faschismus in Europa*,

die Forschung stützt, stammt überwiegend aus den Jahren 1937 bis 1944, der Phase der Kanonisierung einer nationalen, deutschen Kunst, die durch monumentale Ausstellungsprojekte wie die ab 1937 jährlich stattfindende „Große Deutsche Kunstausstellung“ und die im selben Jahr gegründete, großformatige und aufwändig illustrierte Zeitschrift „Die Kunst im Dritten Reichen“ gefördert wurde.³

Pfaffenweiler 1990, 181-210; Anne Meckel, *Animation – Agitation. Frauendarstellungen auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München 1937-1944*, Weinheim 1993; Helena Ketter, *Zum Bild der Frau in der Malerei des Nationalsozialismus. Eine Analyse von Kunstzeitschriften aus der Zeit des Nationalsozialismus*, München 2002; Elke Frietsch, „Kulturproblem Frau“. *Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus*, Köln/Weimar/Wien 2006. Zur Semantik und Funktion von Körper- und Rollenbildern im Nationalsozialismus vgl. Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, 2 Bde., Frankfurt 1977/78; Maruta Schmidt/Gabie Dietz (Hg.), *Frauen unterm Hakenkreuz*, Berlin 1983; Christine Wittrock, *Weiblichkeitsmythen. Das Frauenbild im Faschismus und seine Vorbilder in der Frauenbewegung der 20er Jahre*, Frankfurt 1983; Claudia Koonz, *Mütter im Vaterland. Frauen im Dritten Reich*, Freiburg 1991; Stefanie Poley (Hg.), *Rollenbilder im Nationalsozialismus – Umgang mit dem Erbe*, Bad Honnef 1991; Paula Diehl (Hg.), *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*, Paderborn 2006.

³ Zur Kunstpolitik im Nationalsozialismus vgl. Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1963; Joseph Wulf, *Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963; Otto Thomae, *Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich*, Berlin 1978; Klaus Backes, *Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Köln 1988; Jonathan Petropoulos, *Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich*, Berlin 1999. Zur „Großen Deutschen Kunstausstellung“ vgl. Mario-Andreas von Lüttichau, „Deutsche Kunst“ und „Entartete Kunst“: Die Münchner Ausstellungen 1937, in: Peter-Klaus Schuster (Hg.), *Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“*, München 1987, 83-118; Karl-Heinz Meißner (Text)/Mario-Andreas von Lüttichau (Katalog), *Große Deutsche Kunstausstellung, München 1937*, in: *Ausst.-Kat. Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlin 1988, 276-287; Martin Papenbrock/Gabriele Saure (Hg.), *Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen*, Teil 1: *Ausstellungen deutscher Gegenwartskunst in*

Männer- und Frauenbilder in der Skulptur

Schon 1936, im Vorfeld und im Kontext der Olympiade in Berlin, gab es Versuche, das Bild einer neuen deutschen Kunst, die den neuen Staat repräsentieren sollte, in der Öffentlichkeit zu etablieren. In diesem Zusammenhang entstand der „Zehnkämpfer“ (Abb. 1) von Arno Breker, der sich an der Figurenauffassung der Antike orientiert.⁴ Zugleich ist es die Darstellung eines Sportlers der Gegenwart aus der Königsdisziplin der Leichtathletik, in dem sich die sportpolitischen Ambitionen des nationalsozialistischen Deutschland ausdrückten. In der olympischen Wirklichkeit konnten die Erwartungen, von der diese Skulptur zeugt, nicht erfüllt werden. Der deutsche Weltrekordler im Zehnkampf, Hans-Heinrich Sievert, von den Nationalsozialisten zum rassistischen Idealbild erhoben, war verletzt und musste den Olympiasieg dem amerikanischen Zehnkämpfer Glenn Morris überlassen, der die Goldmedaille mit neuem Weltrekord gewann. Breker weicht in seiner Darstellung des Zehnkämpfers nur in Nuancen vom antiken Ideal ab. Seine Figur hat einen breiteren Brustkorb, zieht die Schultern zurück, drückt die Brust heraus und hat die Augen auf ein Ziel fixiert, ein typisches Merkmal nationalsozialistischer Skulptur.⁵ Das Körperbild, das diese Figur idealisiert, gleicht dem des von Leni Riefenstahl in ihrem Olympia-Film inszenierten Bildes, das durch Überblendungen den Eindruck

der NS-Zeit, bearbeitet von Martin Papenbrock und Anette Sohn, Weimar 2000; Ines Schlenker, *Hitler's Salon. The Große Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich 1937-1944*, Bern u.a. 2007; dies., Die „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ und ihre Auswirkungen auf den nationalsozialistischen Kunstbetrieb, in: Hans-Jörg Czech/Nikola Doll (Hg.), *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, Dresden 2007, 258-267.

⁴ In: Aust.-Kat. *Große Deutsche Kunstausstellung 1937*, München 1937, Abb. 54; Werner Rittich, Sport und Plastik, in: *Die Kunst im Deutschen Reich*, 5 (1941), Folge 1, 4-13, hier 7. Vgl. Wolbert, *Die Nackten und die Toten*, 118, 189 f.; Davidson, *Kunst in Deutschland 1933-1945*, Bd. 1, n.p.

⁵ Zum Motiv des Zehnkämpfers in der Skulptur des Nationalsozialismus vgl. Wolbert, *Die Nackten und die Toten*, 55f.

erzeugt, Sportler der Gegenwart gingen aus griechischen Skulpturen hervor.⁶

Der Typus des athletischen männlichen Akts wurde in den folgenden Jahren semantisch aufgeladen, politisiert und militarisiert. Zwei monumentale Skulpturen, die Breker 1939 für den Ehrenhof der Neuen Reichskanzlei in Berlin anfertigte, fungierten als männliche Allegorien der „Partei“ und der „Wehrmacht“.⁷ Zwei ihrem Genus nach weibliche Institutionen wurden durch diese Darstellungen maskulinisiert, durch die Kraft und die Härte der trainierten männlichen Körper als für den Kriegsfall gewappnet gezeigt und durch den Bezug auf die Antike zugleich kulturell aufgewertet. In Ansätzen ist hier bereits das Motiv der kulturellen Legitimation der Kriegs- und Expansionspolitik der Nationalsozialisten zu erkennen, das in den Künsten und Wissenschaften der Kriegsjahre eine wichtige Rolle spielte. Noch deutlicher wird der Aspekt der Militarisierung und der Wehrhaftigkeit in der ebenfalls 1939 entstandenen Figur „Bereitschaft“ (Abb. 2), einer überlebensgroßen Bronzeplastik, die für das Nürnberger Reichsparteitagsgelände vorgesehen war.⁸ Es ist nicht das Attribut des Schwertes allein, in dem sich die Militarisierung ausdrückt, sondern vor allem der muskulöse männliche Körper, der wie eine Rüstung, wie ein Panzer erscheint.

Ein ähnliches Körperbild war zuvor schon in den Figuren von Josef Thorak zu beobachten, insbesondere in seiner Gruppe „Kameradschaft“ (Abb. 3), die 1937 auf der ersten

⁶ Leni Riefenstahl, *Olympia*, Dokumentarfilm, 2 Teile, 121 u. 96 min., Deutschland 1938.

⁷ Abb. in: *Die Kunst im Dritten Reich*, 3 (1939), Folge 1, 10-11, Folge 9, 284-285. Vgl. Georg Bussmann, Plastik, in: Ausst.-Kat. *Kunst im Dritten Reich*, 230-257, hier 252ff.; Wolbert, *Die Nackten und die Toten*, 207ff.; Frank Wagner/Gudrun Linke, Mächtige Körper. Staatsskulptur und Herrschaftsarchitektur, in: Ausst.-Kat. *Inszenierung der Macht*, 63-78; Adam, *Kunst im Dritten Reich*, 257; Petsch, „Unersetzliche Künstler“, 273f.

⁸ In: *Die Kunst im Dritten Reich*, 3 (1939), Folge 8, 261; Vgl. Bussmann, *Plastik*, 240ff.; Backes, *Hitler und die bildenden Künste*, 98; Petsch, „Unersetzliche Künstler“, 266.

„Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München und im selben Jahr, ergänzt um einen Frauenakt, vor dem deutschen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung zu sehen war.⁹ Signifikant an Thoraks Gruppe ist nicht nur die Körperform, sondern auch das Verhältnis der beiden Männer zueinander. Durch den Schulterchluss und den Titel „Kameradschaft“ wird der militärische Charakter des Verhältnisses betont. Als Bild einer Männerfreundschaft unterscheidet es sich grundlegend von Darstellungen aus der Weimarer Zeit, etwa von Ernst Ludwig Kirchners Skulptur „Freunde“ von 1924, die das Vertraute, die Zuneigung und den intellektuellen Austausch zwischen den beiden Männern herausstellt.¹⁰

Das Motiv der militärisch akzentuierten Zweiergruppe tritt in der nationalsozialistischen Skulptur wiederholt auf, etwa in der Gruppe „Arbeiter der Stirn und der Faust“ von Theo Siegle aus dem Jahr 1936.¹¹ Die beiden Männer haben denselben athletischen Körper, eine fast identische Physiognomie und unterscheiden sich lediglich durch das Werkzeug in der Hand des Arbeiters und die hohe Stirn des Kopfarbeiters. Wie geklont wirken auch die beiden Männer in Georg Kolbes „Ehrenmal für die Gefallenen des Weltkriegs“ (Abb. 4) in Stralsund von 1935.¹² Der gemeinsame Griff ans Schwert symbolisiert den militärischen Zusammenhalt. Typisch für Kolbe sind die Physiognomien, die den Typus des deutschen Mannes definieren, der sich durch ein symmetrisches Gesicht, ein ausgeprägtes Kinn, hervortretende Wangenknochen,

⁹ Vgl. Bussmann, *Plastik*, 238ff.; Theweleit, *Männerphantasien*, Bd. 2, 163; Wenk, *Aufgerichtete weibliche Körper*, 105; Backes, *Hitler und die bildenden Künste*, 97; Bernd Nicolai, *Tektonische Plastik. Autonome und politische Plastik im Deutschland der dreißiger und vierziger Jahre*, in: *Ausst.-Kat. Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945*, Köln 1996, 334-337, hier 335f.

¹⁰ Vgl. Karin von Maur, *Ernst Ludwig Kirchner. Der Maler als Bildhauer*, Ostfildern-Ruit 2003, 76.

¹¹ Abb. in: Davidson, *Kunst in Deutschland 1933-1945*, Bd. 1, n.p.

¹² In: *Die Kunst im Deutschen Reich*, 6 (1942), Folge 2, 31; Vgl. Merker, *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus*, 247; Adam, *Kunst im Dritten Reich*, 182.

rasierte Schläfen und einen hohen Haaransatz auszeichnet. Diese Merkmale finden sich – zumindest was den Mann betrifft – auch in seiner Gruppe „Menschenpaar“ von 1937, die am Maschsee in Hannover steht.¹³ Auch Kolbe orientiert sich an der antiken Figurenauffassung, setzt aber wie Breker auch zeitgenössische Akzente, vor allem durch die Frisuren und die betont sportlichen Figuren, und definiert bzw. reproduziert damit das deutsche Idealbild. Indem er die Gruppe als „Menschenpaar“ betitelt, erhebt er das deutsche bzw. nationalsozialistische Ideal zur anthropologischen Norm.

Das Idealbild einer betont sportlichen Frau mit breiten Schultern hat in den 30er Jahren vor allem Fritz Klimsch geprägt, zusammen mit Breker, Thorak und Kolbe einer der vier sogenannten „unersetzlichen“ Bildhauer des Dritten Reiches, die aufgrund dieses vom Propagandaministerium verliehenen Status¹⁴, der noch einmal eine exklusive Steigerung zu den sogenannten „gottbegnadeten“ Künstlern bedeutete, vom Kriegsdienst freigestellt waren.¹⁴ Das Bild der athletischen Frau findet sich bereits in der „Schauenden“ (Abb. 5) von 1932, die Klimsch für das Schwimmbad der I.G. Farben in Leverkusen anfertigte und die zu den populärsten und meistreproduzierten Skulpturen der NS-Zeit gehörte.¹⁵ Selbst in den Mutterbildern der 30er Jahre, die nicht selten Aktbilder sind, ist dieses sportliche Frauenbild verbreitet, etwa in Emil Sutors „Mutter mit Kind“¹⁶ und in einer noch stärker wehrhaften

¹³ Abb. in: *Die Kunst im Deutschen Reich*, 6 (1942), Folge 7, 35; Vgl. Merker, *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus*, 299, 301; Adam, *Kunst im Dritten Reich*, 15.

¹⁴ Vgl. Gottbegnadeten-Liste. Bundesarchiv Berlin, R55/20.252a, 2 (unter: „A. Sonderliste“). Zu den „Gottbegnadeten“ vgl. auch: Oliver Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereiten im Dritten Reich*, Wien 1991; Joachim Petsch, „Unersetzliche Künstler“, 245-277; Ernst Klee, *Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, überarbeitete Ausgabe, Frankfurt am Main 2009.

¹⁵ In: Aust.-Kat. *Große Deutsche Kunstausstellung 1937*, München 1937, Abb. 55; *Die Kunst im Deutschen Reich*, 4 (1940), Folge 8/9, 270.

¹⁶ Abb. in: *Die Kunst im Dritten Reich*, 3 (1939), Folge 8, 264.

Akzentuierung in Anton Grauels „Mutter“ (Abb. 6).¹⁷ Hier haben sogar die Kinder austrainierte Oberkörper, von der Mutter ganz zu schweigen.

Der Typus der wehrhaften Frau, deren muskulöser Körper deutlich sichtbar ist, liegt auch der Skulptur „Befreiung“ (Abb. 7) von Richard Scheibe zugrunde, dem sogenannten „Saarbefreiungsdenkmal“, das 1936 im Auftrag der I.G. Farben in Höchst in Frankfurt am Main aufgestellt wurde.¹⁸ Wehrhafte Frauen waren durchaus auch ein Thema der europäischen Avantgarde, insbesondere während des Spanischen Bürgerkriegs. Julio Gonzalez schuf 1937 eine geschweißte Stahlskulptur mit dem Titel „Montserrat“ für den Pavillon der spanischen Republik auf der Pariser Weltausstellung.¹⁹ Es zeigt die Frau mit einem kleinen Kind auf dem Arm als Schnitterin, mit einer Sichel in der Hand, das heißt als Symbolfigur des republikanischen Widerstands gegen Franco. Die Frau ist nicht weniger entschlossen als die Figuren von Grauel und Scheibe, aber auffallend zurückhaltender und defensiver in ihrer Körperlichkeit.

Frauen- und Männerbilder in Malerei und Zeichnung

Im Gegensatz zur Skulptur war die Aktmalerei nicht auf heroisierte Frauenfiguren festgelegt. Zwar gab es auch in der Aktmalerei den Typ der wehrhaften Frau mit einer entsprechenden Physis, etwa in dem mythologischen Bild „Die Rast der Diana“ von Ivo Saliger,²⁰ verbreiteter war aber die Darstellung der sich dem Mann bzw. seinem Urteil unterwerfenden Frau, wie im „Urteil des Paris“ (Abb. 8) desselben

¹⁷ In: *Die Kunst im Dritten Reich*, 3 (1939), Folge 4, 110.

¹⁸ In: *Die Kunst im Dritten Reich*, 3 (1939), Folge 5, 142; Vgl. Frietsch, „Kulturproblem Frau“, Abb. 22.

¹⁹ Vgl. Marko Daniel, Spanien: Kultur im Krieg, in: *Ausst.-Kat. Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945*, Köln 1996, 63-107, hier 66, Abb. 75.

²⁰ Vgl. Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus*, Abb. 8; Adam, *Kunst im Dritten Reich*, 223.

Künstlers zu sehen ist,²¹ einem in der NS-Kunst sehr beliebten Motiv. Der »deutsche« Paris, ein Bursche vom Lande in kurzen Hosen, überreicht in einer deutschen Kulturlandschaft seiner Auserwählten den Preis.

Typischer als die Bilder von Saliger sind die Arbeiten von Adolf Ziegler, der zeitweise der Reichskammer der bildenden Künste vorstand und in dieser Funktion einer der einflussreichsten Künstler des Nationalsozialismus war.²² Seine Akte zeigen die Frauen oft in unbeobachteten Ateliersituationen, in denen sie den Betrachter nicht wahrzunehmen scheinen, der dadurch in eine voyeuristische Situation gerät.²³ Die Inszenierung des unbeobachteten Augenblicks ist typisch für die nationalsozialistische Aktmalerei. Sie zeigt sich auch in einem der populärsten Kunstwerke der NS-Kunst, der in hohen Auflagen als Farbpostkarte verkauften „Bäuerlichen Venus“ (Abb. 9) von Sepp Hilz aus dem Jahr 1939, bei der abgesehen von der nationalen Markierung des weiblichen Körpers (durch die Frisuren) noch die Situierung der Frau ins ländliche Milieu hinzukommt.²⁴ Die Frauen werden in den Aktbildern oftmals in gänzlich unakademischen Haltungen gezeigt. Es ging den Malern offenbar nicht um Idealisierungen, sondern eher um Inspizierungen des weiblichen Körpers, um die Suche nach einem physischen Code bzw. nach rassebiologischen Merkmalen. Noch deutlicher als in der Aktmalerei tritt dieser Ansatz in den Porträts hervor. Die Bestätigung für die Echtheit der Rasse, seit den Nürnberger Gesetzen ein existenzielles Kriterium für alle Deutschen, wurde gerade nicht im

²¹ Vgl. Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus*, 89ff., Abb. 9; Groß/Großmann, *Die Darstellung der Frau*, 393; Frietsch, „*Kulturproblem Frau*“, 261, 270ff., Abb. 78; Czech/Doll, *Kunst und Propaganda*, 316f.

²² Vgl. Klee, *Kulturlexikon*, 616.

²³ Abb. in: Robert Scholz, Das Problem der Aktmalerei, in: *Die Kunst im Deutschen Reich*, 4 (1940), Folge 10, 291-301, hier 300. Vgl. Groß/Uwe Großmann, *Die Darstellung der Frau*, 398; Ausst.-Kat. *Kunst und Macht*, 296; Frietsch, „*Kulturproblem Frau*“, Abb. 92.

²⁴ In: Aust.-Kat. *Große Deutsche Kunstausstellung 1939*, München 1939, Abb. 35; Vgl. Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus*, 101f., Abb. 94; Frietsch, „*Kulturproblem Frau*“, 262ff., Abb. 80.

ideal Schönen, sondern eher im Unscheinbaren gesucht, mit Vorliebe auf dem Lande, in Darstellungen ungeschminkter Frauen. Davon zeugt das Bild „Die rote Halskette“ von Sepp Hilz.²⁵

Zum Tätigkeitsfeld der Künstler im Nationalsozialismus gehörte auch die Illustrierung von rassebiologischer Populärliteratur und rassebiologischen Postkartenserien.²⁶ Anders als in den Werken der Malerei geben die Bildtitel der Illustrationen und Postkarten direkte Hinweise auf die intendierte rassistische Bedeutung. Von Josef Gerlach existiert eine Zeichnung mit dem Titel „Deutsche Jungbäuerin vorwiegend nordischer Rasse“ aus dem Jahr 1939.²⁷ Wolfgang Willrich zeichnete ein „Deutsches Mädchen aus Göttingen“ (Abb. 10).²⁸ Vom selben Künstler stammt das „Bildnis Margarete Burger“ (Abb.11), das einen Frauentyp stark androgynen Charakters zeigt, deren Strenge durch Frisur und Kleidung, vor allem aber durch ihren beinahe militanten, fixierenden Blick noch unterstützt wird.²⁹

Vermännlichung und Härte, die deutlicher noch in einem Werbeplakat (Abb. 12) des Rassepolitischen Amtes aus dem Jahr 1938 erkennbar sind,³⁰ insbesondere in den schon beinahe unnatürlichen Physiognomien von Mann und Frau, wurden als Zeichen von Robustheit, Disziplin und Widerstandsfähigkeit verstanden, Tugenden, die letztlich die Reproduktion der

²⁵ In: *Die Kunst im Deutschen Reich*, 6 (1942), Folge 11, 269. Vgl. Adam, *Kunst im Dritten Reich*, 24.

²⁶ Vgl. z.B. Oskar Just/Wolfgang Willrich, *Nordisches Bluterbe im süddeutschen Bauerntum*, München 1938; *Deutscher Blutadel in aller Welt*, Postkartenserie, Berlin [1940]. Auch die Zeitschrift *Volk und Rasse*, das Organ des Reichsausschusses für Volksgesundheitsdienst und der Deutschen Gesellschaft für Rassenhygiene, hat wiederholt explizit rassistische Porträts deutscher Zeichner und Maler veröffentlicht, die von der kunstgeschichtlichen Forschung bisher kaum wahrgenommen wurden.

²⁷ Abb. in: Davidson, *Kunst in Deutschland 1933-1945*, Bd. 2.1, Abb. 412.

²⁸ Vgl. Davidson, *Kunst in Deutschland 1933-1945*, Bd. 2.2, Abb. 1537.

²⁹ Ebd., Abb. 1561.

³⁰ Vgl. Czech/Doll, *Kunst und Propaganda*, 321f.

Rasse gewährleisten sollten. In diesem Zusammenhang sind auch Darstellungen wie „Der Säugling“ (Abb. 13) von Fritz Mackensen zu nennen, mit einer Mutter, die ihr Kind während der Feldarbeit stillt, ein unromantisches, emotionsloses, nur auf den Aspekt der Reproduktion, des Überlebens reduziertes Bild.³¹ Von den Frauenbildern der Weimarer Zeit wie etwa dem „Bildnis der Journalistin Sylvia Harden“ von Otto Dix aus dem Jahr 1926 unterscheiden sich solche Darstellungen grundlegend, sind geradezu als ein Gegenentwurf zu verstehen.³² Nicht nur das Milieu ist ein anderes, auch die Aufgaben und die Tätigkeiten, die der Frau zugestanden werden, unterscheiden sich.

Für die erwachsene Frau war beinahe ausnahmslos die Mutterrolle vorgesehen. Zu den wenigen Berufen, die sie in den Bildern der NS-Kunst ausüben durfte, gehört die Tätigkeit als Krankenschwester, so im Bild einer „Rot-Kreuz-Schwester“ (Abb. 14) von Willi Münch-Khe aus dem Jahr 1937,³³ nicht von ungefähr eine Tätigkeit, die sich auch militärisch nutzen ließ. Wenn die Frauen aus Altersgründen der Mutterrolle entwachsen waren, konnten sie zum Nutzen des Volkes in der Landwirtschaft tätig werden. Eine der wenigen Darstellungen älterer Frauen in der nationalsozialistischen Kunst ist das Bild einer „Bäuerin“ von Adolf Wissel, deren kräftige, gebräunte Hände von schwerer körperlicher Arbeit zeugen.³⁴ In ähnlicher Haltung und mit einer auffallend ähnlichen Akzentuierung der Hände stellte Hermann Tiebert

³¹ In: *Die Kunst im Deutschen Reich*, 5 (1941), Folge 4, 123; Vgl. Adam, *Kunst im Dritten Reich*, 151.

³² Abb. in: Sergiusz Michalski, *Neue Sachlichkeit*, Köln 1992, 56.

³³ Vgl. Davidson, *Kunst in Deutschland 1933-1945*, Bd. 2.1, Abb. 905.

³⁴ Abb. in: Aust.-Kat. *Große Deutsche Kunstausstellung 1938*, München 1938, Abb. 9; *Die Kunst im Dritten Reich*, 2 (1938), Folge 8, 243. Vgl. Dieter Bartetzko/Stefan Glossmann/Gabriele Voigtländer-Tetzner, *Die Darstellung des Bauern*, in: Ausst.-Kat. *Kunst im Dritten Reich*, 310-346, hier 312; Adam, *Kunst im Dritten Reich*, 106.

seinen „Erbhofbauern“ dar.³⁵ Anerkennung und bescheidenen Wohlstand, ihren festen Platz im sozialen Gefüge verdienten sich die Alten durch ihrer Hände Arbeit, durch ein arbeitsames Leben. Das ist die Aussage dieser Bilder.

Hierarchisierungen und funktionale Zuweisungen innerhalb des sozialen Gefüges veranschaulicht im Kleinen die „Kahlenberger Bauernfamilie“ (Abb. 15) von Adolf Wissel aus dem Jahr 1939.³⁶ Das Oberhaupt der Familie ist der Mann in auffallend militärischer Kleidung, der die anderen Familienmitglieder überragt. Durch Blickkontakt ist er mit der alten Frau am rechten Bildrand verbunden, die aufgrund der ähnlichen Physiognomie ganz offensichtlich seine Mutter sein soll. Die Ähnlichkeit mit ihr stellt ihm ein genetisches Zeugnis, eine rassische Legitimation für seine Führungsrolle aus. Die alte Frau macht sich durch Handarbeit nützlich und verdient sich dadurch ihr Altenteil, symbolisiert durch die Tasse Kaffee auf dem Tisch. Auf der gegenüberliegenden Seite des Tisches sitzt die Ehefrau, die in ihrem Profil an die Germania-Allegorien des 19. Jahrhunderts erinnert. Auffallend ist die Emotions- und Beziehungslosigkeit zwischen Mann und Frau. Die Ehe wird als eine funktionale Gemeinschaft mit festen Rollenzuweisungen beschrieben, innerhalb derer die Frau für die Erziehung und den Schutz der Kinder zuständig ist. Die Kinder, allesamt blond, orientieren sich an den Rollenmustern der Eltern. Der Junge, in unmittelbarer Nähe des Vaters, spielt mit einem Pferd und wird offenbar auf seine Rolle als kommender Bauer vorbereitet. Die Mädchen spielen mit Puppen und lernen für ihre zukünftige Mutterrolle. Das Mädchen am linken Ende des Tisches, das mit Buntstiften malt, ist ein Beleg dafür, dass auch dem kreativen Element eine Rolle zugestanden wird, wenn auch keine

³⁵ Abb. in: *Die Kunst im Dritten Reich*, 2 (1938), Folge 9, 271; Vgl. Bartetzko/Glossmann/Voigtländer-Tetzner, *Die Darstellung des Bauern*, 326ff.

³⁶ Vgl. Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus*, Abb. 3; Bartetzko/Glossmann/Voigtländer-Tetzner, *Die Darstellung des Bauern*, 333ff.; Adam, *Kunst im Dritten Reich*, 138, 148.

zentrale (die ist dem Jungen vorbehalten). In ihrer Position als Pendant zur strickenden Großmutter drückt sich die Hoffnung bzw. die Erwartung aus, dass sich die Kreativität mit dem Alter in nützliche Bahnen lenken lässt.

Die vielen Darstellungen aus dem bäuerlichen Milieu sind typisch für die Kunst des Nationalsozialismus. Das bäuerliche Leben suggerierte eine natürliche Sozialordnung. Das Geschlechterverhältnis in diesen Bildern ist hierarchisch strukturiert, die Dominanz des Männlichen wird nicht infrage gestellt. Das Bild vermittelt nicht unbedingt den Eindruck einer glücklichen Familie, eher von einer Solidargemeinschaft, die für die ihr von der Gesellschaft übertragenen Aufgaben gewappnet sein musste. Wandmalereien zum Thema des Ersten Weltkriegs, die Franz Eichhorst 1938 für das Schöneberger Rathaus in Berlin anfertigte, zeigen, dass von der Familie auch Opfer erwartet wurden, dass sie bereit sein musste, den Vater in den Krieg ziehen zu lassen, der in diesem Fall offenbar kein Bauer, sondern ein Arbeiter ist.³⁷

Kamen für die Frau nur die Rollenbilder als Mutter, Bäuerin oder Krankenschwester infrage, reduzierte sich bei den Männern das Spektrum auf Arbeiter, Bauer und Soldat, wie auch ein gleichnamiges Triptychon (Abb. 16) von Hans Schmitz-Wiedenbrück aus dem Jahr 1941 hervorhebt.³⁸ Den Bergarbeiter von der linken Seitentafel finden wir im zentralen Bild der drei Waffengattungen als Vertreter des Heeres wieder, den Bauern von der rechten Seitentafel als Vertreter

³⁷ Abb. in: Robert Volz, *Neue Wandmalerei*. Zu den Fresken von Franz Eichhorst im Rathaus zu Berlin-Schöneberg, in: *Die Kunst im Dritten Reich*, 2 (1938), Folge 11, 341-349, hier 343; Vgl. Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus*, 85, Abb. 137; Klaus Wolbert, *Programmatistische Malerei*, in: *Ausst.-Kat. Kunst im Dritten Reich*, 280-309, hier 284ff.

³⁸ In: *Ausst.-Kat. Große Deutsche Kunstausstellung 1941*, München 1941, Abb. 15; *Die Kunst im Deutschen Reich*, 5 (1941), Folge 7, 229; Vgl. Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus*, 79f., Abb. 130; Wolbert, *Programmatistische Malerei*, 299ff., Merker, *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus*, 278f.; Adam, *Kunst im Dritten Reich*, 162f.; Czech/Doll, *Kunst und Propaganda*, 339f.; Petsch, „Unersetzliche Künstler“, 251ff.

der Marine. Beide rahmen den Vertreter der Luftwaffe. Das Prinzip des militärischen Zusammenhalts dominiert nicht nur die Kriegsbilder, sondern, wie bereits zu sehen war, auch die Gruppen- und Familiendarstellungen in allen Bildgattungen. Auch das Verhältnis von Mann und Frau wird oft in dieser Weise akzentuiert, wie das Bild „Gleichklang“ von Alfred Bernert zeigt.³⁹ Während in den Bildern der europäischen Avantgarde, die in den 30er und 40er Jahren entstehen, die Beziehung zwischen Mann und Frau als ein von sexueller Bedrohung und Gewalt geprägtes Verhältnis beschrieben wird,⁴⁰ wird das Geschlechterverhältnis in der nationalsozialistischen Kunst als pragmatisch und funktional und in dieser Hinsicht als harmonisch dargestellt.

Die Darstellungen von Frauen und Männern in der Kunst des Nationalsozialismus sind vor allem durch ihre Akzentuierung des ländlichen Lebens Bilder einer prämodernen, vorindustriellen Gesellschaft. Diese Bilder entsprachen nicht der Wirklichkeit eines technisch und industriell entwickelten Landes. Auf der anderen Seite zeugen sie davon, dass insbesondere die Frauen in Deutschland fast vollständig vom industriellen Produktionsprozess ausgeschlossen waren, selbst noch im Krieg bis etwa 1943. Ganz anders war die Situation in den USA, wo während des Krieges Frauen als Arbeiterinnen für die Industrie, nicht zuletzt für die Schwer- und Rüstungsindustrie angeworben wurden.⁴¹ Dies führte zu einem entsprechend anders akzentuierten Frauen- und Männerbild in der Kunst.

Durch technische Veränderungen in der Stahlindustrie, insbesondere durch neue, industriell genutzte Schweißverfahren, für die nicht mehr derselbe körperliche Kraftaufwand nötig war wie für die alten Techniken, das Schmieden oder Nieten,

³⁹ Vgl. Davidson, *Kunst in Deutschland 1933-1945*, Abb. 69.

⁴⁰ Vgl. Jutta Held, Die „Feminisierung“ der Avantgarde. Zur Kunst der Résistance: Eluard und Henri Laurens, in: *Kritische Berichte*, 18 (1990), H. 1, 21-38.

⁴¹ Vgl. Leila J. Rupp, *Mobilizing Women für War. German and American Propaganda 1939-1945*, Princeton 1978.

konnten auch Frauen für die Arbeit in der Schwerindustrie herangezogen werden, die zuvor eine Domäne der körperlich starken Männer war. Nach dem Kriegseintritt der USA Anfang der 40er Jahre wurden die Frauen zu Hunderttausenden im Rahmen staatlicher Programme ausgebildet und von der amerikanischen Rüstungsindustrie umworben. Norman Rockwells „Rosie the Riveter“ (Abb. 17), die zur politischen Ikone dieser Kampagne wurde, spiegelt als Nieterin, die mit Muskelkraft arbeitet und dies auch zeigt, noch das alte, männliche Bild der Industriearbeit wider, wenn auch in ironisierender Weise.⁴² Die Arbeiterin tritt mit ihrem Fuß auf ein Exemplar von Hitlers „Mein Kampf“ und dokumentiert damit, dass sie ihren Arbeitseinsatz als patriotische Aufgabe im Sinne der Regierung versteht. Zugleich parodiert sie das nationalsozialistische Stereotyp heroischer männlicher Körper. Um den Bedarf der Rüstungsindustrie, insbesondere des Schiffs- und Flugzeugbaus zu decken, wurden auch Jugendliche, die in den Schulen das Schweißen lernten, eingestellt. Mit der zunehmenden Beschäftigung von Frauen und Jugendlichen änderte sich das Körperbild des männlichen Arbeiters in der Stahlindustrie, wie das Gemälde „The Welder“ (Abb. 18) von Francis de Erdely aus dem Jahr 1943 belegt.⁴³ Der athletische Körper, von Rockwell bereits ironisiert, verschwand nahezu völlig, der Körper der Stahlarbeiter wurde vor dem Hintergrund der realen Veränderungen in der Industrie knabenhafter und androgyner.⁴⁴

Die Männer- und insbesondere die Frauenbilder in der nationalsozialistischen Kunst waren demgegenüber nicht

⁴² Titelseite der *Saturday Evening Post* vom 29.05.1943. Vgl. Philip S. Foner/Reinhard Schultz, *Das andere Amerika. Geschichte, Kunst und Kultur der amerikanischen Arbeiterbewegung*, Berlin 1983, 285; Czech/Doll, *Kunst und Propaganda*, 435f.

⁴³ Vgl. Czech/Doll, *Kunst und Propaganda*, 424f.

⁴⁴ Zur Darstellung des Stahlarbeiters und der Stahlarbeiterinnen in der amerikanischen Kunst der frühen 1940er Jahre vgl. Martin Papenbrock, Die Poesie des Stahlarbeiters. Anmerkungen zum Verhältnis von Kunst und Arbeit im Werk von David Smith, in: *Kunst und Politik*, 7 (2005), 93-110.

nur unzeitgemäß, sie waren auch propagandistisch – also im Sinne ihrer eigenen Bestimmung – kontraproduktiv, denn sie stellten sich in der von den Nationalsozialisten ausgerufenen „Erzeugungsschlacht“ des Zweiten Weltkriegs den konkurrierenden Geschlechterbildern, die kaum weniger funktional waren, im Hinblick auf die Produktionssteigerung als hoffnungslos unterlegen dar. Die Frauen- und Männerbilder, das zeigt der Vergleich, sagen weniger über die kulturelle und technische Entwicklung einer Gesellschaft aus als über die herrschenden Produktionsbedingungen und Ideologien. Die politische Steuerung von Körperbildern und Geschlechtermodellen, die vom Nationalsozialismus in extremer Form betrieben wurde, bedeutete nicht nur eine Unterbindung kultureller Diversität und einen massiven Eingriff in die Handlungsspielräume von Frauen und Männern, sondern war Bestandteil einer menschen- und völkervernichtenden Rassen- und Kriegspolitik. Die bildenden Künstler in Deutschland stellten sich bereitwillig in ihren Dienst.

ABBILDUNGEN



1 Arno Breker: Zehnkämpfer (1936)

Aus: Mortimer G. Davidson, Kunst in Deutschland 1933-1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich, 4 Bde., Tübingen 1988-1995, Bd. 1, n.p.



2 Arno Breker: Bereitschaft (1939)

Aus: Die Kunst im Dritten Reich, 3 (1939), Folge 8, 261.



3 Josef Thorak: Kameradschaft (1937)

Aus: Ausst.-Kat. Kunst im Dritten Reich. Dokumente der Unterwerfung, Frankfurt am Main 1974, 238.



4 Georg Kolbe: Ehrenmal für die Gefallenen des Weltkriegs (1935)

Aus: Die Kunst im Deutschen Reich, 6 (1942), Folge 2, 31.



5 Fritz Klimsch: Schauende (1932)

Aus: Die Kunst im Deutschen Reich, 4 (1940), Folge 8/9, 270.



6 Anton Grauel: Mutter

Aus: Die Kunst im Dritten Reich, 3 (1939), Folge 4, 110.



7 Richard Scheibe: Befreiung (1936)

Aus: *Die Kunst im Dritten Reich*, 3 (1939), Folge 5, 142.



8 Ivo Saliger: Urteil des Paris

Aus: *Berthold Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1974, Abb. 9.



9 Sepp Hiltz: Bäuerliche Venus (1939)

Aus: Aust.-Kat. Große Deutsche Kunstausstellung 1939, München 1939, Abb. 35.



10 Wolfgang Wilrich: Deutsches Mädchen aus Göttingen

Aus: Mortimer G. Davidson, Kunst in Deutschland 1933-1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich, 4 Bde., Tübingen 1988-1995, Bd. 2.2, Abb. 1537.



11 Wolfgang Willrich: Bildnis Margarete Burger

Aus: Mortimer G. Davidson, *Kunst in Deutschland 1933-1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich*, 4 Bde., Tübingen 1988-1995, Bd. 2.2, Abb. 1561.



12 Ludwig Hohlwein: Neues Volk (1938)

Aus: Hans-Jörg Czech/Nikola Doll (Hg.), *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, Dresden 2007, 321.



13 Fritz Mackensen: Säugling

Aus: Die Kunst im Deutschen Reich, 5 (1941), Folge 4, 123.



14 Willi Münch-Khe: Rot-Kreuz-Schwester (1937)

Aus: Mortimer G. Davidson, Kunst in Deutschland 1933-1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich, 4 Bde., Tübingen 1988-1995, Bd. 2.1, Abb. 905.



15 Adolf Wissel: Kahlenberger Bauernfamilie (1939)

Aus: Berthold Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1974, Abb. 3.



16 Hans Schmitz-Wiedenbrück: Arbeiter, Bauer, Soldat (1941)

Aus: *Die Kunst im Deutschen Reich*, 5 (1941), Folge 7, 229.



17 Norman Rockwell: Rosie the Riveter (1943)

Aus: *Saturday Evening Post*, 29.05.1943, Titelseite.



18 Francis de Erdely: The Welder (1943)

Aus: Hans-Jörg Czech/Nikola Doll (Hg.), *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, Dresden 2007, 424.