

**Kunstberichte als kultur- und pressepolitisches  
Herrschaftsinstrument im NS**

**Untersuchung der Berichterstattung zur  
„Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München  
von 1937 bis 1943 in der „Frankfurter Zeitung und  
Handelsblatt“**

Von der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg  
Fakultät III - zur Erlangung des  
Grades einer  
Dr. phil.  
genehmigte Dissertation  
von Frau Wiebke Trunk  
geboren am 20. 08. 1960 in Lauffen am Neckar

**Referent:** Prof. Dr. Tobias Vogt  
Institut für Kunst und visuelle Kultur  
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

**Koreferentin:** PD Dr. Beate Störtkuhl  
Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa  
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

**Tag der Disputation:** 22. Juli 2022



# **Inhalt**

<b>1. Einführung</b>	7
<b>2. Fragestellung</b>	12
2.1. Begriffsklärung	13
2.1.1. Mittler im NS und Vermittlung heute	13
2.1.2. Moderne und gegenständliche Kunst	15
2.1.3. Sprachgebrauch	16
<b>3. Methode und Material</b>	18
3.1. Diskursanalytisch informierte, qualitative Inhaltsanalyse	18
3.2. Das Material	20
3.3. Das Quellenmaterial im Einzelnen	22
3.3.1. „Frankfurter Zeitung und Handelsblatt“	22
3.3.2. „Völkischer Beobachter“	26
3.4. Die Autoren	28
3.5. Die „Große Deutsche Kunstausstellung“ im „Haus der Deutschen Kunst“	31
3.5.1. Das „Haus der Deutschen Kunst“	31
3.5.2. Das Ausstellungsprogramm im Haus der Deutschen Kunst“	31
3.5.3. Die Gesamtinszenierung der „Großen Deutschen Kunstausstellung“	37
<b>4. Forschungsstand</b>	40
4.1. Klärung des Forschungsfeldes zwischen Kommunikations-, Kunstwissenschaft und Pädagogik	40
4.2. Sprache im NS	41
4.3. Kunstpolitik des NS	43
4.4. Politische Erziehung durch die Kunstberichte	45
4.5. Pädagogische Konzepte im NS	47

4.6. Die Kunstkritik im Kontext einer gleichgeschalteten Presse	49
4.7. Die Beseitigung der Kunstkritik	52
4.8. Potenzielle Freiräume des Kunstberichts	53
4.9. „Frankfurter Zeitung und Handelsblatt“	56
4.10. „Völkischer Beobachter“	58
4.11. Kunst im NS und in der GDK	59
<b>5. Kultur- und pressepolitische Rahmenbedingungen</b>	<b>66</b>
5.1. Das Schriftleitergesetz	66
5.2. Die Neuausrichtung der Kulturberichterstattung	70
5.3. Die Beseitigung der Kunstkritik 1936	78
5.4. Die politischen Reden	87
5.4.1. Die Reden von Adolf Hitler zur Eröffnung der GDK 1937 - 1939	87
5.4.2. Die Reden von Joseph Goebbels zur Eröffnung der GDK 1940 - 1943	94
5.5. Die Kulturpolitische Pressekonferenz	93
5.6. Der NS-Kunstabgriff	111
<b>6. Analyse des Quellenmaterials</b>	<b>119</b>
6.1. Die GDK-Berichte in der „Frankfurter Zeitung und Handelsblatt“	118
6.1.1. Darstellung der Kunstwerke der GDK	120
6.1.2. Wiedergabe von NS-Ideologie und -Kulturpolitik	131
6.1.3. Umgang mit der Moderne und der neuen deutschen Kunst	137
6.1.4. Funktion als Mittler	148
6.2. Die GDK-Berichte im „Völkischen Beobachter“	157
6.2.1. Darstellung der Kunstwerke der GDK	157
6.2.2. Wiedergabe der NS-Ideologie und -Kulturpolitik	163
6.2.3. Umgang mit der Moderne und der <i>neuen deutschen Kunst</i>	170
6.2.4. Funktion als Mittler	175

<b>7. Fazit: Die GDK-Kunstberichte im Spiegel kulturpolitischer Vorgaben</b>	181
7.1. Die GDK-Kunstberichte in der „Frankfurter Zeitung und Handelsblatt“	181
7.2. Die GDK-Kunstberichte im „Völkischen Beobachter“	184
7.3. Ausblick	187
<b>Anhang - Literaturverzeichnis</b>	191
Primärquellen	191
Zeitungs- und Zeitschriftenartikel	191
NS-Quellen	193
Sekundärquellen	197
Beigefügtes Textmaterial im Originalwortlaut	215
Exemplarische GDK-Kunstberichte aus „Frankfurter Zeitung und Handelsblatt“ und „Völkischer Beobachter“	215
Anordnung zur Beseitigung der Kunstkritik	236
Abbildungsverzeichnis	238
Abkürzungsverzeichnis	239

## 1. Einführung

Das „Haus der Deutschen Kunst“ (HdDK) in München, das 1937 eröffnet wurde, war die zentrale Kunstinstitution im Nationalsozialismus (NS). Die „Große Deutsche Kunstausstellung“ (GDK), die hier zwischen 1937 und 1944 jährlich ausgerichtet wurde, sollte exemplarisch die *neue deutsche Kunst* präsentieren und wurde von der politischen Führung als „ein neues Führungsinstrument, innen- und außenpolitisch nutzbar“<sup>1</sup> verstanden. Der totalitäre NS-Staat forcierte eine grundlegende Neuausrichtung des kulturellen Feldes und diffamierte und unterdrückte künstlerische Positionen, die an die stilistischen Entwicklungen der Weimarer Republik anknüpften. Stattdessen wurde ein neuer Kunstbegriff verordnet, der die rassistischen Grundlagen des NS abbilden und damit dessen ideologisches Fundament liefern sollte. Walter Funk, Staatssekretär im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP), erklärte entsprechend:

„[...] zu den Aufgaben der geistigen Einwirkung auf die Nation [gehört] auch die Kunst, denn diese ist für die Staatspolitik ein unentbehrlicher Teil der Propaganda. Durch die Kunst und in der Kunst vollzieht sich eine geistige Beeinflussung des Volkes, die der Staat lenkt, formen und mit Gehalt füllen muss, nämlich mit der nationalsozialistischen Idee.“<sup>2</sup>

Mit dem herrschaftstechnischen Aufschluss der Künste („social engineering“<sup>3</sup>) sollte gezielt eine deutschnationale kulturelle Identität in der gesamten Gesellschaft ausgebildet werden. Um die *neue deutsche Kunst* als Aushängeschild der nationalsozialistischen Kunstpolitik zu lancieren, wurden zahlreiche öffentlichkeitswirksame Strategien etabliert, aufwändige Eröffnungsveranstaltungen inszeniert und Begleitprogramme konzipiert. Ganz wesentlich wurde dabei auf eine breite mediale Berichterstattung gesetzt, die gezielt gesteuert wurde. Da ein Großteil der Bevölkerung die Münchner Ausstellung nicht selbst besuchen konnte, kam der sogenannten Kunstberichterstattung in den Feuilletons eine zentrale Rolle zu. An sie wurde die Aufgabe delegiert, durch die Darstellung der ideologisch ausgerichteten *neuen deutschen Kunst* die Bevölkerung im Sinne einer völkischen und nationalen Identität zu erziehen beziehungsweise zu indoktrinieren. Das im Oktober 1933 erlassene Schriftleitergesetz stellte die Weichen für die „rechtliche und geistige Eingliederung“<sup>4</sup> der Presse in den Staat. Damit wurde die journalistische Tätigkeit in Deutschland erstmals zu einer öffentlichen Aufgabe, die der „politischen Erziehung

---

<sup>1</sup> Brenner 1963, S. 273.

<sup>2</sup> „Blick in die Zeit“ war die regimekritische Wochenzeitschrift der SPD. Sie kam zwischen Juni 1933 und August 1935 samstags heraus. Der Ausschnitt aus der Rede von Walter Funk erschien unter der Überschrift „Die zerquetschten Gefühlschen nationaler ‚Kunstgenießer‘ – Kunst ein unentbehrlicher Teil der Propaganda“ in der Rubrik „Keine Kunst ohne Kampf“, in der man auch Meldungen über Veranstaltungen der NSDAP veröffentlichte. Funk 1934, S. 5.

<sup>3</sup> Brenner 1963, S. 273.

<sup>4</sup> Ebd., S. 57.

der Nation“<sup>5</sup>, so Joseph Goebbels, Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, zu dienen hatte. Um auch das Feuilleton, das fortan „Lehr- und Erziehungsaufgaben“<sup>6</sup> übernehmen sollte, gezielt unter Kontrolle zu bringen, wurde vom RMVP eine regelmäßige „Kulturpolitische Pressekonferenz“ (KPK)<sup>7</sup> installiert und die Autor\*innenschaft darin gezielt von höchster Stelle instruiert und mit zahlreichen Direktiven konfrontiert, die maßgeblich von Goebbels ausgegeben wurden. So wie die bisherigen Redakteur\*innen von Dezember 1933 an Schriftleiter genannt wurden, lautete die Berufsbezeichnung der Feuilletonist\*innen fortan Kunstschriftleiter, die einem wichtigen Staatsziel zu dienen hatten. Außerdem wurde 1936 die Ablösung der Kunstkritik durch einen als sachlich definierten und umfassend reglementierten Kunstbericht verordnet.<sup>8</sup>

Damit veränderten sich das Anforderungsprofil der Feuilletonist\*innen, deren Selbstverständnis und Intentionen grundlegend. Statt wie bisher das Kulturleben als weitgehend unabhängige Instanz zu begleiten, Debatten anzustoßen, Ausstellungen und künstlerische Positionen kritisch zu befragen und subjektive Einschätzungen vorzunehmen, wurden die Autor\*innen nun in den Dienst des totalitären Staates gestellt und hatten die Vermittlung der ideologischen Ziele zu übernehmen. Da die GDK das wichtigste Forum der staatlich forcierten nationalen Kunstproduktion war, erhielt die Berichterstattung zur jährlichen GDK-Eröffnung eine Schlüsselrolle auf der politischen Agenda. Die Autor\*innen sollten den Leser\*innen vermitteln, was das Wesen der proklamierten *neuen deutschen Kunst* ausmacht und mussten sich hierzu zwangsläufig mit dem propagierten, völkisch ausgerichteten Kunstbegriff befassen. Die Erwartungen an die Schreibern waren entsprechend hoch, und die in der Regel prominent auf der Titelseite platzierten Artikel wurden aufmerksam verfolgt und standen in besonderer Weise im Fokus der Machthaber.

Wie dieser Erziehungsauftrag des Feuilletons konkret umzusetzen sei, wurde u.a. in der Fachzeitschrift „Deutsche Presse“ (DP)<sup>9</sup> vielfach erläutert und dahingehend präzisiert, dass die Kunstjournalist\*innen durch die Vermittlung der *neuen deutschen Kunst* die völkische Einheit voranzutreiben hätten. Aber obwohl die Vision dieser *neuen deutschen Kunst* entschieden als absolute aufgerufen wurde, entbehrte sie im Detail jeder verlässlichen Grundlage. Im Gegenteil kursierten vage und widersprüchliche Vorstellungen, in

---

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Die Kulturpolitische Pressekonferenz war eine 1936 eingerichtete Konferenz, in der die Kulturschriftleiter\*innen vom RMVP über Termine, Anweisungen, Gebote wie auch Verbote im Hinblick auf ihre Arbeit informiert wurden (Presseanweisungen). Vgl. dazu: Fröhlich 1974.

<sup>8</sup> Die Nationalsozialisten übernahmen den Begriff des Schriftleiters, der bereits Ende des 19. Jahrhunderts verwendet wurde und zum Beispiel auf den Titelblättern des „Centralblatt der Bauverwaltung“ auftauchte (ich danke Beate Störtkuhl für diesen Hinweis). Im Zuge des Schriftleitergesetzes vom 04.10.1933 wurde die Bezeichnung Redakteur programmatisch durch den Terminus Schriftleiter ersetzt. In den Originaltexten wurde ausschließlich die männliche Form verwendet und von Künstlern, Kritikern, Schriftleitern et al. gesprochen. Vgl. Schmitz-Berning 2000, S. 559 f.

<sup>9</sup> Die Zeitschrift „Deutsche Presse“ war 1910 als Fachzeitschrift der Deutschen Journalist\*innen und Redakteur\*innen gegründet worden. Im Zuge der Gleichschaltung der Presse wurde sie 1933 dem RMVP unterstellt. Erster Leiter der Reichspresse war Otto Dietrich. Siehe dazu auch Kap. 3 dieser Arbeit.



welcher Weise die gewünschte Kunst einen ideologischen Gehalt zum Ausdruck bringen sollte. Damit ergab sich für das Feuilleton eine Sonderstellung innerhalb der Zeitungsressorts. Denn die grundsätzliche Schwierigkeit, den intendierten Kunstbegriff in der Praxis zu verankern, machte es auch unmöglich, für die Kunstberichterstattung konzise und stringente Vorgaben zu entwickeln. Die kulturpolitischen Presseanweisungen, die an die Kunstberichtersteller ergingen, waren entsprechend vielfältig, mitunter widersprüchlich und wurden mehrfach modifiziert. In den regelmäßigen Pressekonferenzen des RMVP wurden zudem häufig ad hoc Regelungen getroffen, sodass sich die Verordnungs- und Richtlinienstruktur der Jahre zwischen 1936 bis 1943 im Rückblick als uneinheitlich, inkonsequent und unübersichtlich erweist. Eine weitere Besonderheit, durch die sich das Feuilleton von den übrigen Ressorts unterschied, zeigt sich daran, dass es innerhalb der politischen Führung Bestrebungen gab, die Autor\*innen weniger offensichtlich zu reglementieren, sondern sie vielmehr zu überzeugen und zu Mitstreiter\*innen für die eigene Sache zu machen.<sup>10</sup> Hierzu wurden Literaturhinweise gegeben und Vorträge angeboten, die die notwendige Überzeugungsarbeit leisten sollten. Damit wollte man verhindern, die traditionell häufig eher liberalen Autor\*innen des Feuilletons wie auch deren Leser\*innen allzu offensichtlich vor den Kopf zu stoßen.<sup>11</sup> So erklärte Goebbels dezidiert:

„Wir wollen gar nicht, daß jeder dasselbe Instrument bläst; wir wollen nur, daß nach einem Plan geblasen wird und daß dem Konzert der Presse eine Sinfonie zugrunde liegt, daß nicht jeder das Recht hat, zu blasen, was er will.“<sup>12</sup>

Das Fehlen eines klaren Anforderungskatalogs erschwerte dem Propagandaministerium<sup>13</sup> die Überprüfung und führte dazu, dass die Anweisungen zwangsläufig unterschiedlich umgesetzt wurden. Otto Thomae hat in seiner Quellenuntersuchung zur KPK unter der Überschrift „das organisierte Chaos“<sup>14</sup> bereits darauf hingewiesen, dass es sich einerseits um „eine konsequent durchgehaltene Reglementierung der Kunstberichterstattung“<sup>15</sup> handelte, dass sich aber andererseits „überraschend flexible und undogmatische Reaktionen“<sup>16</sup> ergeben hätten. Daneben hätten „nicht aufhörende Kompetenzstreitigkeiten“<sup>17</sup> in der Führung der Presse gewisse Möglichkeiten eröffnet, Verbote zu umgehen

---

<sup>10</sup> Vgl. Fröhlich 1974, S. 362.

<sup>11</sup> Fröhlich spricht hier von dem Ziel, „daß die Reichsbürger vorsichtig zur rechten Gesinnung erzogen werden sollten.“ Ebd.

<sup>12</sup> Zit. nach Van linthout 2012, S. 35.

<sup>13</sup> Der Begriff Propagandaministerium steht für das o.a. RMVP.

<sup>14</sup> Thomae 1978, S. 30ff.

<sup>15</sup> Ebd., S. 30.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ebd., S. 32.

oder Anweisungen zu missachten. Die belgische Historikerin Ine Van linthout spricht in diesem Zusammenhang von „totalitäre[r] Differenzierung“<sup>18</sup>.

Damit ist anzunehmen, dass sich relative Handlungsspielräume für die Journalist\*innen eröffneten und es ergibt sich im Hinblick auf die Kunstberichte zur GDK ein für die Forschung interessantes Spannungsfeld. Hierbei kann keinesfalls pauschal von einer gleichgeschalteten Presse gesprochen werden. Dennoch wurde versucht, das Feuilleton zum direkten Sprachrohr des NS zu machen, sollte es doch die Bevölkerung durch die Darstellung der ideologisch ausgerichteten Kunst im Sinne einer völkischen und nationalen Identität indoktrinieren. Die Artikel zur Eröffnung der GDK ermöglichen somit, einen neuen und differenzierteren Blick auf die Rolle der Presse im NS zu werfen und aufzuzeigen, dass die versuchte Instrumentalisierung der Medien in der Praxis durchaus an Grenzen stieß, wenn nicht gar partiell scheiterte. Das Spannungsfeld, in das das Feuilleton gezwungen wurde, ist dabei aber gleichzeitig nicht ohne „entgegenkommende Dispositionen“<sup>19</sup> im Sinne von Wilhelm Fritz Haug zu denken und wirft die Frage auf, ob und in welcher Weise in den Kunstberichten zwar Spielräume genutzt wurden, dabei der Diktatur aber dennoch öffentlichkeitswirksam zugearbeitet wurde.<sup>20</sup> Nur durch die Untersuchung des konkreten Textmaterials lässt sich klären, wie stark die Wirkmacht der NS-Kunstpolitik auf das deutsche Feuilleton de facto war.

Wie unterschiedlich die Erwartungen des Staates von den Kunstberichterstatern letztlich ausgelegt wurden, lässt sich am deutlichsten an der „Frankfurter Zeitung und Handelsblatt“ (FZ) ablesen. In den Vorjahren bereits als liberale Tageszeitung etabliert, stand sie dem „Völkischen Beobachter“, dem neuen „Kampfblatt der nationalsozialistischen Bewegung Großdeutschlands“<sup>21</sup>, konträr gegenüber. Somit bilden diese beiden überregionalen Tageszeitungen die äußeren Ränder des Interpretationsspielraums. Der Fokus der Analyse liegt jedoch auf der FZ, und der Vergleich mit dem VB dient der Verdeutlichung der vorgenommenen Umsetzung der politischen Maßgaben.

Um den Fortbestand der FZ nicht zu gefährden, war die Redaktion gezwungen, sich den Vorgaben des neuen Staates zu fügen, versuchte dabei aber, nicht zu stark von der bisherigen Blattlinie abzuweichen. Die Berichte zur GDK liefern das aussagekräftigste Material, weil sich in diesen Texten markant die Strategien ablesen lassen, mit denen die Autoren versuchten, die ideologisch ausgerichtete Staatskunst im Sinne der Machthaber zu vermitteln, dabei aber der Tradition einer substanziellen und kritisch ausgerichteten

---

<sup>18</sup> Van linthout 2012, S. 34.

<sup>19</sup> Haug 1977, S. 3.

<sup>20</sup> Vgl. dazu Oskar Stark (Vorsitzender der Redaktionskonferenz bis 1934) in einem Brief an Margret Boveri: „Natürlich haben wir alle gelogen, um mit unseren Zeitungen und mit unserem kleinen eigenen Leben möglichst überwintern zu können. Aber heute müssen wir doch sagen, daß diese Überwinterungsversuche am Ende auf einem Denkfehler beruhten. [...] nämlich auf den [sic] Denkfehler, man könne in einer sich ständig vervollkommnenden Despotie frei experimentieren und auch frei darüber entscheiden, wann man das Experiment aufgeben wolle.“ Zit. nach Sösemann 2007, S. 30.

<sup>21</sup> So lautete die Unterzeile auf der Titelseite des „Völkischen Beobachter“.

Berichterstattung weiterhin gerecht zu werden.<sup>22</sup> Besonders deutlich wird das Vorgehen der Autoren der FZ, wenn man deren Artikel den GDK-Eröffnungsberichten im VB gegenüberstellt. Deshalb werden die Texte aus dem VB ebenfalls zur Analyse herangezogen.

Der Vergleich von Sprachgebrauch, Vokabular und auch der Einordnung der *neuen deutschen Kunst* der Berichte aus den beiden Blättern ermöglicht Einblicke, wie jeweils mit den Vorgaben der NS-Machthaber umgegangen wurde. Hieraus ergibt sich der Gegenstand dieser Untersuchung, die erstmals die Umsetzung der Reglementierung durch die NS-Machthaber aufarbeitet, mit der das Feuilleton ab 1933 konfrontiert war.

---

<sup>22</sup> Die Autoren der hier analysierten Texte waren ausschließlich Männer.

## 2. Fragestellung

In der Forschung wurde bisher nicht ausführlich untersucht, in welcher Weise sich die nationalistisch, ideologisch und völkisch ausgerichtete NS-Kunstpoltik auf die Kulturberichterstattung auswirkte, obschon der Presse als Multiplikator eine zentrale Funktion im System des NS zugewiesen wurde. Deshalb untersucht diese Arbeit exemplarisch Artikel aus den Tageszeitungen FZ und VB, die anlässlich der Eröffnung der GDK als zentraler Ausstellung des nationalsozialistischen Staates erschienen. Es soll aufgezeigt werden, wie die Autoren auf die politischen Instrumentalisierungsmaßnahmen reagierten und wie sie die Reglementierungen in ihren Berichten berücksichtigten. Das Hauptinteresse der Arbeit liegt dabei auf der Frage, wie in der FZ das eigene journalistische Selbstverständnis mit den Direktiven des Regimes ins Verhältnis gesetzt wurde.

Die zentrale Frage dieser Arbeit ist, auf welche Weise die ideologisch ausgerichtete Forderung der Erziehungsarbeit, die die NS-Machthaber von der Kulturberichterstattung forderten, in den Artikeln zur GDK konkret umgesetzt wurde. Grundlage dieser Untersuchung bildet dabei der diskursive Kontext. Um abzulesen zu können, wie die analysierten Kunstberichte die kunstpolitische Erziehung im Sinne des totalitären Staates leisteten, ist es notwendig, zunächst die politischen Rahmenbedingungen und die Vorgaben an das Feuilleton zu beleuchten. Dieser Diskurs aus grundsätzlichen kulturpolitischen Vorgaben, den direkten Handlungsanweisungen der Kulturpolitischen Pressekonferenz als auch den vielfältigen Debatten und Veröffentlichungen in Fachorganen wird im fünften Kapitel dargestellt.

Dieser Kontext liefert den Rahmen für eine diskursanalytisch informierte qualitative Textanalyse. Die basal angelegte und ideologisch motivierte Instrumentalisierung der Kulturberichterstattung durch die NS-Kunstpoltik hatte unmittelbare Auswirkungen auf die tägliche Arbeit der Journalist\*innen und die Ausgestaltung ihrer Texte. Mit dem methodischen Vorgehen und dem Ausgangsmaterial der hier untersuchten Kunstberichte, die zwischen 1937 und 1943 erschienen, befasst sich das dritte Kapitel. Der Forschungsstand wird im vierten Kapitel zusammengefasst. Da sich die widersprüchlichen und unpräzisen Direktiven im Detail allerdings als untauglich für die journalistische Praxis erwiesen, lassen sie sich nicht wie eine Folie auf die Texte legen, was eine differenzierte, qualitative Textanalyse notwendig macht, die im sechsten Kapitel vorgenommen wird. Die Ergebnisse werden im siebten Kapitel abgeglichen mit den Vorgaben, damit sich ein Gesamtbild ergibt, das zeigt, in welcher Weise die GDK-Berichterstattung der beiden Blätter diesen tatsächlich nachkamen und welche Rückschlüsse sich im Hinblick auf die Instrumentalisierung der Presse im NS ergeben. Die erstmals vorgenommenen Einzeluntersuchungen sollen es ermöglichen, die pauschalisierende Vorstellung einer gleichgeschalteten Presse zu korrigieren, zu präzisieren und zu verdeutlichen, welche widersprüchlichen Ergebnisse der diktatorische Zugriff des NS-Staates in der konkreten Berichterstattung hervorbrachte. Damit wird der Fokus nicht wie in anderen Untersuchungen auf die Zensur der Presse gerichtet, sondern die Wirk-

samkeit der politisch eingesetzten Instrumente auf den Prüfstand gestellt und aufgezeigt, ob und wie sich diese in der journalistischen Arbeit niedergeschlagen haben.

## **2.1. Begriffsklärung**

### **2.1.1. Mittler im NS und Vermittlung heute**

Der in dieser Untersuchung verhandelte NS-Terminus Mittler muss trotz sprachlicher Nähe vom heutigen Verständnis der Kunstvermittlung unterschieden werden. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten tauchte der ursprünglich religiös konnotierte Terminus Mittler in Texten der Fachzeitschrift DP im Zusammenhang mit Überlegungen zur Neugestaltung der Presse und der völkischen Erziehung auf, die die Kunstkritiker\*innen leisten sollten.<sup>23</sup> Diese Idee der Mittlung betraf die Presse und ihre Leser\*innen, aber nicht die Vermittlungsarbeit in Ausstellungen. Ob eine Vermittlung im heutigen Sinne in der GDK stattgefunden hat, ist nicht ausreichend dokumentiert, wobei Ottmar Endres, der als einziger Kunsthistoriker im HdDK angestellt und vertraglich zu einem „Führungsdienst“ verpflichtet war (Abb. 1). Schriftliche Zeugnisse zu von ihm angebotenen Führungen existieren nach aktuellem Stand nicht; nach Aussagen seines Sohnes Christoph Endres war er in jedem Fall mit Alfred Lichtwarks Ausführungen zur Museumspädagogik vertraut.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Vgl. Brockhaus Wahrig 1982, S. 702. Da heißt es: „Mittler (m.; -s-) Vermittler, Mittelsperson; Christus als ~ zwischen Gott u. den Menschen; er hat sich in dieser Angelegenheit als ~ angeboten.“ Siehe auch Kap. 4 dieser Arbeit.

<sup>24</sup> Dies geht aus einem Briefwechsel mit Christoph Endres hervor, der im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit geführt wurde.

Alfred Lichtwark (1852-1914) war Kunsthistoriker und von 1886 bis 1914 Museumsdirektor der Hamburger Kunsthalle. Er zählt zu den Begründern der Museumspädagogik. Vgl. Junge-Gent 2012; Kiyonaga 2008.

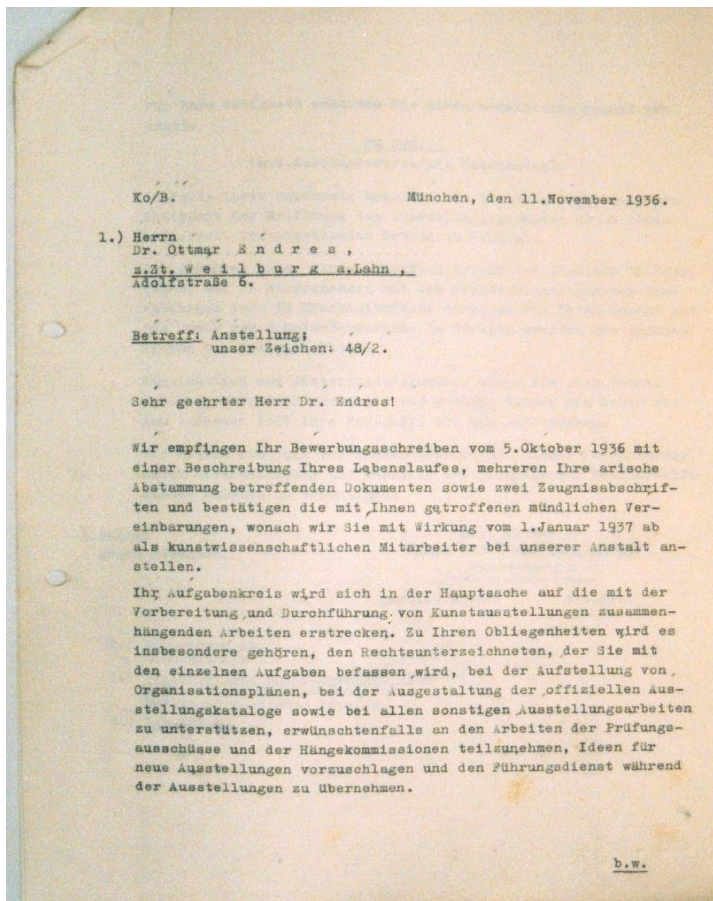


Abb. 1. Die erste Seite des Einstellungsvertrags von Ottmar Endres, der ab 1936 als Kunsthistoriker am HdDK tätig war

Anders als bei der Vermittlung vor Ort fand die Vermittlung, die die Kunstberichterstat-ter\*innen zu leisten hatten, zwar nicht vor dem Werk selbst statt, dennoch standen auch sie zwischen Kunstwerk und Betrachter\*innen. Alexander Henschel, der in seiner Dis-sertation auf Wellenbewegungen bei der Nutzung des Begriffs Kunstvermittlung hin-weist und eine erste Welle von der Jahrhundertwende bis zum Ende des NS-Regimes verzeichnet,<sup>25</sup> beschreibt die Intention der Vermittlung wie folgt:

„[...] Erwartung an Kunstvermittlung, die sich kontinuierlich durch die Jahrzehnte bis heute hindurch zieht, die sich aber auf zweierlei Weise darstellen lässt: einmal als Erwartung, Kunst eine möglichst breite Öffentlichkeit zu verschaffen und einmal als Erwartung, Kunst einer möglichst breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. In bei-den Fällen meint ‚Kunst vermitteln‘ zu allererst ‚Kunst verbreiten‘ – es geht um *Verteilung*.“<sup>26</sup>

Auch von den Kunstberichterstat-ter\*innen wurde erwartet, die GDK zu bewerben und die *neue deutsche Kunst* bekannt zu machen. Als Adressat\*in wurde dabei nicht das

<sup>25</sup> Henschel 2020, S. 64.

<sup>26</sup> Henschel 2020, S. 66.

Individuum entworfen, sondern explizit die gesamte deutsche Bevölkerung. Der Kunstschriftleiter erfuhr einen enormen Bedeutungszuwachs als Mittler „zwischen den Gebenden und Nehmenden im kulturellen Leben der Nation“,<sup>27</sup> wobei mit den Gebenden letztlich nicht nur die Kunstschaffenden gemeint waren, sondern auch der Staat als Initiator der *neuen deutschen Kunst* und als Veranstalter der GDK. Ziel war somit nicht nur einen besseren Zugang zu künstlerischen Äußerungen, sondern das Feuilleton sollte auch „Mittlerin zwischen Staat und Volk“<sup>28</sup> sein. Das totalitäre Vorgehen und die Instrumentalisierung von Kunst und Mittlern stehen deshalb dem heutigen Verständnis einer zeitgemäßen Kunstvermittlung diametral entgegen.<sup>29</sup> Anders als der NS, der einen Kunstbegriff behauptete, der durch den „normalen Menschenverstand [...] und Instinkt“<sup>30</sup> begründet wurde, setzen aktuelle Konzeptionen der Kunstvermittlung auf Differenzreflexivität und beziehen diskriminierungskritische Ansätze mit ein wie auch Konzepte, die die Vermittlung von Kunst als Möglichkeit sehen, eine demokratische Streitkultur zu fördern und kollektive, emanzipatorische Prozesse anzustoßen.

### 2.1.2. Moderne und gegenständliche Kunst

Die NS-Kunstpolitik basierte auf der dichotomen Konstruktion einer der Gegenständigkeit verpflichteten *neuen deutschen Kunst*, der eine „Entartete Kunst“ gegenübergestellt wurde. Die vage Idee eines nazistisch-ideologischen NS-Kunstbegriffes wurde in erster Linie ex negativo in Abgrenzung von der Kunst der Weimarer Republik behauptet und deren künstlerische Positionen wurden als „krankhaft“<sup>31</sup> bezeichnet und unter Schlagworten wie *Verfallskunst* subsumiert. Hitler sprach in diesem Zusammenhang auch von modern oder Modernität. So kritisierte er in seiner Eröffnungsrede zur GDK 1937 etwa jüdische Kunsthändler, die „die größten Schmieragen von heute auf morgen einfach als Schöpfungen ihrer neuen und damit modernen Kunst“<sup>32</sup> anböten, während man „alte Meister einfach abgelegt [hat], weil es nicht mehr modern ist, sie zu tragen bzw. sie zu kaufen.“<sup>33</sup> Damit definierte er moderne Kunst als jene, die auf flüchtige Moden setzt („fast jedes Jahr eine andere“)<sup>34</sup>, während die völkisch gebundene *neue deutsche Kunst* „eine ewige sein“<sup>35</sup> werde.

---

<sup>27</sup> Drewitz 13.10.1934, S. 2.

<sup>28</sup> Meyer-Christian 29.09.1934, S. 1.

<sup>29</sup> Vgl. Lüth 2009, 2018; Mörsch 2009; Sternfeld 2018; Sturm 2017.

<sup>30</sup> Hitler, Rede GDK 1937.

<sup>31</sup> Vgl. Schmitz-Berning 2000, S. 183 ff.

<sup>32</sup> Hitler, Rede GDK 1937, S. 76.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Ebd., S. 78.

<sup>35</sup> Ebd.

Laut dem „Lexikon der Kunst“<sup>36</sup> handelt es sich bei dem Terminus Moderne um einen uneinheitlichen Begriff, der teilweise auch mit dem der Avantgarde gleichgesetzt werde: „In den bildenden Künsten ist dabei Modernität nicht auf einen Nenner zu bringen, wie die Unterschiede von Expressionismus, Kubismus, Konstruktivismus oder Surrealismus zeigen.“<sup>37</sup> Dieser Begriff der Moderne ist somit nicht klar umrissen und kann nicht als kunsthistorische Kategorie verstanden werden. Adolf Hitler verstand darunter pauschal Strömungen und Stile, die keine natürlichen oder geschlossenen Formen darstellten, also gegenständliche Motive abstrahierten oder auflösten.<sup>38</sup> Somit wurden alle künstlerischen Äußerungen, die keiner „wirklichkeitsnahe[n] Kunstanschauung“<sup>39</sup> folgten, als modern gebrandmarkt.

Die im Folgenden betrachteten Kunstberichte problematisieren vielfach die gegenständliche und ungegenständliche Kunst, wobei Bezeichnungen wie modern oder moderne Kunst jedoch keine Rolle spielen. Carl Linfert zum Beispiel nutzte im Hinblick auf eine an der Wirklichkeit orientierten Darstellung den Begriff Realismus, den er aber nicht auf die französische Malerei des 19. Jahrhunderts bezog. Wenn er von einem „gegenständlichen Bildrealismus“<sup>40</sup> oder einem „darstellerische[n] Realismus“<sup>41</sup> schrieb, meinte er eine „Offenheit gegenüber der Natur“.<sup>42</sup>

Auch wenn die plakative Gegenüberstellung von gegenständlicher und ungegenständlicher Kunst unpräzise und anfechtbar ist, war dieser Dualismus doch konstitutiv für die Kunstauffassung des NS. Wenn in den folgenden Ausführungen von Moderne oder Avantgarde gesprochen wird, geschieht dies im Hinblick auf eben diese Konzeption und fasst die vom NS abgelehnten künstlerischen Strömungen der Weimarer Republik zusammen.

### 2.1.3. Sprachgebrauch

Der spezifische Umgang in einer wissenschaftlichen Arbeit mit der Kennzeichnung von im NS gebräuchlichen Begriffen macht eine Anmerkung erforderlich.<sup>43</sup> Bestimmte Termini wie *Rasse*, *Volkskörper*, *Schandausstellung*, *Verfallskunst* oder auch *neue deutsche Kunst* werden durchgängig kursiv geschrieben. Der Ausstellungstitel „Entartete Kunst“ steht immer in Anführungszeichen. In all diesen Fällen verweist die Hervorhe-

---

<sup>36</sup> Schmatz; Zobernig 1992.

<sup>37</sup> Ebd., S. 793.

<sup>38</sup> Vgl. dazu die Überlegungen von Silke Wenk zum „westeuropäischen - ganzheitlichen Körperideal[s]“. In: Wenk 1987, S. 105.

<sup>39</sup> Steguweit, DP, 29.12.1934, S. 2.

<sup>40</sup> Linfert, FZ, 22.07.1939, S. 1.

<sup>41</sup> Linfert, FZ, 15.07.1943, S. 1.

<sup>42</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 1.

<sup>43</sup> Vgl. Johnen 2018.



bung auf die dahinterstehende völkische, sozial-darwinistische, antisemitische Weltanschauung der Nationalsozialisten und die damit verbundenen Verbrechen.<sup>44</sup> In den Originalzitataten wird keine Kursivierung dieser Begriffe vorgenommen.

Bezeichnungen von NS-Institutionen oder -Funktionsbezeichnungen wie etwa Reichspropagandaministerium oder Schriftleiter hingegen unterliegen keiner gesonderten Kennzeichnung, da diese Begriffe vor allem die Terminologie des politischen Systems nachvollziehbar machen sollen. Zudem hilft ein weitgehend ungestörter Lesefluss, eine Annäherung an die „zeitgenössischen Vorstellungen“<sup>45</sup> der nationalsozialistischen Diktatur und ihres Jargons zu ermöglichen, was m.E. für eine kritische Analyse notwendig ist. Gleichwohl verweist dies weder auf die Aufhebung meiner Distanzierung gegenüber dem Terror der Nationalsozialisten noch darauf, dass die damals herrschende Ideologie in aktuellen Denkweisen überwunden wäre.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Vgl. Schmitz-Berning 2000, S. 488 ff.

<sup>45</sup> Johnen 2018, S. 26.

<sup>46</sup> Vgl. ebd., S. 25, Fn 46..

### 3. Methode und Material

#### 3.1. Diskursanalytisch informierte, qualitative Inhaltsanalyse

Das methodische Vorgehen dieser Arbeit orientiert sich an der von Philipp Mayring entwickelten qualitativen Inhaltsanalyse resp. systematischen Textanalyse.<sup>47</sup> Insofern werden die vorliegenden Zeitungsartikel einer systematischen Untersuchung unterzogen, die sich an einem Fragenkatalog orientiert, der aus dem damaligen diskursiven Kontext abgeleitet wurde. Eine solche Analyse auf Basis möglichst prägnanter, transparenter und unvoreingenommener Fragestellungen ist vor allem deshalb notwendig, da die Texte während der NS-Zeit verfasst wurden, was zu einer Überinterpretation aufgrund naheliegender Vorbehalte führen könnte. Die Begrifflichkeiten und der Sprachgebrauch lassen sich naturgemäß nur aus heutiger Perspektive beurteilen, sodass sich bei vereinzelten Passagen und Termini nicht abschließend klären lässt, wie die Zeitgenoss\*innen sie verstanden haben und wie sie diskutiert wurden. Demgemäß sind mehrere Lesarten denkbar. Deshalb wird in der hier vorgenommenen Analyse versucht, den Fokus auf sprachliche Konstruktionen und rhetorische Mittel zu legen. Den zahlreichen weiteren Perspektiven und Fragen, die sich an die Texte richten ließen, kann nicht vertieft nachgegangen werden – wie zum Beispiel dem Aufbau und der Struktur der einzelnen Artikel, dem Verhältnis von Bildbeschreibungen und den Kunstwerken selbst oder auch von Text und Illustration, da nur im VB Bildmaterial abgedruckt wurde, in der FZ dagegen nicht.

Aus den diversen Vorgaben der NS-Kunst und -Kulturpolitik lässt sich ein diskursanalytisch informierter Fragenkatalog ableiten, der die Kriterien zur Textanalyse bestimmt. Die hier aufscheinenden Motive sind unter dem Vorzeichen einer kulturpolitisch kämpferischen Kommunikation zu verstehen, deren unbedingtes Ziel die Hinführung zu einer einheitsstiftenden NS-Kunst war. Die Texte sind somit in einem bestimmten kulturpolitischen Kontext und vor einem spezifisch soziokulturellen Hintergrund entstanden, der vom Totalitätsanspruch des NS-Staates bestimmt wurde. Da er sich über die gesprochene wie verschriftlichte Sprache hinausgehend manifestierte, gilt es einem Diskursbegriff zu folgen, den Michel Foucault wie folgt skizzierte:

„Zwar bestehen diese Diskurse aus Zeichen, aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen. Dieses *mehr* macht sie irreduzibel auf das Sprechen und die Sprache. Dieses *mehr* muß man ans Licht bringen und beschreiben.“<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Mayring 1997/2008.

<sup>48</sup> Foucault 1973, S. 74.

Die Fundierung seiner Diskurstheorie liefert Foucault in der hier zitierten Schrift „Die Archäologie des Wissens“<sup>49</sup> wie auch in „Die Ordnung der Dinge“.<sup>50</sup> Er bleibt zwar abstrakt und formuliert keine konkreten Anwendungsmöglichkeiten, seine Theorie taugt aber gleichwohl als Grundlage einer Kritischen Diskursanalyse im Sinne von Siegfried Jäger,<sup>51</sup> der davon ausgeht, dass sich eine Methode der Diskursanalyse aus Foucaults Schriften heraus rekonstruieren lässt. Nach Jäger geht es darum, die den herrschenden Diskurs bestimmenden Texte sinnstiftend zu fokussieren. Diskurs sei „ein Fluss von Rede und *Wissen* [...] durch die Zeit“<sup>52</sup> und frage nach dem, was nicht gesagt werde, was sagbar und nicht sagbar sei.

Weitere grundsätzliche Überlegungen finden sich dazu bei Michael Ruoff, der den Diskursbegriff ebenfalls in Anlehnung an Foucault als „sprachliche[n] Ausdruck“<sup>53</sup> bezeichnet, womit er „zur Herstellung und gesellschaftlichen Unterhaltung von komplexen Wissenssystemen dient.“<sup>54</sup> Ruoff verweist auf die Unübersichtlichkeit der Diskurse innerhalb des Sagbaren, das aus einem Netz ineinander verschränkter, sich fortwährend weiterentwickelnder Aussagen aufgebaut ist. Mit dem Soziologen Rainer Diaz-Bone gesprochen, lässt sich Foucaults Diskursbegriff als Praxis der Kommunikation verstehen, in der sich „eine überindividuelle Praxis der Wissens(re)produktion“<sup>55</sup> zeige, „die in einem sozialen Feld empirisch anzutreffen ist und die sich in einem (wenn möglicherweise auch nur für eine gewisse Zeit) stabilen, kohärenten Aussagenkorpus niederschlägt“.<sup>56</sup>

Die Komplexität eines Diskurses wird im Fall des NS-Diskurses durch dessen Dominanz spezifiziert. Die Wirkung der damit einhergehenden Hierarchie lässt sich an den Kunstberichten ablesen. Um herauszuarbeiten, wie sich diese Wirkung in den Texten niederschlägt, bedarf es einer Systematisierung. Philipp Mayring folgend wird zunächst die Einbettung des Materials (Kunstberichte) im Kommunikationszusammenhang skizziert (s. Kap. 5).<sup>57</sup> Die anschließende Kategorisierung entspricht dem Fragenkatalog, der sich für die qualitative Analyse aufgrund des NS-Diskurses aus den dort formulierten Anforderungen, Erwartungen, Gesetzen und Direktiven zur Steuerung und Kontrolle der Presse ergibt. Damit sollen die Ergebnisse nachvollziehbar, glaubwürdig und zuverlässig (Validität und Reliabilität) sein. Der erste Schritt dahin ist das Transparentmachen der Entstehung der grundlegenden Fragen, die an die Kunstberichte (Intersubjektivität des Vorgehens) angelegt werden. Aus dem diskursiv bestimmten Komplex von ideologischen und formalen Maßgaben, Erwartungen und Ansprüchen an die Kulturberichter-

---

<sup>49</sup> Foucault 1973.

<sup>50</sup> Foucault 1966.

<sup>51</sup> Jäger 2012.

<sup>52</sup> Jäger 2012, S.26.

<sup>53</sup> Ruoff 2007, S. 92.

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Diaz-Bone 2003, S. 64.

<sup>56</sup> Ebd.

<sup>57</sup> Vgl. Mayring 1997/2008, S. 42.

stattung lassen sich vier große Themenfelder ableiten, die für die Untersuchung relevant sind: die grundsätzliche ideologische Ausrichtung der Artikel, die Frage nach der Propagierung der neuen NS-Staatskunst, die Auseinandersetzung mit dem damit einhergehenden NS-Kunstbegriff sowie die geforderte Rolle des Schreibenden als Mittler.

Nicht zuletzt soll durch den Vergleich von FZ und VB die je eigene Herangehensweise der Autoren in Hinblick auf den ideologischen Gehalt ihrer Texte verdeutlicht werden.<sup>58</sup> Die qualitative Untersuchung des Materials wird durch wenige quantitative Erhebungen gestützt, so etwa hinsichtlich der Verwendung typischer NS-Termini wie *deutsch* oder *monumental*, um rhetorische Strategien im Zusammenhang mit ideologischen Inhalten ablesbar zu machen. Eine ausschließlich quantitative Untersuchung NS-typischer Begrifflichkeiten und Signalwörter wäre hingegen nicht ausreichend, um nachzuvollziehen, wie sich die staatlichen Vorgaben in dem mitunter hochkomplexen Textmaterial niederschlagen haben. Denn die bloße Nennung von Begriffen bildet – vor allem im Fall der FZ – nicht den polyvalent zu wertenden Sprachgebrauch ab, wie er sich in dieser Zeitung findet.<sup>59</sup> Die Ergebnisse können als *pars pro toto* verstanden werden, da sie einerseits mögliche Handlungsspielräume der Autoren aufzeigen, aber auch transparent machen, wie der Übergang von einem intellektuellen feuilletonistischen Ansatz hin zu einer ideologisch ausgerichteten Kulturberichterstattung erfolgte.

### 3.2. Das Material

Das dieser Arbeit zugrunde liegende Material bezieht jene Kommunikationsprozesse mit ein, die schon vor der ersten GDK-Ausstellung den kunstpolitischen Diskurs prägten, weil sie der Neuausrichtung des kulturpolitischen Feldes den Weg ebneten. Diese sollte nach dem Machtwechsel qua Regierungsgewalt durchgesetzt werden und fand in der 1937 erstmals organisierten Münchner Ausstellung ihre erste wichtige Manifestation, wobei die Entwicklung bis dahin kein linearer Prozess war. Ausgangspunkt der Textanalyse sind jene Zeitungsartikel, die während des Nationalsozialismus in den beiden Tageszeitungen FZ und VB zwischen 1937 und 1943 zur Eröffnung der GDK erschienen sind. Daneben gehören weitere Quellen zum Materialkorpus: die Reden zur Eröffnung der GDK, die Hitler von 1937 bis 1939 hielt und jene von Goebbels von 1940 bis 1943. Diese Reden sind sowohl durch den Abdruck in Zeitungen wie dem VB als auch in Zeitschriften wie „Die Kunst im Dritten Reich“<sup>60</sup> belegt, aber auch in der Sekundärliteratur dokumentiert. Zu den weiteren Quellen zählen Artikel aus der Fachzeitschrift

---

<sup>58</sup> Da das Hauptinteresse der Untersuchung auf der FZ liegt und nicht auf dem VB, werden weniger Artikel aus dem VB untersucht; wobei der identische Fragenkatalog angelegt wird. Der Vergleich dient vielmehr der Profilierung der FZ-Artikel.

<sup>59</sup> Vgl. im Hinblick auf den Versuch widerständig zu schreiben, das Problem der „Deutungshoheit von Widerstand“ in der FZ bei: Dreesen; Steinhauer 2018, S. 217.

<sup>60</sup> 1939 wurde die monatlich erscheinende Zeitschrift in „Kunst im Deutschen Reich“ umbenannt.

DP, das Schriftleitergesetz (1934) und das Kritikverbot (1936), deren Gesetzestexte unter anderem in der DP veröffentlicht wurden. Hinzukommen die Anweisungen und Direktiven aus den Jahren 1937 bis 1943, die in der vom RMVP von 1936 an regelmäßig einberufenen KPK an die Presse ausgegeben wurden. Obwohl vorgeschrieben war, sie zu vernichten, wurden diese Anweisungen von wenigen Journalisten wie etwa Fritz Sänger und Karl Brammer kopiert und später veröffentlicht.<sup>61</sup> Die o.g. Quellensammlung von Otto Thomae greift u.a. auf diese verbotenen Verschriftlichungen zurück. Das Material besteht damit einerseits aus Originaltexten, wobei die hierzu gehörenden Zeitungsartikel aus der FZ und dem VB transkribiert wurden, und andererseits aus sekundär aufbereiteten Quellen, die das Originalmaterial abbilden.

Ausgangspunkt der Analyse sind die sogenannten Kunstberichte der FZ über die GDK im HdDK in München. Es stehen also nicht die Werke und die Ausstellungen selbst im Vordergrund, sondern die Berichterstattung über die GDK. Das untersuchte Textkonvolut umfasst den Zeitraum von 1937 bis 1943. Da die FZ zum 1. September 1943 eingestellt wurde, liegen für die letzte GDK 1944 keine Artikel mehr vor. Die Untersuchung konzentriert sich auf die Artikel, die zur Eröffnung erschienen sind und die der feuilletonistischen Tradition folgend die Ausstellung ausführlich beschrieben und rezensierten. Da sie den Leser\*innen die GDK als Gesamtereignis vorstellten, handelt es sich bei diesen ersten Texten um das aussagekräftigste Material. Weitere Artikel zu Einzelaspekten, die während der mehrmonatigen Laufzeit der GDK folgten, sowie Abschlussbetrachtungen können wegen der uberfulle des Materials nicht berücksichtigt werden, wie auch nicht die Artikel über die sogenannten Austauschausstellungen.<sup>62</sup> Stichproben haben gezeigt, dass diese Berichte keine weiteren Aspekte liefern, die für die hier vorgenommene Untersuchung nützlich wären.

Das untersuchte Material umfasst 26 Kunstberichte aus FZ und VB, die nach der Transkription ein Textvolumen von über 100 Seiten im DIN-A4-Format ergeben. Die Liste der untersuchten Artikel mit Datum, Titel und Autorennamen findet sich im Anhang. Zur Auffindbarkeit der Artikel lässt sich sagen, dass die Beiträge der Wiener Ausgabe des VB bis auf jene aus dem Jahr 1937 im Internet<sup>63</sup> abrufbar sind. Die FZ liegt zwar in wenigen Bibliotheken<sup>64</sup> für den Zeitraum zwischen 1937 und 1943 vor, allerdings nur lückenhaft und vor allem ausschließlich als Mikrofiche. Diese Artikel wurden bisher noch nicht digitalisiert und stehen entsprechend nicht im Online-Format zur Verfügung. Eine Auswahl der für diese Arbeit transkribierten Zeitungsartikel findet sich im Anhang.

---

<sup>61</sup> Siehe Kap. 5.

<sup>62</sup> Die sogenannten Austauschausstellungen wurden während der ca. siebenmonatigen Laufzeit der GDK i.d.R. nach der Hälfte der Zeit eröffnet. Verkaufte Arbeiten wurden durch neue Werke ersetzt, was zu Neu- und Umhangungen führte.

<sup>63</sup> Völkischer Beobachter (Eintrag), in: Austrian Newspaper Online, [www.anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=vob](http://www.anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=vob) (abgerufen am 23.11. 2021).

<sup>64</sup> Man kann die „Frankfurter Zeitung“ in der Würtembergischen Landesbibliothek Stuttgart oder im Institut für Zeitungsforschung in Dortmund einsehen.

### 3.3. Das Quellenmaterial im Einzelnen

#### 3.3.1. „Frankfurter Zeitung und Handelsblatt“

Als im Jahr 1937 die erste GDK ausgerichtet wurde, war die FZ die einzige überregionale Tageszeitung mit einem vergleichsweise liberalen Zuschnitt; wobei auch hier bereits nach 1933 „das politische Spektrum der Redaktion nach links hin längst spürbar verkürzt“<sup>65</sup> wurde, so Norbert Frei und Johannes Schmitz. Tatsächlich hatte es auch nach dem Machtantritt der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) weitere liberal ausgerichtete Blätter gegeben wie die „Vossische Zeitung“ und das „Berliner Tageblatt“. Die „Vossische Zeitung“ musste aber bereits 1934 ihr Erscheinen einstellen, einerseits wegen finanzieller Probleme, andererseits, weil die Zensur die redaktionelle Arbeit erheblich behindert hatte. Die Entwicklung des „Berliner Tageblatts“ nach 1933 beschreiben Frei/Schmitz als „Phase schlimmer Anpassung“.<sup>66</sup> Es zeigte sich der autoritäre Einfluss der NS-Machthaber: Ende 1936 besetzte Goebbels den Posten des Chefredakteurs durch den SS-Sturmführer Erich Schwarzer.<sup>67</sup> Nach massiven Abonnementkündigungen wurde Schwarzer 1938 durch Eugen Mündler abgelöst, der zur Gruppe um den Reichspressechef Otto Dietrich gehörte.

Zur Entstehung der FZ: Sie wurde 1856 von Leopold Sonnemann und Heinrich Rosenthal in Frankfurt am Main gegründet und firmierte zunächst unter „Frankfurter Geschäftsbericht“; ab 1866 erschien das Blatt dann als „Frankfurter Zeitung“, ergänzt durch die in Klammern gesetzte Bezeichnung „Frankfurter Handelszeitung/Neue Frankfurter Zeitung“. Nach der Annexion von Hessen durch Preußen im Juli 1866 wurde die Zeitung verboten, sie konnte aber nach einigen Monaten unter dem Titel „Frankfurter Zeitung und Handelsblatt“ wieder erscheinen. In der Zeit der Weimarer Republik unterstützte das Blatt die Politik des nationalliberalen Außenministers Gustav Stresemanns und argumentierte für eine friedliche Revision des Versailler Vertrages. Nach Ansicht des Historikers Bernd Sösemann gehörte die FZ „zu den anspruchsvollen und bedeutenden überregionalen Tageszeitungen in Deutschland.“<sup>68</sup>

Das Erscheinungsbild der FZ war vergleichsweise nüchtern und dicht gesetzt (Abb. 2). Die Textblöcke des vierspaltigen Umbruchs wurden teilweise durch senkrechte Linien getrennt. Bis 1941 wurde die Frakturschrift, von da an die Antiqua verwendet, ähnlich

---

<sup>65</sup> Frei; Schmitz 1989, S. 41.

<sup>66</sup> Ebd., S. 43.

<sup>67</sup> SS war die Abkürzung für die Bezeichnung Schutzstaffel. 1925 von Adolf Hitler gegründet, diente sie als partei-gebundene Polizeieinheit, zu deren Verantwortung (ab 1934) Betrieb und Verwaltung von Konzentrations- und ab 1941 auch von Vernichtungslagern gehörte. Unterstellt war der paramilitärische Verband (zur SS zählten 1944 ca. 800.000 Mann) Heinrich Himmler (1900–1945, deutscher Politiker, NSDAP Mitglied ab 1923).

<sup>68</sup> Sösemann 2007, S. 11 ff.

wie beim VB. Bilder wurden in der FZ keine abgedruckt, auch nicht im Kulturteil, im VB sehr wohl.

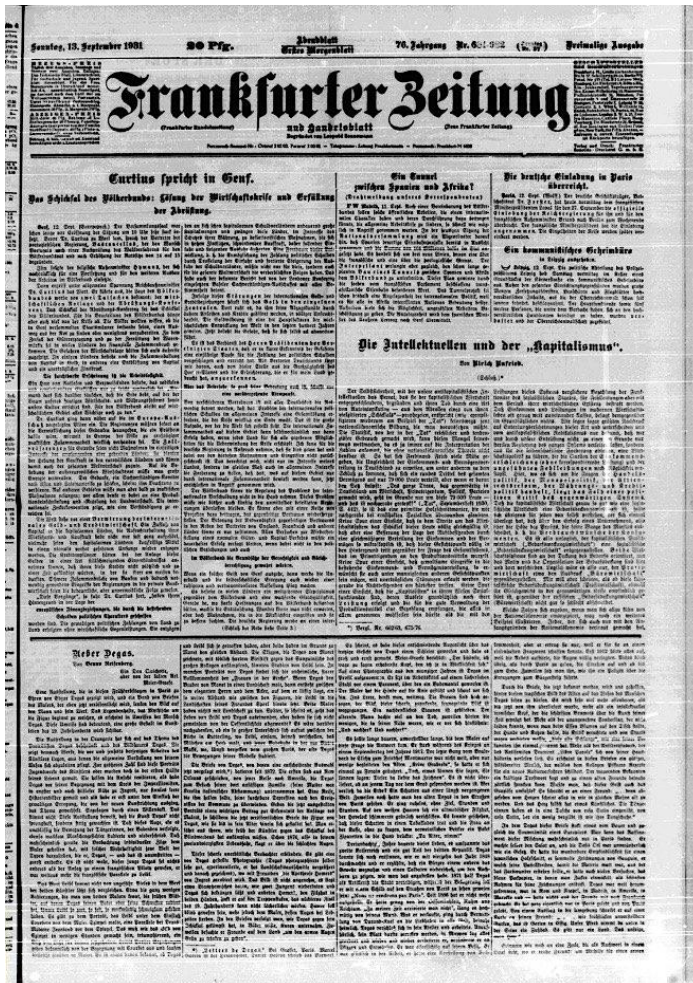


Abb. 2. Titelseite der FZ vom 13.09.1931

Von Beginn der NS-Herrschaft an wurde die Existenz des Blattes immer wieder in Frage gestellt beziehungsweise mehrfach ein Verbot gefordert. Dass es trotz der liberalen Position der Redaktion letztlich zu keinem sofortigen Verbot der Zeitung kam, sondern sie erst 1943 eingestellt wurde, lag an ihrer Bedeutung für das Regime, das dem Ausland gegenüber den Anschein erwecken wollte, dass in Deutschland weiterhin eine liberale Presse existiere. Dabei war der gute Ruf des Blattes maßgeblich, der durch den Wirtschaftsteil, die politischen Seiten, aber auch durch das Feuilleton bedingt war, in dem unter anderem Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch und Alfred Döblin schrieben, Theodor Heuss (der ab 1942 unter dem Pseudonym Thomas Brackenheim publizierte), Annette Kolb, Thomas Mann, Helene Kolb und Max Weber. Der Filmtheoretiker und Journalist Siegfried Kracauer, der von 1922 an für die Feuilletonredaktion tätig war und diese von 1930 bis 1933 leitete, formulierte im Zusammenhang mit einem Abdruck von Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz“ die Intention des

Ressorts: „Was wir wollen, ist: Ihnen die Augen öffnen über gesellschaftliche Zustände und menschliche Verhältnisse“.<sup>69</sup>

Kurz nach der Machtübernahme der NS-Machthaber erwarb der Reichsleiter der Presse, Max Amann die FZ. Sie gehörte fortan zur Herold Verlagsanstalt GmbH, die wiederum Teil des NSDAP-eigenen Franz Eher Verlags<sup>70</sup> war. Amann wurde 1933 nicht nur Präsident der Reichspressekammer, einer Abteilung der Reichskulturkammer, sondern auch Verbandsvorsitzender des „Vereins Deutscher Zeitungsverleger“ und war einer der einflussreichsten Publizisten im NS. Obwohl Goebbels und Hitler die FZ für „das am meisten verachtete jüdische Drecksblatt“<sup>71</sup> hielten, kam es deshalb nicht gleich, wie zu erwarten gewesen wäre, zur vollständigen Schließung. Die Nationalsozialisten nahmen aber gezielt Einfluss auf die Personalpolitik. Vor allem die jüdischen Mitarbeiter\*innen mussten die Redaktion 1933 verlassen. Außerdem wurde gezielt eingegriffen und zum Beispiel die Abendausgabe vom 17. Juni 1934 auf Anordnung von Goebbels beschlagnahmt, da in ihr die „Marburger Rede“ des Vizekanzlers Franz von Papen abgedruckt worden war, der unter anderem den Verlust der freien Presse beklagt hatte. Laut Frei/Schmitz versuchte die Redaktion durchaus, die Möglichkeiten auszuloten, sich dem NS-ideologischen Diktum ab und an zu entziehen und etwa eine antisemitische Sprache zu vermeiden.<sup>72</sup>

Im August 1943 wurde die FZ schließlich doch eingestellt. Ausschlaggebend dafür waren mehrere Gründe. Ein Anlass war der Jubiläumsartikel von Herbert Küsel zum 75. Geburtstag des 1923 verstorbenen NS-Publizisten Dietrich Eckart, der am 23. März 1943 erschienen war. Eckart, Mitbegründer der NSDAP und ab 1921 Chefredakteur des VB, hatte ein enges Verhältnis zu Hitler und war ein von den Nationalsozialisten geschätzter Schriftsteller, den Küsel in seinem Artikel offensichtlich nicht angemessen gelobt hatte. Abgesehen davon verschärfte sich aber auch die Situation am Markt für die FZ durch die Gründung der Wochenzeitung „Das Reich“ im Jahr 1940, die als intellektuelle Konkurrenz zur FZ konzipiert war und mit anspruchsvolleren Texten ein Gegengewicht zur Uniformierung der linientreuen Presse bilden sollte. Dies führte bei der FZ zu einem deutlichen Rückgang der Leser\*innen. Während die Auflage der FZ im Jahr 1938 noch bei rund 100.000 Exemplaren lag, stand sie 1943 nur noch bei circa 25.000. Am 31. August 1943 erschien die letzte Ausgabe der FZ.

Bis heute wurde keine verbindliche Beurteilung der Rolle der FZ während des Nationalsozialismus vorgelegt. Nach Ansicht von Bernd Söseemann ergibt sich kein „überzeugendes

---

<sup>69</sup> Zit. nach Todorow 1996, S. 85.

<sup>70</sup> Der Franz-Eher-Verlag (Franz Eher Nachfolger GmbH) war unmittelbar mit der NSDAP verbunden. 1920 hatte ihn die Partei gekauft. Max Amann war ab 1922 dessen Leiter, außerdem war er Hitlers Finanzverwalter und ab 1932 SS-Gruppenführer.

<sup>71</sup> Frei; Schmitz 1989, S. 49.

<sup>72</sup> Ebd., S. 39 ff.



Gesamtbild“<sup>73</sup> des Blattes, es sei einerseits Trojanisches Pferd nationalsozialistischer Pressepolitik gewesen, habe aber andererseits zu jenen wenigen Blättern gehört, mit denen man einen gewissen „geistigen Widerstand als gedruckte Camouflage“<sup>74</sup> verbunden habe. Den Grund, dass sie trotz ihrer Ausrichtung existieren konnte, sieht Sösemann in ihrer Rolle innerhalb der Presselandschaft:

„Aus außen- und innenpolitischen Interessen, mentalitäts- und integrationspolitischen sowie medienpolitischen und propagandistischen Erwägungen war es dem Regime nützlich, sich nicht nur auf Zeitungen des schlichten Niveaus uniformer Nachrichten Blätter zu stützen, sondern vielmehr auf ein Orchester von Zeitungen, um dabei vorrangig renommierte Blätter instrumentalisieren zu können.“<sup>75</sup>

Als Beleg hierzu zitiert Sösemann den Journalisten und stellvertretenden Pressechef der NS-Reichsregierung Alfred-Ingemar Berndt,<sup>76</sup> einen engen Mitarbeiter von Goebbels:

„Die Schreibweise der Frankfurter Zeitung ist absichtlich so gehalten, daß sie im Auslande als oppositionell gilt, da sie das einzige Blatt ist, mit dessen Hilfe wir mancherlei lancieren können und auch schon lanciert haben. Zur Erfüllung dieser Aufgabe muß man ihr schon eine gewisse Freiheit lassen. Wenn es zu bunt wird, schreiten wir jedes Mal ein.“<sup>77</sup>

Aus dieser Rolle als quasi oppositionelle Stimme lässt sich schließen, dass den Autor\*innen der FZ gewisse Freiräume eingeräumt wurden, die das Bild einer existenten Opposition im damaligen Deutschland im Ausland suggerierten. Auch wenn Sösemann den endgültigen Abschied von einer klaren Opposition im Blatt bereits auf das Jahr 1932/33 datiert und anführt, dass sich immer häufiger „Plädoyers für die Regierungsbeteiligung der NSDAP, eine Einbindung Hitlers in eine Rechtsaußen-Koalition in einem Zähmungskampf und für eine Erprobung der Braunhemden in der Regierungspraxis“<sup>78</sup> gefunden hätten, befand sich die FZ doch in einer Situation, die sie innerhalb einer Diktatur zwischen Durchhalten, Mitmachen und dem Versuch, oppositionell weiter zu arbeiten, einkeilte. Jürgen Wilke bezeichnete die Arbeit im NS in einem Artikel in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ von 2016 entsprechend als „Gratwanderung“<sup>79</sup>.

---

<sup>73</sup> Sösemann 2007, S. 11 f.

<sup>74</sup> Ebd., S. 12.

<sup>75</sup> Ebd., S. 35.

<sup>76</sup> Alfred-Ingemar Berndt war Stellvertretender Pressechef der Reichsregierung. 1905 geboren, trat er 1923 der NSDAP und 1932 dem Kampfbund für deutsche Kultur bei. 1938 wurde er Leiter der Abteilung Schrifttum, 1939 des Rundfunks und 1941 der Abteilung Propaganda. Laut Klee soll er am 28.3.1945 in Vesprem/Ungarn gestorben sein. Klee 2009, S. 44.

<sup>77</sup> Zit. nach ebd., S. 36.

<sup>78</sup> Ebd., S. 15 ff.

<sup>79</sup> Wilke 2016, FAZ online

Umso bemerkenswerter ist, dass das Blatt mehr als zehn Jahre in der NS-Diktatur existieren konnte und die Redaktion unter diesen extremen Bedingungen tätig war.

Eben jenes Bemühen der FZ-Redaktion, sich in der Tradition eines liberalen Blattes in der Diktatur zu halten, dabei aber über Jahre permanent dem Zwiespalt zwischen Bedrohung und Instrumentalisierung ausgesetzt zu sein, ermöglicht, aus den Artikeln zur GDK jene Differenzierungen herauszuarbeiten, die diesem Dilemma geschuldet sind – nämlich immer wieder zwischen Anpassung, Unterwanderung und Affirmation geschrieben zu haben. Das führte zu einer Sonderstellung der FZ innerhalb der Presselandschaft, die mit zahlreichen ausgesprochenen wie ungesagten Direktiven im Kontext der NS-Kultur und -Kommunikationspolitik konfrontiert war; damit können diese Texte im Hinblick auf die Abbildung des herrschenden Diskurses im kulturellen Feld als außergewöhnlich angesehen werden.

### **3.3.2. „Völkischer Beobachter“**

Die Tageszeitung VB verkörperte dagegen den anderen Pol innerhalb der Presselandschaft im NS. Das Blatt gehörte – neben anderen Zeitungen wie „Das Schwarze Korps“, „Der Stürmer“, „Der Angriff“, „NS-Frauenwarte“ oder „Deutsche Jugendburg – die Zeitung für den Pimpf“ – zur Gruppe der die Linie der NSDAP vertretenden Zeitungen und war von 1920 bis April 1945 das zentrale publizistische Organ der NSDAP. Die Eigenbezeichnung „Kampfblatt der nationalsozialistischen Bewegung Deutschlands“ (ab 1938 „Kampfblatt der nationalsozialistischen Bewegung Großdeutschlands“) spiegelt das Selbstverständnis von Verleger und Initiatoren wider, die Umsetzung der ideologischen Ziele im NS-Staat offensiv voranzutreiben. Der VB hatte eine entsprechend maßgebliche Funktion in der damaligen Presselandschaft. Von 1920 an war er im Besitz der NSDAP, wurde vom parteieigenen Franz-Eher-Verlag in München herausgegeben und erschien zunächst zweimal in der Woche; von 1923 an bis 1945 dann täglich.

Hitler hatte bereits 1921 in einem ersten Leitartikel seine Erwartungen an die Zeitung formuliert und forderte, dass sie:

„[...] zum Wecker unseres Volkes wird, in einer Zeit erbärmlichster Gleichgültigkeit gegenüber jeder nationalen Entehrung, die das Rückgrat bildet der Organisation des Widerstandes unseres Volkes gegenüber seinen jüdisch-internationalen Verbrechern.“<sup>80</sup>

Hauptschriftleiter war Alfred Rosenberg, 1938 folgte auf ihn Wilhelm Weiß, der Leiter des Presseamtes der Sturmabteilung (SA). Der VB war zunächst die auflagenstärkste

---

<sup>80</sup> Völkischer Beobachter, 25.01.1921, zit. nach: Koszyk 1972, S. 381, zit. nach Felsenreich 2012, S. 21.

Parteizeitung und wurde nach der Machtübernahme zur auflagenstärksten Zeitung in Deutschland; 1940 hatte sie eine Abnehmer\*innenzahl von rund einer Million.

Frei und Schmitz bezeichnen den VB als „Zwittergebilde“;<sup>81</sup> das einerseits breite Leser\*innenkreise ansprechen sollte, also auch jene, die noch nicht überzeugt waren, und andererseits als „engagierte Kampfpresse das Regime und die Parteiorganisation uneingeschränkt“<sup>82</sup> zu unterstützen hatte. Mit dieser programmatisch ausgerichteten Popularität sollten möglichst viele Leser\*innen gewonnen werden. Hierzu wurden unter anderem mehrere Regionalausgaben herausgegeben wie die Berliner, die Norddeutsche und die Münchener Ausgabe.

1938 folgte nach dem Anschluss<sup>83</sup> Österreichs noch die Wiener Ausgabe. Neben den überregionalen Themen sollte damit gezielt auf die jeweiligen lokalen Gegebenheiten und Interessen der Leser\*innen reagiert werden. Die Berichterstattung über die GDK, der Abdruck von Eröffnungsreden wie auch die Berichte über das Rahmenprogramm der GDK erschienen in der Regel überregional in allen Ausgaben.

Das formale Erscheinungsbild des VB wurde bis 1941 durch die Frakturschrift bestimmt (ähnlich wie bei der FZ); danach wechselte man zur besser lesbaren Antiqua. Das Format der Zeitung war mit ca. 42 x 60 cm, dem DIN-A2-Format vergleichbar, relativ groß. Auffallend war der plakative Einsatz einer zweiten Druckfarbe in Rot, die zeitweilig bei den Überschriften der Titelseite benutzt wurde. Der Umbruch erfolgte in sechs Spalten. Der Kulturteil war in der Regel reich bestückt mit Bildern, die Texte über die GDK wurden ergänzt durch zum Teil komplette Bildseiten, auf denen man Fotos der Ausstellung und von Werken aus der GDK abdruckte (Abb. 3).

---

<sup>81</sup> Frei; Schmitz 1989, S. 99.

<sup>82</sup> Ebd.

<sup>83</sup> Vgl. Schmitz-Berning 2000, S. 32ff.

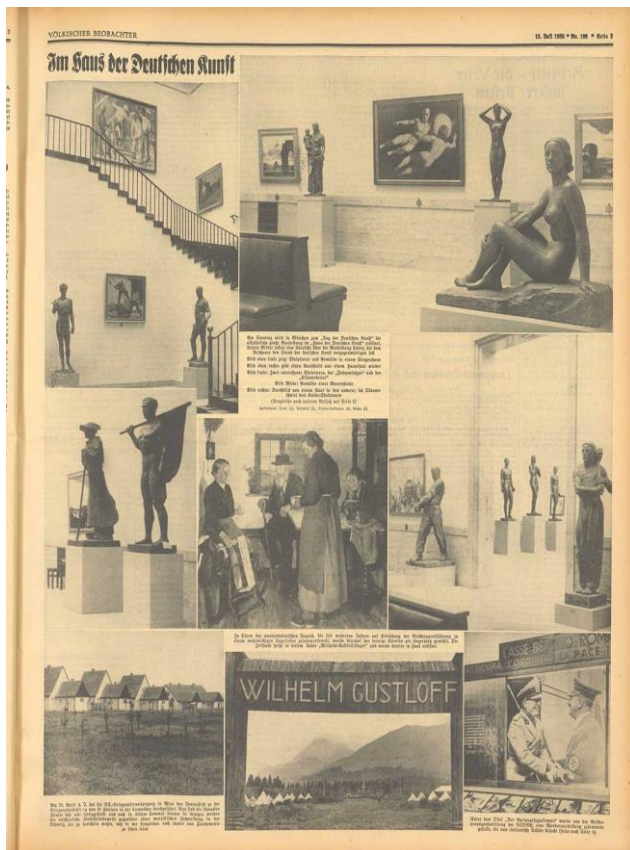


Abb. 3. Bildseite zur GDK in der Wiener Ausgabe des VB vom 15.07.1939

Die Redaktion des VB mag gewisse Spielräume gehabt haben, dennoch war sie wie alle anderen linientreuen Zeitungen und Zeitschriften selbstverständlich auch an die Richtlinien gebunden, die in den Pressekonferenzen und der KPK ausgegeben wurden; dementsprechend kam es auch hier zu Zurechtweisungen und Rügen. Die Parteipresse, so Frei und Schmitz, „spielte ihren Part eintönig und schrill: schier unaufhörlich die lautstarke Erfolgspropaganda und die Hetze gegen die Feinde des Nationalsozialismus“.<sup>84</sup> Deshalb war die Autorenschaft des VB immer wieder mit der Forderung konfrontiert, die bloße Wiederholung von propagandistischen Slogans und eine damit drohende Uniformierung zu vermeiden.

### 3.4. Die Autoren

Nach den politischen Veränderungen durch die Machtübernahme 1933 konnte ein Großteil der bisher tätigen Autor\*innen nicht mehr für die FZ schreiben, die im Nazi-jargon als *Schandzeitung* bezeichnet wurde, die von „jüdischen Zeitungsvipern“<sup>85</sup> gemacht werde. Zu den verbliebenen Autor\*innen gehörten Ernst Benkard (1883–1946)

<sup>84</sup> Frei; Schmitz 1989, S. 98.

<sup>85</sup> Zit. nach Frei; Schmitz 1989, S. 39.

und Carl Linfert (1900–1981), die, wie auch Ernst Kammerer (1908–1941), im Feuilleton über bildende Kunst und über die GDK schrieben.

Ernst Benkard verfasste im Jahr 1937 die zwei ersten Kunstberichte zur GDK. Er hatte in Leipzig, München und Berlin Kunstgeschichte studiert und war an der Universität Heidelberg (1905–06) mit dem Thema „Die venezianische Frühzeit des Sebastiano del Piombo 1485–1510“ promoviert worden. Benkard begann seine Karriere als freier Autor und war unter anderem als Kunstkritiker für die FZ tätig. Von 1927 an lehrte er auch als Dozent an der Frankfurter Kunstgewerbeschule, habilitierte sich und war danach als Privatdozent am Kunstgeschichtlichen Seminar der Frankfurter Universität tätig. Benkard war also ein ausgewiesener Kunstexperte, galt allerdings als „politisch unzuverlässig“,<sup>86</sup> weshalb die Universität ihn 1937 entließ. Er blieb weiterhin freier Mitarbeiter des FZ-Feuilletons, in dem er bis Ende August 1943 schrieb. 1944 zog er von Frankfurt nach Freiburg und gründete zusammen mit Benno Reifenberg<sup>87</sup> nach Kriegsende die Zeitschrift „Die Gegenwart“. Er verstarb 1946.

Carl Linfert, der von Benkard die GDK-Berichterstattung übernahm, war ebenfalls Kunsthistoriker.<sup>88</sup> Nach einem Studium der Staatswissenschaften schloss der gebürtige Kölner 1927 sein Studium der Kunstgeschichte mit einer Dissertation zum Thema „Die Phantasiearchitekturzeichnung der Franzosen vom Ende des Louis Quatorze bis zum Louis Seize (Oppenort bis Delafosse)“ ab. Nachdem er zunächst an verschiedenen Museen in Köln als Kunsthistoriker tätig gewesen war, wurde er im Berliner Büro der FZ Kunstkritiker und blieb es bis zum Verbot des Blattes 1943. Er arbeitete parallel für die 1940 gegründete neue Wochenzeitung „Das Reich“, in der er bis Kriegsende Texte veröffentlichte. Von 1949 an war Linfert für den in Köln tätig und dort bis 1966 für Redaktion und Moderation des wissenschaftlichen Nachtprogramms verantwortlich. Anfang der 1960er Jahre wurde er Mitglied der „Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung“. Er starb 1981 in Köln.

Ernst Kammerer, der 1939 in der FZ über die GDK-Eröffnung schrieb, hatte in München Literatur- und Theaterwissenschaften studiert und trat während seiner Studienjahre als Conférencier und Komödiant auf. Er verfasste Theaterrezensionen und feuilletonistische Betrachtungen für die „Süddeutsche Sonntagspost“ und war Kulturkorrespondent der FZ, außerdem veröffentlichte er die beiden Unterhaltungslexika „Alltag bis Zwetschgendatschi: ein kleines Lexikon von A bis Z“ (1939) und „Amazone bis Zitrone: ein neues kleines Lexikon“ (1941). Kammerer fiel 1941 als Soldat in Russland.<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> Vgl. zu Benkard (Eintrag): Frankfurter Personenlexikon, <https://frankfurter-personenlexikon.de/node/1556> (abgerufen am 23.11.2021).

<sup>87</sup> Benno Reifenberg (1892–1970) war von 1924 bis 1930 für das Feuilleton der FZ verantwortlich, von 1932 bis zum Verbot der FZ 1943 leitete er die Politikredaktion, bis Kriegsende war er als Mitarbeiter des Gehirnforschers Oskar Vogt tätig. Von 1959 an war er Mitherausgeber der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“.

<sup>88</sup> Vgl. zur Vita von Linfert: Todorow 1996; Rautenstrauch 2016; Gillissen 1986.

<sup>89</sup> Vgl. Bender 1967, S. 176–178.

Die Autoren, deren Berichte über die GDK im VB im Folgenden analysiert werden, waren Robert Scholz(1902–1981)<sup>90</sup> und Wilhelm Rüdiger (1908–1990)<sup>91</sup>. Wilhelm Rüdiger war von 1930 an Mitglied der NSDAP. Scholz war seit 1933 Mitglied des Kampfbundes für Deutsche Kultur; er trat 1935 der Partei bei. Die journalistischen Karrieren von Scholz und Rüdiger hingen unmittelbar mit der Entwicklung der NSDAP und ihrer Presseorgane zusammen.

Robert Scholz absolvierte Anfang der 1920er Jahre eine Ausbildung an der Berliner Kunsthochschule und wendete sich danach dem Journalismus zu. Nachdem er bei der „Deutschen Tageszeitung“ und beim „Steglitzer Anzeiger“ als Kunstjournalist tätig gewesen war, wurde er 1935 Kunstschriftleiter für den VB und übernahm zugleich die Abteilung Bildende Kunst in der Dienststelle: Amt des Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Erziehung der NSDAP, das auch als Amt Rosenberg bezeichnet wurde. In dieser Funktion war er von 1941 an auch für die Beschlagnahmung von Kunstwerken zuständig. 1937 wurde Scholz Hauptschriftleiter der Zeitschrift „Die Kunst im Dritten Reich“, die ab 1939 unter dem Titel „Die Kunst im Deutschen Reich“ erschien. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wurde Scholz verhaftet und kam in amerikanische Gefangenschaft. 1950 wurde er von einem Militärgericht in Paris aufgrund eines von ihm verantworteten Kunstraubs angeklagt und zu zehn Jahren Haft verurteilt. Es ist ungeklärt, ob Scholz für den Prozess ausgeliefert wurde, beziehungsweise und ob er die Haftstrafe angetreten hat. Nach dem Krieg war er als Autor tätig und starb 1981 in Fürstenfeldbruck.

Wilhelm Ruedigers Hintergrund war nicht der eines Künstlers, sondern der eines Kulturwissenschaftlers. Er hatte und Archäologie in Berlin, Bonn und München studiert und bei in München 1932 über „Leipziger Plastiker der Spätgotik“ promoviert. Nach seinem Eintritt in die NSDAP schrieb er einzelne Artikel für den VB. 1933 wurde er kommissarischer Leiter des Städtischen Kunstmuseums und der Kunsthütte in und organisierte im gleichen Jahr eine Femeschau, die unter dem Titel „Kunst die nicht aus unserer Seele kam“ firmierte; das Konzept wurde später auf die sogenannten *Schandausstellungen* der „Entarteten Kunst“ übertragen. Von 1934 an schrieb Rüdiger regelmäßig als Kunstberichterstatter für den VB wie auch für die Zeitschrift „Die Kunst im Deutschen Reich“. Nach Kriegsende wurde er zunächst in die Gruppe der Hauptbelasteten eingestuft, später aber wegen der Ereignisse rund um die Ausstellung „Junge Kunst im Deutschen Reich“ entlastet, die Rüdiger 1943 für das Wiener Künstlerhaus kuratiert hatte, die aber auf Anordnung der NS-Machthaber geschlossen wurde: Rüdiger, der in den Werken eine „gemäßigte Form der Verfallskunst“<sup>92</sup> gesehen hatte, wurde von Adolf Ziegler, dem Präsidenten der Reichskulturkammer ein lebenslängliches Berufsverbot erteilt. In den 1960er Jahren war Rüdiger als Autor tätig und verfasste Texte für die

---

<sup>90</sup> Vgl. zu Robert Scholz: Klee 2009, S. 490.

<sup>91</sup> Vgl. zu Wilhelm Rüdiger: Ebd., S. 456.

<sup>92</sup> Zit. nach Panholzer-Hehenberg 2008, S. 27.

„Propyläen-Kunstgeschichte“, die Enzyklopädie „Die Großen der Weltgeschichte“ und für „Knaurs Kulturführer in Farbe“. Er starb Anfang der 1990er Jahre.

### 3.5. Die „Große Deutsche Kunstausstellung“ im „Haus der Deutschen Kunst“

#### 3.5.1. Das „Haus der Deutschen Kunst“

Die GDK fand zwischen 1937 und 1944 jährlich in München im eigens dafür errichteten HdDK statt. Sowohl der Neubau als auch die Ausstellungen waren grundlegend für die Programmatik der NS-Kunstpolitik, da die staatlich verordnete *neue deutsche Kunst* das Selbstverständnis Deutschlands für das In- wie Ausland repräsentieren sollte.<sup>93</sup> Die NS-Kulturaktivitäten waren getragen vom Willen, die Bedeutsamkeit des Staats zum Ausdruck zu bringen, wozu auf vielerlei Weise auf Größe gesetzt wurde, sei es eine durch die opulent inszenierte Rahmung von Veranstaltungen, sei es durch die Gigantomanie der Architektur oder im Falle der GDK durch die schiere Masse an Werken. Das HdDK war der erste fertiggestellte Monumentalbau<sup>94</sup> der Diktatur, der mit der GDK programmatisch aufs Engste verbunden wurde (Abb. 4).



Abb. 4. Vorderansicht des „Haus der Deutschen Kunst“ an der Prinzregentenstraße (1937)

Für die Erstellung wurde 1933 auf Drängen des damaligen bayerischen Innenministers und Gauleiters von München, Adolf Wagner, die Anstalt des öffentlichen Rechts „Haus der Deutschen Kunst (Neuer Glaspalast)“ gegründet. Damit war der Grundstein für die Finanzierung des Neubaus und der Ausstellungen gelegt. In der Bevölkerung wurde zu Spenden aufgerufen, um, wie es hieß, Hitlers Lieblingswunsch zu erfüllen. „Das Werk ist gedacht als eine Gabe an den Führer, der in Deutschlands schlimmster Not die Last

<sup>93</sup> Noch im Frühjahr 1945 ordnete Adolf Hitler die Planung einer weiteren Auflage der GDK an.

<sup>94</sup> Vgl. Arndt 1988.

der Verantwortung auf sich geladen hat“, <sup>95</sup> sagte Wagner im Kreise der Großspender aus Industrie und Wirtschaft. Tatsächlich setzte sich die notwendige Summe von ca. zwölf Millionen Reichsmark (RM) vor allem aus Zuwendungen von Spitzenfunktionären zusammen. Dazu gehörten Robert Bosch, Friedrich Flick, Wilhelm von Opel, Philip Reemtsma, Karl Friedrich von Siemens, Gustav Krupp von Bohlen und Halbach, Ludwig Roselius und andere.<sup>96</sup> Bis 1937 kamen durch deren Zuwendungen und den Spenden aus der Bevölkerung ca. zehn Millionen RM zusammen; die restlichen Kosten wie etwa für das Grundstück und den Bau selbst wurden vom bayerischen Staat und der Stadt München getragen.

Die Grundsteinlegung des HdDK fand im Oktober 1933, also im ersten Regierungsjahr statt. Der Vorgängerbau, der sogenannte Glaspalast am Alten Botanischen Garten, war eines der wichtigsten Ausstellungsgebäude in München gewesen. Nach seiner vollständigen Zerstörung bei einem Brand 1931 wurde ein Architekturwettbewerb für den Nachfolgebau ausgeschrieben, der 1932 mit der Prämierung des Entwurfs von Adolf Abel<sup>97</sup> endete. Diese Entscheidung wurde 1933 allerdings zurückgenommen – und Hitler gab den Auftrag weiter an Paul Ludwig Troost.<sup>98</sup> Um die politische Neuausrichtung des Ausstellungsgebäudes zum Ausdruck zu bringen, wurde der 1937 an der Prinzregentenstraße, am Englischen Garten, eingeweihte Bau offiziell als „Haus der Deutschen Kunst (Neuer Glaspalast)“ benannt.

Der kompakte Bau mit Säulenfront wurde extrem breit angelegt: Die Fassade misst 160 Meter, im Mittelteil des 50 Meter tiefen Gebäudes liegt die Breite sogar bei 175 Metern. Er wirkt wie ein kompakter Steinbau, besteht aber aus einem Gerüst aus Stahlträgern mit vorgehängter Kalksteinfassade. Die Fassaden zur Prinzregentenstraße und zum Englischen Garten besitzen vorgelagerte Freitreppen (Abb. 4), außerdem ist vor Vorder- wie Rückfront eine Säulenreihe mit jeweils 21 glatt gearbeiteten, nicht kannelierten dorisches Säulen vorgesetzt. Wegen dieser dominanten Säulenreihe wurde der Bau auch als „Tempel der Kunst“<sup>99</sup> bezeichnet. Er verfügte trotz der klassizistisch anmutenden Fassade über eine für die damalige Zeit moderne Technik mit Licht-, Heiz- und Klimaanlage, fest installierter Lautsprecheranlage, automatischen Feuermeldern und Aufzügen.<sup>100</sup>

---

<sup>95</sup> Zit. nach Brantl 2007, S. 57.

<sup>96</sup> Vgl. ebd., S. 56 ff.; Schlenker 2007, S. 41.

<sup>97</sup> Der Architekt Adolf Abel (1882–1968) war zunächst an der Technischen Hochschule (TH) Stuttgart Assistent von Paul Bonatz. 1925 wurde er Stadtbaudirektor in Köln und erhielt 1930 eine Professur für Baukunst und Städtebau an der TH München. Im NS konnte er ausschließlich für private Auftraggeber arbeiten. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs war er u.a. Mitglied des Wiederaufbaudirektoriums von Baden-Württemberg.

<sup>98</sup> Paul Ludwig Troost (1878–1934) war zunächst für die Innenausstattung von Dampfern der Norddeutschen Lloyd tätig. Nach einer Begegnung mit Adolf Hitler Anfang der 1930er Jahre avancierte er zum „Architekten des Führers“ und erhielt diverse Bauaufträge etwa 1930 zum Umbau der Parteizentrale der NSDAP in München und dem Umbau der Reichskanzlei in Berlin. Nach seinem frühen Tod 1934 wurden die Pläne durch sein Büro umgesetzt, in dem seine Witwe Gerdy Troost und der Mitarbeiter Leonhard Gall tätig waren.

<sup>99</sup> Laut Ines Schlenker taucht diese Metapher für ein Museum sowohl in den Manuskripten von Paul Troost auf als auch in Hitlers erster Eröffnungsrede 1937. Vgl. Schlenker 2007, S. 60.

<sup>100</sup> Vgl. Bartezko 2004, S. 116.



Die Ausstellungsfläche der GDK betrug 5.040 Quadratmeter, die Säle hatten und haben bis heute zum Teil eine Deckenhöhe von 25 Metern. Im Zentrum des symmetrisch angelegten, partiell zweistöckigen Gebäudes liegt ein damals als Ehrenhalle bezeichneter Mittelraum, um den herum kleine Säle gruppiert sind. Die großen und hohen Säle wurden klar gegliedert – und sind in ihrer ursprünglichen Abfolge bis heute erhalten. In der Ehrenhalle, die man für Pressekonferenzen und Ausstellungseröffnungen nutzte, wurden die Wand- und Pfeilerfassungen sowie der Sockel mit rotem Tegernseer Marmor verkleidet, was dem Saal eine repräsentative Erscheinung verlieh. Die von Troost ursprünglich vorgesehenen Großplastiken für diesen Saal wurden nicht aufgestellt.

### **3.5.2. Das Ausstellungsprogramm im „Haus der Deutschen Kunst“**

Das HdDK war zunächst für zweierlei Ausstellungen konzipiert: für die GDK selbst, die in der Regel von Juni oder Juli bis in die ersten Monate des Folgejahres lief und ergänzt wurde von Sonderschauen zu einzelnen Künstlern.<sup>101</sup> 1938 und 1939 fanden in den übrigen Monaten Ausstellungen zu Architektur und angewandter Kunst statt. 1938 wurden hier der Bevölkerung im Auftrag der NS-Machthaber anhand von Plänen, Skizzen, Lichtbildern und Modellen neue Bauvorhaben des NS vorgestellt. An die kunsthandwerklich arbeitenden Betriebe erging die Aufforderung, „wirkliche Spitzenleistungen auf kunsthandwerklichem Gebiet zur Verfügung zu stellen“.<sup>102</sup> Präsentiert wurden unter anderem Albert Speers Entwürfe für das Nürnberger Parteitagsgelände sowie die Pläne für Autobahn- und Brückenbauten. Von Dezember 1939 bis April 1940 fand die zweite und letzte Architektur- und Kunsthandwerkausstellung statt, die thematisch auf die „Neugestaltung Berlins“ ausgerichtet war.<sup>103</sup> Wie die Arbeiten der GDK wurden auch die Exponate der angewandten Kunst zum Verkauf angeboten. Aufgrund kriegsbedingter Einschränkungen wurden die Architekturausstellungen nach 1939 nicht mehr fortgesetzt, während die GDK bis ins Jahr 1944 durchgeführt wurde.

Für die Bestückung der GDK wurde jährlich eine Ausschreibung veröffentlicht, die der Direktor Karl Kolb<sup>104</sup> vornahm und in der die im In- und Ausland lebenden deutschen Künstler\*innen aufgefordert wurden, Arbeiten einzureichen, aus denen eine Jury eine Auswahl traf. Die Bewerbungen wurden dokumentiert. 1937 wurden an die 15.000 Arbeiten im Original eingereicht, wobei es nur 884 Werke von insgesamt 556 Künstler\*innen in die erste GDK schafften. Die Zahl der Einreichungen stieg im Laufe der

---

<sup>101</sup> Die Sonderschau fand ab 1938 statt, 1939 fiel sie aus. Die vorgestellten Künstler waren Werner Peiner (1938), Friedrich Stahl (1940), Raffael Schuster-Woldan (1941), Karl Leipold (1942), Peter Philippi (1943) und Hugo Gugg (1944).

<sup>102</sup> Zit. nach Brantl 2007, S. 96.

<sup>103</sup> Vgl. Kropp 2005.

<sup>104</sup> Über Karl Kolb, geb. 1894, sind wenige Informationen auffindbar. Er war zunächst Geschäftsführer des Bayerischen Luftvereins und wurde 1937 zum Geschäftsführender Direktor und Ausstellungsleiter des HdDK bestellt. Brantl 2007, S. 104 ff.

Jahre an, außerdem wuchs die Anzahl der ausgestellten Werke. 1943 war die Zahl der Einreichungen um ein siebenfaches höher als bei der ersten GDK und es wurden 1.735 Arbeiten von 910 Künstler\*innen gezeigt. 1941 war das Jahr, an dem die meisten eingereichten Werke ausgewählt wurden: 1882 Arbeiten von 1007 Künstler\*innen.<sup>105</sup> Mit Ausnahme der ersten GDK 1937 wurden verkaufte Werke durch Werke ersetzt, die bis dahin in den geräumigen Kellern des HdDK gelagert wurden. 1938 wurden 245 Arbeiten ergänzt, 1943 sogar 594.

Bei der GDK handelte es sich um eine Großveranstaltung, die eine umfangreiche Organisation erforderlich machte. Im HdDK waren rund 60 Mitarbeiter\*innen tätig: circa 30 Aufsichtskräfte, die auch für Lagerung, Hängung und Platzierung der Objekte zuständig waren, der Direktor Karl Kolb und der Kunsthistoriker Ottmar Endres sowie mehrere Sekretärinnen, die sich um den Schriftverkehr und die Abwicklung der eingereichten Arbeiten kümmerten. Kolb, der kein Kunsthistoriker war, wurde 1937 vom Vorstand des HdDK zum Geschäftsführer und Ausstellungsleiter ernannt. Neben ihm arbeitete der junge Ottmar Endres seit 1936 am HdDK, nachdem er zwei Jahre zuvor seine Promotion über die „Baukunst der Brüder Asam“ abgeschlossen hatte. Seine Aufgabe bestand vor allem darin, Führungen durchzuführen und die Kataloge redaktionell zu betreuen.

1937 gehörten zur ersten zwölfköpfigen Jury unter anderem die Witwe des Baumeisters Gerdy Troost, der Bildhauer Arno Breker, der Maler und Präsident der Neuen Münchner Secession Conrad Hommel und der Vorsitzende der Kommission und Präsident der Reichskammer der bildenden Künste Adolf Ziegler. Deren Auswahl im Jahr 1937 wurde von Hitler wütend abgelehnt,<sup>106</sup> stattdessen setzte er seinen Hoffotografen Heinrich Hoffman als Beauftragten des Führers und maßgeblichen Entscheider ein, der auch in den Folgejahren neben Gerdy Troost und Direktor Kolb Juror blieb. Goebbels kommentierte 1937 in seinem Tagebuch die Aktion, bei der Hoffman 500 der ursprünglichen Werke ausgewechselt hatte, und schrieb über die Hängung:

„Es ist fast fertig und ganz wunderbar geworden. Auch die nun ausgewählten Bilder sind sehr, sehr schön, besser noch als die Plastiken. Es sind nicht viele. Aber besonders ausgewählt. Der Führer ist ganz glücklich.“<sup>107</sup>

Die Arbeiten in der GDK von 1937 zeugten von einem deutlich rückwärtsgewandten Kunstbegriff, der einem Verständnis von Kunst entsprach, wie er Ende des 19. Jahrhunderts vorherrschte. Hoffman forcierte akademisch gegenstandsnahe, naturalistische Arbeiten und favorisierte in der Plastik heroisierende, an den Neo-Klassizismus angelehnte

---

<sup>105</sup> Vgl. Schlenker 2007, S. 79.

<sup>106</sup> „Der Führer tobt vor Wut“, zit. nach Brantl 2007, S. 84.

<sup>107</sup> Zit. nach ebd., S. 85.

Figuren. Die meisten Arbeiten der ersten GDK 1937 stammten von Künstler\*innen, die um 1870/80 geboren worden und, wie Sabine Brantl festgestellt hat, zum Großteil bereits in früheren Ausstellungen im Glaspalast vertreten waren und deren Arbeiten „keinen revolutionären Inhalt“<sup>108</sup> hätten erkennen lassen. Laut Mario Andreas von Lüttichau wurde in der GDK nicht die „hohe Qualität der Genremalerei des 19. Jahrhunderts“<sup>109</sup> erreicht, man habe Werke, die sich aus dieser Zeit erhalten hatten, „aus den verstaubten Ateliers hervorgeholt“<sup>110</sup>. Offensichtlich waren die inhaltlichen Erwartungen an die *neue deutsche Kunst* weder von den einreichenden Künstler\*innen noch von der ersten Jury verstanden worden, weshalb man schließlich auf älteres Material zurückgriff, das Hitlers Geschmack eher entsprach.

Es ist anzunehmen, dass dieses Vorgehen auch für 1938 noch galt und erst sukzessive neue Werke geschaffen wurden. Die Künstler\*innen, die in den ersten Ausstellungen vertreten waren, werden sicher daran interessiert gewesen sein, auch in den Folgejahren ausstellen und damit Arbeiten verkaufen zu können. Manche dürften deshalb versucht haben, den Erwartungen gerecht zu werden und also eine konservative gegenständliche Ästhetik zu liefern. Sie blieben dabei dennoch meist hinter den Erwartungen zurück und brachten nicht die erwünschte bahnbrechende, revolutionäre Staatskunst hervor, wie Äußerungen von Goebbels und Hitler belegen.<sup>111</sup>

In der Ausstellung wurden die Werke nach Sujets gruppiert. Es gab Räume, die sich ausschließlich Landschaften widmeten, in weiteren Sälen wurden Stillleben, Aktmalerei und skulpturale Aktdarstellungen zusammengestellt, außerdem gab es Schwerpunkte zu Industriebildern, Genremalerei und später zu Kriegsdarstellungen. Grafik und Kleinplastik wurden separat im Obergeschoss gezeigt. Die Wandsockel in den Ausstellungsräumen bestanden aus gelblichem Juramarmor, die Wände waren weiß und die Böden hell. Gummiläufer am Boden verdeutlichten den Weg durch die Schau. Texttafeln gab es keine,<sup>112</sup> stattdessen wurden unterhalb der Werke Nummern angebracht, die auf weiterführende Informationen im Katalog hinwiesen. In den ersten Jahren waren die Räume zum Teil sehr luftig bestückt (Abb. 5). 1940 scheint sich das Gesamtbild der GDK verändert zu haben und es wurden sehr viel mehr Arbeiten gezeigt, wobei eine deutliche Zunahme an weiblichen Aktdarstellungen<sup>113</sup> zu konstatieren ist wie auch an Motiven zum 1939 von Deutschland begonnenen Zweiten Weltkrieg.<sup>114</sup>

---

<sup>108</sup> Ebd.

<sup>109</sup> Von Lüttichau 1988, S. 89.

<sup>110</sup> Ebd.

<sup>111</sup> Siehe Kap. 5.

<sup>112</sup> Vgl. Vogt 2016, S. 69 ff.

<sup>113</sup> Vgl. Frietsch 2006; Wenk 2009.

<sup>114</sup> Danach wurden unter dem Stichwort Militär/Krieg im ersten Jahr 27 Arbeiten gezeigt. 1938 waren es 37, 1939 dann 42. Im Jahr 1940 stieg die Zahl deutlich auf 151 Arbeiten. 1941 waren es 240, 1942 und 1943 ähnlich viele. 1944 sank die Anzahl solcher Motive auf 101. Vgl. GDK Research.



Abb. 5. Ausstellungssaal im HdDK (1937)

Bei der HdDK handelte es sich nicht um ein Museum mit ständiger Sammlung, vielmehr waren von Beginn an Wechsausstellungen geplant, deren Werke zum Verkauf standen, wobei die Künstler\*innen den Verkaufspreis selbst festlegten und bei Verkauf eine Provision von zehn Prozent an die GDK abführen mussten. Die GDK war also für die Künstler\*innen ein attraktives Ausstellungsterrain und versprach Anerkennung und beruflichen Erfolg. Die meisten Ankäufe wurden von Hitler getätigt, der insgesamt 1.316 Arbeiten erwarb. Goebbels kaufte 217, Hitlers Privatsekretär Martin Bormann 144. Die Summen, die durch Verkäufe erzielt wurden, waren beträchtlich. So wurden im Jahr 1939 etwa 858 Arbeiten für insgesamt 2.161.037 RM verkauft. 1943 wurde mit rund 3.900.000 RM für 989 Arbeiten die höchste Summe erzielt. Hitlers Anteil an diesen Verkäufen war enorm. Er besuchte die GDK in der Regel mehrfach und investierte im Jahr 1937 ca. 270.000 RM. 1940 waren es 960.000 RM und 1941 dann sogar 1.240.000 RM für 120 Arbeiten. Diese Ankäufe ließen die Preise auf dem Kunstmarkt ansteigen.

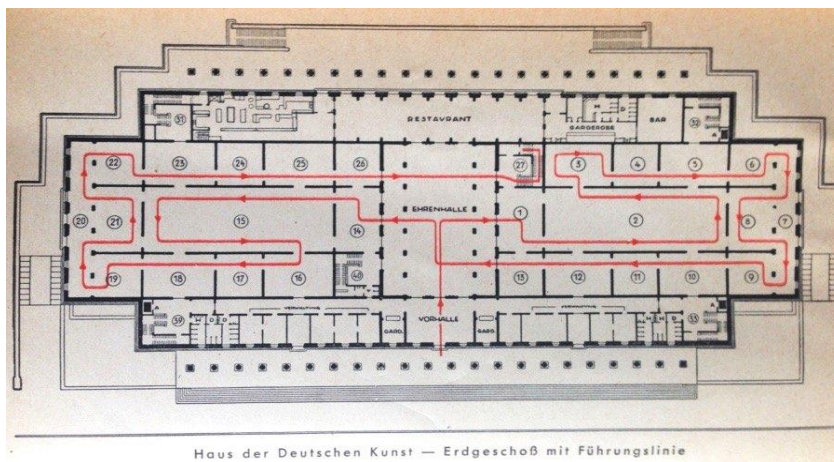


Abb. 6. Grundriss des Erdgeschosses im HdDK mit der sogenannten Führungslinie

Begleitend zu den Ausstellungen erschienen DIN-A5-formatige Kataloge, in denen neben NS-Symbolen i.d.R. auch eines der ausgestellten Porträts von Hitler als „Schirmherr des Hauses der Deutschen Kunst“<sup>115</sup> abgebildet wurde. 1937 wurde ein Vorwort des Münchner Gauleiters Adolf Wagner abgedruckt. In den Katalogen wurden jedes Jahr wiederholt Abbildungen des HdDK sowie die Grundrisse des Erdgeschosses und des ersten Stocks nachgedruckt, die mit einer roten „Führungslinie“ (Abb. 6) versehen waren, die den empfohlenen Weg durch die Ausstellung markierte. Der Katalog enthielt Informationen zur Organisation, sowie Künstler\*innen- und Werklisten nebst Saal- und Objektnummern. Auf den hinteren Seiten des Katalogs befand sich ein Bildteil mit einer Auswahl an Arbeiten. Texte, die sich inhaltlich mit der Ausstellung oder mit den Werken befassten, fanden sich nicht in den Katalogen. Auf einzelnen Seiten schalteten Firmen wie Mercedes, Dujardin Weinbrand, Allianz Versicherungen oder die Tourismusbranche Anzeigen. In der Regel wurden im Dezember verkaufte Arbeiten durch neue Werke ersetzt und dem Katalog dann eine zusätzliche Broschüre beigelegt, die die ursprüngliche Werkliste ergänzte.

### **3.5.3. Die Gesamtinszenierung der „Großen Deutschen Kunstausstellung“**

Bei der Grundsteinlegung des HdDK am 15. Oktober 1933 wurde eine „pompöse Zeremonie“<sup>116</sup> mit einem zweitägigen Programm veranstaltet. Der hierzu eingeführte „Tag der deutschen Kunst“ war ein wichtiger Bestandteil der programmatischen Neuausrichtung Münchens als Hauptstadt der deutschen Kunst. 1935 wurde der Stadttitel noch erweitert zu „Hauptstadt der Bewegung“.<sup>117</sup> Zum ersten „Tag der deutschen Kunst“ gehörten Festumzüge, Konzerte, Theater- und Opernaufführungen usf. Zur Eröffnung des Gebäudes im Sommer 1937 selbst wurde vom 16. bis 18. Juli ein noch umfangreicheres Festprogramm inszeniert. Zum Veranstaltungsreigen gehörte die Eröffnung der Ausstellung „Entartete Kunst“ in den Hofgartenarkaden, die als Gegenprogramm zur GDK konzipiert wurde. Außerdem gab es zahlreiche kostenfreie Konzerte und einen groß inszenierten Empfang der Reichsregierung. Auch der „Tag der Deutschen Kunst“ wurde erneut begangen. Er sollte fortan jährlich stattfinden, wurde aber nach 1939 eingestellt. Der Festzug zur Eröffnung wurde auf Hitlers Wunsch hin unter das Thema „2.000 Jahre deutsche Kultur“ gestellt und vom Verein „Münchner Großveranstaltungen“ getragen, den der Gauleiter Adolf Wagner eigens zu diesem Zweck gegründet hatte. Verantwortlich für die Ausstattung der Festumzüge zeichneten der Bildhauer Richard Knecht und der Maler Hermann Kaspar. Für die mehrmonatigen Planungen und Vorbereitungen wurden rund 300 Beschäftigte eingestellt und mehrere große Hallen angemietet, in denen die

---

<sup>115</sup> Ausstellungskatalog GDK 1942. Auf Seite 2 findet sich eine Fotografie von Adolf Hitler, die mit dem o.a. Worten überschrieben ist.

<sup>116</sup> Brantl 2007, S. 70.

<sup>117</sup> Im NS bekamen einige Städte Beinamen im Sinne von Ehrentiteln, so erhielt etwa Frankfurt am Main den Beinamen „Stadt des deutschen Handwerks“. Vgl. zur Bezeichnung „Hauptstadt der Bewegung“ für München: Klempe-  
rer 1947/1982, S. 239.

ausladenden Dekorationsteile wie auch die Kostüme für die Komparserie angefertigt und aufbewahrt wurden – insgesamt an die 5.000 Objekte, die eigens hergestellt wurden. Der Festzug war drei Kilometer lang und bestand aus 30 symbolisch bestückten Wagen, die unterschiedliche Epochen wie „Die germanische Zeit“, „Die Zeit des Barock“ oder auch „Die Zeit der Romantik“ zum Thema hatten oder unter ein Motto gestellt wurden wie zum Beispiel „Der Tag“ (Abb. 7). Die Wagen wurden begleitet von 500 kostümierten Reitern sowie 4.500 Kompar\*s\*innen. Den Abschluss des Zuges bildeten Architekturmodelle geplanter Bauvorhaben sowie Blöcke von Wehrmacht und SA und SS.<sup>118</sup>

Der Historiker Stefan Schweizer hat bezüglich solch propagandistischer Inszenierungen auf die „bemerkenswerte Affinität des nationalsozialistischen Regimes zur visuellen und performativen Reproduktion von Geschichte“<sup>119</sup> und die Nähe zwischen Festzügen dieser Art und militärischen Märschen hingewiesen. Ziel sei die Identitätsstiftung gewesen. Im Vorwort des Programmheftes für den Festzug 1937 heißt es denn auch: „Nicht Zuschauer, sondern eine im tiefsten und zum höchsten entschlossene Bluts- und Kulturgemeinschaft sind wir heute und immer“.<sup>120</sup> Die Großinszenierung zur Eröffnung der GDK war also ein wesentlicher Bestandteil einer ideologisch aufgeladenen Kulturkonzeption und diente der „historische[n] Imagination“,<sup>121</sup> der nationalen Identifikation und der Repräsentation eines auf Monumentalität ausgelegten Staatsapparates. Entsprechend wurden begleitend zum Festzug die angrenzenden Straßen mit Hakenkreuzfahnen bestückt. Allein am Bahnhofplatz in München wurden 200 Fahnenmasten angebracht und die Straßen mit Drahtseilen überspannt, an denen ebenfalls Hakenkreuzfahnen hingen. Gebäude in der Innenstadt wurden mit Scheinwerfern angestrahlt; außerdem wurde die Bevölkerung angehalten, für die abendliche Festbeleuchtung Leuchtbecher zu kaufen und in die Fenster zu stellen.



Abb. 7. Mottowagen „Der Tag“ beim Festzug 1937

---

<sup>118</sup> Schuster 1988, S. 88 f.

<sup>119</sup> Schweizer 2007, S. 110.

<sup>120</sup> Zit. nach ebd.

<sup>121</sup> Ebd., S. 12.

Die ästhetische Gesamtwirkung des Spektakels wird beeindruckend gewesen sein und von großen Teilen der Bevölkerung vermutlich nicht als negative Propaganda empfunden, sondern viel eher als sommerliche Großveranstaltung mit Wohlfühlcharakter erlebt worden sein. Allerdings gab es auch Bevölkerungsgruppen, die deutlich ambivalenter auf die pompösen Veranstaltungen reagierten. Beobachter\*innen aus dem Ausland etwa berichteten von einer „Atmosphäre der Angst“.<sup>122</sup> Obwohl die GDK in eine aufwändige Inszenierung mit Festumzügen, staatstragenden Empfängen und Veranstaltungen eingebunden war, erreichte die Ausstellung selbst bei weitem nicht so viel Publikum wie die Ausstellung „Entartete Kunst“. Während letztere 1937 rund zwei Millionen Besucher\*innen hatte, verzeichnete die GDK 1937 rund 500.000 Besucher\*innen und 1941 waren es 600.000. 1942 wurde mit über 840.000 der höchste Wert erreicht. Zur letzten GDK 1944 kamen nur noch 80.000 Besucher\*innen.

---

<sup>122</sup> Zit. nach Lubrich 2004, S. 9.

## 4. Forschungsstand

### 4.1. Klärung des Forschungsfeldes zwischen Kommunikations-, Kunstwissenschaft und Pädagogik

Die Kunstberichte, die zwischen 1937 und 1944 im Zusammenhang mit der GDK im HdDK erschienen, waren Teil der damaligen Massenkommunikation. Um zu klären, welche Forschungsfelder wie auch Forschungsstände im Kontext der hier vorgenommenen Textanalyse zu berücksichtigen sind, gehe ich zunächst von den Ausführungen des Kommunikationstheoretikers Harold D. Lasswells über Massenkommunikation aus, die sich aus seiner Sicht durch folgende Fragen beschreiben lässt: „who says what – in which channel – to whom – with what effect?“<sup>123</sup> Diesen Fragen ordnete Lasswell 1984 unterschiedliche wissenschaftliche Vorgehensweisen zu:

„Scholars who study ‚the who‘, the communicator, look into the factors that initiate and guide the act of communication. We call this subdivision of the field of research *control analysis*. Specialists who focus upon the ‚says what‘ engage in the *content analysis*. Those who look primarily at the radios, press, film and other channels of communication are doing *media analysis*. When the principal concern is with the persons reached by the media, we speak of *audience analysis*. If the question is the impact upon audiences, the problem is *effect analysis*.“<sup>124</sup>

Folgt man Laswells Überlegung, muss in der vorliegenden Untersuchung eine Medienanalyse vorgenommen werden, die allerdings die spezifischen Rahmenbedingungen des NS zu berücksichtigen hat. Der NS als totalitäres System war grundlegend auf eine hierarchische Kommunikationsdynamik angewiesen, für deren Verlauf eine unbedingte Kontrolle der entscheidende Ausgangspunkt war. Vor diesem Hintergrund muss die hier vorgenommene Untersuchung historischen Materials so verstanden werden, dass sowohl Kunstkritiker\*innen als auch Machthaber als Kommunikatoren zu verstehen sind, sich dabei aber die einen in staatlicher Abhängigkeit befanden und die anderen als Kontrolleure auftraten („who“/„initiate and guide the act of communication“). Damit wird das Feld der Kommunikationswissenschaft für die Arbeit relevant.

Die Inhaltsanalyse („says what“/„content analysis“) der Kunstberichte, die in Zeitungen („in which channel“/„media analysis“) veröffentlicht wurden, spezifiziert die Untersuchung zudem als Teil der Feuilletonforschung. Die Frage nach der Wirkung („to whom“/„audience analysis“) der Kunstberichte auf die Leser\*innen steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Reglementierung der Journalist\*innen, die als Mittler zu

---

<sup>123</sup> Lasswell 1948.

<sup>124</sup> Ebd., S. 32.



fungieren hatten. Dieser Ebene gilt das Augenmerk. Damit ergibt sich die Frage nach der von den NS-Machthabern („with what effect?“, „effect analysis“) intendierten Wirkung („control analysis“) auf die journalistische Tätigkeit und deren Durchsetzung. Die Untersuchung verschränkt davon ausgehend kommunikationswissenschaftliche, kunstwissenschaftliche mit pädagogischen Fragestellungen. In der Analyse wird zu berücksichtigen sein, dass die verwendete Sprache und die damit verbundenen Inhalte in den Zeitungstexten in einer Diktatur verfasst wurden. Insofern wurden bestimmte Erwartungen an die kunstwissenschaftliche Aussage und ihre kommunikative Wirkung gestellt.

## 4.2. Sprache im NS

Der Sprachgebrauch der Kunstberichte in der damaligen Tagespresse wurde bisher nicht en détail untersucht, insofern stehen derzeit in erster Linie nur grundlegende beziehungsweise allgemein angelegte Betrachtungen zur Verfügung, die die Verbindung von sprachlicher Praxis und Gewalt im NS untersuchen. Zu den Standardwerken über Sprache im NS gehört das 1947 erschienene Buch von Viktor Klemperer „LTI – Lingua Tertii Imperii. Notizbuch eines Philologen“. Der Philologe war Ordinarius an der TU Dresden, bis er 1935 als zum Protestantismus konvertierter Jude seines Amtes enthoben wurde. Er verdingte sich bis Kriegsende als Fabrikarbeiter, wobei die Ehe mit einer Frau nicht-jüdischen Glaubens ihn vor der Deportation bewahrte. Klemperer erlebte die NS-Zeit somit als Zeitzeuge und dokumentierte und kommentierte täglich in seinem Tagebuch die sich verändernde Sprache. In seiner o.a. Arbeit nennt er Schlüsselbegriffe des NS wie Blut, *Blutreinheit*, fanatisch, total etc. und erkannte die unbedingte Entwicklung und Verwendung von Superlativen als typisch für den NS und dessen von ihm als Lingua Tertii Imperii (LTI) bezeichneten Sprache:

„Der bösertige Superlativ der LTI ist für Deutschland eine erstmalige Erscheinung, deshalb wirkt er vom ersten Augenblick an verheerend, und danach liegt es eben zwanghaft in seiner Natur, dass er sich immerfort bis zur Sinnlosigkeit, bis zur Wirkungslosigkeit, ja bis zur Bewirkung des seiner Absicht entgegengesetzten Glaubens übersteigern muss.“<sup>125</sup>

Ein weiteres Standardwerk aus den 1950er Jahren ist das „Wörterbuch des Unmenschen“<sup>126</sup> von Dolf Sternberger, Gerhard Storz und Wilhelm Süskind, das 1957 erschienen ist. In 28 Wortglossen werden Begrifflichkeiten mit dem Ziel der geistigen Entnazifizierung der deutschen Bevölkerung ausgeführt. Wesentlich ist dabei, dass nicht etwa naheliegende Termini wie *Rasse* oder Volksgenosse untersucht wurden, sondern Begrif-

---

<sup>125</sup> Klemperer 1947/1982, S. 236.

<sup>126</sup> Sternberger; Storz; Süskind 1957.

fe wie intellektuell, Frauenarbeit oder Ausrichtung, mit deren Weiterverwendung sich die junge Bundesrepublik dem Vorwurf ausgesetzt hatte, NS-Vokabular unreflektiert fortzuschreiben. Die Autoren illustrierten anhand konkreter Beispiele die Komplexität derartiger sprachlicher Kontinuitäten und versuchten damit das Wörterbuch des Unmenschen als Erbe des totalitären Systems aus der Alltagssprache der jungen Bundesrepublik herauszulösen.

Die lexikalisch aufgebaute Publikation von Cornelia Schmitz-Berning von 1998 versammelt gleichfalls grundlegende Termini des NS-Vokabulars und vertieft Klemperers „Lingua Tertii Imperii“, indem Begriffsentwicklung, Belegstellen und weiterführende Sekundärliteratur genannt werden.<sup>127</sup> Für die vorliegende Untersuchung ist das Buch grundlegend, da hier unter anderem für den NS typische Begriffe wie Kunstbericht oder Kunstschriftleiter kommentiert werden. Dina Kashapova fokussiert die Bezeichnungen *neue deutsche Kunst* und „Entartete Kunst“ und entwickelt anhand einer linguistischen Diskursanalyse Geschichte und Wirkung von Begriffen und Sprache im NS.<sup>128</sup> Christian A. Braun hat 2007 die gekürzte Fassung seiner Dissertation veröffentlicht, in der er die prototypische Konzeption von nationalsozialistischen Texten und deren „Stil“<sup>129</sup> untersucht.<sup>130</sup> Er verbindet dabei theoretische Analyseansätze mit einer pragmatischen Anwendung. Insofern sind besonders seine Ausführungen im Abschnitt „Analyseapparat“<sup>131</sup> für die vorliegende Arbeit hilfreich, weil er deren methodisches Vorgehen bestätigt: Der Kontext, in den die untersuchten Texte eingebunden sind, lässt sich als Makrostruktur begreifen, aus der heraus sich ein Fragenkatalog entwickeln lässt, der die Analyse fundiert.

Die Publikation zur Tagung „Sprachliche Sozialgeschichte des Nationalsozialismus – Themen und Zugänge“ des Leibniz-Instituts für Deutsche Sprache, die im April 2017 in Mannheim stattfand, versammelt die dort diskutierten Beiträge; dazu gehört auch jener von Philipp Dreesen und Hagen Steinhauer.<sup>132</sup> Sie haben die Ausgaben der FZ, die im Januar 1939 erschienen, im Hinblick auf den „[k]ontroverse[n] Untersuchungsgegenstand: Frankfurter Zeitung und Resistenz“<sup>133</sup> untersucht und sehen in den verschiedenen Ressorts Hinweise auf das „Ignorieren von Forderungen“,<sup>134</sup> verweisen auf das „Schweigen“<sup>135</sup> oder auch die „[k]alkulierte Verunklarung“<sup>136</sup> – Aspekte, die auch für die vorliegende Forschungsarbeit wesentlich sind.

---

<sup>127</sup> Schmitz-Berning 2000.

<sup>128</sup> Kashapova 2006.

<sup>129</sup> Vgl. ebd., S. 16 ff.

<sup>130</sup> Braun 2007.

<sup>131</sup> Ebd., S. 275 ff.

<sup>132</sup> Kämper; Schuster 2018.

<sup>133</sup> Dreesen; Steinhauer 2018, S. 216.

<sup>134</sup> Dreesen; Steinhauer 2018, S. 231.

<sup>135</sup> Ebd., S. 234.

<sup>136</sup> Ebd., S. 238.

In jüngerer Zeit wurde im Zusammenhang mit den Untersuchungen des Sprachgebrauchs im NS wiederholt auf die Notwendigkeit transdisziplinärer Verfahren hingewiesen. So betont Heidrun Kämper eine neue sprachwissenschaftliche Perspektive, die den Fokus stärker auf die Untersuchung sozialgeschichtlich relevanter Quellen lenkt und weniger die Sprache des NS-Regimes selbst ins Visier nimmt.<sup>137</sup> Aktuell wird am Institut für Deutsche Sprache in Mannheim ein DFG-Projekt abgeschlossen, bei dem sie die Projektleitung innehat. Diese „akteursbezogene Diskursanalyse“,<sup>138</sup> wie sie es nennt, untersucht den Sprachgebrauch zwischen 1933 und 1945. Es gebe zwar Untersuchungen zur Funktions- und Organisationssprache im NS, so Kämper, es fehle aber eine Gesamtdarstellung der Sprache der Machthaber im diskursiven Zusammenhang:

„Es fehlt eine akteursbezogene Gesamtdarstellung der Jahre 1933 bis 1945 im diskursiven Zusammenhang. Akteure sind alle an einem Diskurs einzeln oder kollektiv Beteiligte, die dessen Struktur bestimmen. Sie bilden komplexe, von ihrer jeweiligen Position im Diskurs abhängige Akteurskonstellationen mit je zu unterscheidenden Akteurspositionen. Unter der Voraussetzung, dass die kommunikative Konstellation der Jahre 1933 bis 1945 durch ein Gefüge von Handlungen unterschiedlicher Akteure geprägt war, fehlt mithin eine akteursgebundene Beschreibung der Sprache zur Zeit des NS, die berücksichtigt, dass die Kommunikationsgemeinschaft der Jahre 1933 bis 1945 aus heterogenen Teil-Gemeinschaften und -Kollektiven mit unterschiedlichen Erfahrungs- und Wahrnehmungshorizonten besteht und einem je spezifischen Selbstverständnis, mit dem sie (sprachlich) agieren.“<sup>139</sup>

Kämper unterscheidet zwischen der Sprache des NS und der Sprache im NS, an der sich ablesen lässt, wie sich die Sprache der Machthaber im Alltag niederschlug. Die vorliegende Untersuchung ist hinsichtlich ihres mikroanalytischen Ansatzes Teil jener akteursbedingten spezifisch ausgerichteten Sprache, die im NS veröffentlicht wurde und verschiedene Perspektiven verschränkt.

### 4.3. Kunstpolitik des NS

Im Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Aufarbeitung der NS-Kunstpolitik, die Kunst und Politik miteinander verschränkte, ist jene Literatur zu nennen, die grundlegende kunstpolitische Aspekte aufgreift. Nach wie vor wegweisend ist die vergleichs-

---

<sup>137</sup> Vgl. Kämper 2019. Heidrun Kämper ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Abteilung „Lexik“ des Leibniz-Instituts für Deutsche Sprache und leitet den Arbeitsbereich „Sprachliche Umbrüche“.

<sup>138</sup> Kämper 2021.

<sup>139</sup> Ebd.

weise früh verfasste Publikation „Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus“<sup>140</sup> von Hildegard Brenner. Sie führt das Zusammenspiel von Kunst und Politik im NS aus, skizziert dessen Entstehung und Entwicklung und betont das „zweifelhafte Verdienst“<sup>141</sup> des Nationalsozialismus, die soziale Relevanz von Kunst erkannt zu haben. Im Hinblick auf die Kunstberichte zur GDK bedeutet dies, dass diese Texte als Teil eines „herrschaftstechnischen Kalküls“<sup>142</sup> zu verstehen sind, die „innen- und außenpolitisch nutzbar“<sup>143</sup> gemacht und mit dem Ziel der politischen Erziehung als „sozialer Funktionsträger“<sup>144</sup> eingesetzt wurden.

Das Potenzial dieser so verstandenen kulturellen Bildung wird auch in den Publikationen von Wilhelm Fritz Haug verdeutlicht, der etwa in seinem Text „Die Faschisierung des männlichen Aktes bei Arno Breker“<sup>145</sup> die These aufstellt, dass die „spezifische Bündelung unterschiedlichster Motive, Tendenzen, Kräfte durch die Nazis am ehesten den hegemonialen Effekt“<sup>146</sup> erklärt. Haug geht davon aus, dass die Kunst im Faschismus „verstärkt das imaginäre Gemeinwesen-von-oben“<sup>147</sup> repräsentiere und dass „der Diskurs der ‚Kunstabstraktion‘“<sup>148</sup> dies herausstelle. Die von ihm entwickelte Faschismustheorie lässt sich auf die Untersuchung der Kunstberichte übertragen, da Haug dafür plädiert, sich zu lösen „von typologischem, merkmalslogischem, essentialistischem Denken – hin zu einer sozioanalytischen Fundierung.“<sup>149</sup> Nach seiner Einschätzung sind „Systembedarf, Machtanwärter und Trägerpotentiale [...] Seiten eines Wirkungszusammenhangs“<sup>150</sup> und müsse man ausgehen „von der Analyse des möglichen Systembedarfs nach Faschismus, der aktiven Anwärtler auf die Wahrnehmung der Faschismusfunktionen (Personen und Apparate) und des passiven Potentials, der möglichen Massenbasis und entgegenkommenden Dispositionen.“<sup>151</sup> Die Analyse der Artikel zur GDK ist somit nicht ohne deren politischen Kontext und den sich daraus ergebenden Folgen für die berufliche und persönliche Existenz der Verfasser lesbar.

---

<sup>140</sup> Brenner 1963, S. 273.

<sup>141</sup> Ebd.

<sup>142</sup> Ebd.

<sup>143</sup> Ebd.

<sup>144</sup> Ebd.

<sup>145</sup> Haug 1987.

<sup>146</sup> Ebd., S. 90.

<sup>147</sup> Ebd., S. 87.

<sup>148</sup> Ebd.

<sup>149</sup> Haug 1977, S. 3.

<sup>150</sup> Ebd.

<sup>151</sup> Ebd.

#### 4.4. Politische Erziehung durch die Kunstberichte

Da die reglementierte Vermittlung von Kunst, die hier untersucht wird, ein wesentlicher Teil der NS-Kulturpolitik gewesen ist, muss sie im Hinblick auf die Erwartung der Machthaber als spezifisch pädagogisch-persuasive Pressearbeit verstanden werden. Dies gilt nicht zuletzt deshalb, weil durch das Schriftleitergesetz allen Journalist\*innen explizit die pädagogische Aufgabe der Volkserziehung zugewiesen wurde.

Dieses Gesetz war eingebettet in ein System, das von Propagandaminister Goebbels entwickelt und zur Kontrolle und Lenkung unter anderem der Presse eingesetzt wurde. Die darin aufgenommenen Kammern, wie etwa die Reichsschrifttumskammer, die Reichskammer der Bildenden Künste oder eben auch die Reichspressekammer, waren Körperschaften des öffentlichen Rechts. Entscheidend für die Ausübung der jeweiligen Berufe war es zwingend, in einer dieser Kammern aufgenommen zu werden, was die Genehmigung eines Antrags voraussetzte. Diese 1933 installierte berufsständisch gegliederte Organisation war eine erste und wesentliche Maßnahme zur Gleichschaltung und Kontrolle des NS-Lenkungssystems im kulturellen Bereich. Unter anderen hat etwa dazu der amerikanische Historiker Oron J. Hale 1965 eine Arbeit mit dem Titel „Presse in der Zwangsjacke 1933-1945“ verfasst.<sup>152</sup> Darin erläutert er ausgehend von der Entwicklung des Parteiorgans VB den Prozess der Presselenkung anhand von Gesetz, Zeitungsaufkäufen und der Etablierung der Reichskammer. Eine 1968 erschienene Publikation von Karl Abel befasst sich ebenfalls ausführlich mit den einzelnen Instrumenten der Presselenkung (Schriftleitergesetz, Pressekonferenzen, schriftliche Anweisungen des RMVP etc.).<sup>153</sup> Eine Arbeit aus dem Jahr 2007 von Clemens Zimmermann „Medien im Nationalsozialismus“ wird im Hinblick auf „Die Kunstkritik im Kontext einer gleichgeschalteten Presse“ weiter unten in diesem Kapitel erläutert.<sup>154</sup>

Volker Schulze verweist in seinem Text „Dirigierte Schule und gelenkte Presse – Stellenwert des Presseinsatzes im Nationalsozialistischen Staat“<sup>155</sup> auf den Zusammenhang von Pressearbeit und Volkserziehung. Er setzt sich darin unter anderem mit dem Präsidenten der Reichspressekammer Max Amann<sup>156</sup> auseinander, der die Presse als „Vermittlerin und Kündlerin des neuen kulturellen Werdens“<sup>157</sup> sah, oder auch mit dem damaligen Reichserziehungsminister Bernhard Rust, der die Zeitung als „größte Mittlerin zwischen Führer und Gefolgschaft“<sup>158</sup> bezeichnete. Die RPK war die politische Institution,

---

<sup>152</sup> Hale 1965.

<sup>153</sup> Abel 1968.

<sup>154</sup> Zimmermann 2007.

<sup>155</sup> Schulze 1979.

<sup>156</sup> Amann 1936. In Amanns Kongressrede auf dem Reichsparteitag im September 1936 heißt es auch: „Die deutsche Zeitung hat heute mehr denn je die Aufgabe, unmittelbarer Kündler des politischen Führungswillens der Männer zu sein, die unter der Führung Adolf Hitlers das neue Reich der Freiheit. Arbeit und Ehre mit schufen.“

<sup>157</sup> Zit. nach Schulze 1979, S. 39.

<sup>158</sup> Zit. nach ebd.

die die Gleichschaltung der Presse organisierte und dazu verschiedenste Instrumente zur Einflussnahme einsetzte.<sup>159</sup>

Die Auseinandersetzung mit dem Kunstsystem und seiner künstlerischen Produktion im NS war lange Zeit ein tabuisiertes Terrain und erst in jüngerer Zeit werden Fragen des kulturellen Feldes im NS intensiver auf Tagungen, in Publikationen und Ausstellungen verhandelt.<sup>160</sup> Die Untersuchung von Fragen zur Kommunikation, die spezifisch im Hinblick auf die Kunstberichte im NS gestellt werden können, ist dabei ebenso lückenhaft wie die Beforschung propagandistisch motivierter Prozesse der reglementierten Vermittlung von Kunst in der Presse im NS. Zudem wurde die Untersuchung von Feuilletonartikeln bislang nur aus rein literaturwissenschaftlicher Perspektive vorgenommen. Die Funktion, die die Nationalsozialisten gerade der Kulturberichterstattung in den Zeitungen zuwiesen, ist dagegen bis heute nicht als eigenständiges Thema umfassend und gezielt am Material untersucht worden. Das mag auch daran liegen, dass das extrem umfangreiche Material der feuilletonistischen Texte aus der Zeit des NS nicht immer ohne weiteres zugänglich ist.

Dass wenig Literatur existiert zur nationalistisch-erzieherischen Vermittlung von Kunst, wie sie in den Kunstberichten vorgesehen war, ist umso bemerkenswerter, als die Sekundärliteratur generell davon ausgeht, dass im NS eine Neuordnung der Presse zu Propagandazwecken vorgenommen wurde.<sup>161</sup> Im NS-Diskurs selbst war dabei immer wieder explizit vom „Erziehungsauftrag“<sup>162</sup> der Presse die Rede, was schließlich auch zur Einführung des Begriffs *Mittlers*<sup>163</sup> führte, mit dem die neue erzieherische Aufgabe der Presse zum Ausdruck gebracht wurde, die mit einer grundsätzlichen Neuausrichtung der journalistischen Tätigkeit verbunden war. Obwohl in der Primärliteratur die Bezeichnung *Mittler* regelmäßig verwandt wurde, findet sich hierzu etwa in der Dissertation von Iris Klein keine vertiefende Auseinandersetzung.<sup>164</sup> Ohne die Bezeichnung des *Mittlers* zu hinterfragen, nutzt Klein ihn mehrfach und sogar in der Überschrift ihres ersten Kapitels („Kunstvermittler in der Weimarer Republik“) synonym mit dem heute im Ausstellungsbetrieb gängigen Terminus des Kunstvermittlers. Ungeachtet dessen setzt sich Klein mit der Kunstkritik in einflussreichen Kunstzeitschriften der 1920er und 1930er Jahre auseinander und macht die damalige Kunstrezeption in Deutschland transparent, vor allem in Bezug auf die des Expressionismus‘ in der Weimarer Republik und im NS.

---

<sup>159</sup> Vgl. das 5. Kapitel der vorliegenden Arbeit.

<sup>160</sup> Vgl. Voss 2011 anlässlich der Freischaltung der Datenbank der GDK Research, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/ns-kunst-ein-tabu-wird-gebrochen-11496576.html> (abgerufen am 29.11.2021).

<sup>161</sup> Zum von den Nationalsozialisten selbst verwendeten Begriff Erziehungssaat vgl. Nemitz 2007.

<sup>162</sup> Vgl. Schrifteleitergesetz vom 04.10.1933, <http://pressechronik1933.dpmu.de/schrifteleitergesetz-4-10-1933/> (abgerufen am 25.10.2021).

<sup>163</sup> Der Terminus findet sich in den Jahren 1933 bis 1938 wiederholt u.a. in der Fachzeitschrift „Deutsche Presse: Zeitschrift für die gesamten Interessen des Zeitungswesens; amtliches Organ der Reichspressekammer“. Berlin.

<sup>164</sup> Klein 1991.

Ähnlich wie Schulze betont Anne Meckel in ihrer Arbeit „Animation – Agitation. Frauendarstellungen auf der ‚Großen Deutschen Kunstausstellung‘“<sup>165</sup> den Stellenwert, den die Kunstberichterstattung – insbesondere die zur GDK – im NS gehabt habe. Den Grund dafür sieht sie neben dem nationalpropagandistischen Wert in dem Wunsch, nach Kriegsbeginn einen „ungebrochenen Kulturwillen des deutschen Volkes“<sup>166</sup> dem Ausland gegenüber demonstrieren zu wollen. Meckels Untersuchung konzentriert sich auf die Frage, wie im NS durch Kunst und die Art ihrer Präsentation politische Inhalte transportiert wurden und welche Rolle in diesem Zusammenhang Frauendarstellungen in der GDK einnahmen.

#### 4.5. Pädagogische Konzepte im NS

Die Literatur zu pädagogischen Konzepten im NS-Staat ist vergleichsweise umfangreich. Das mag dadurch begründet sein, dass dieses System als totalitäres die Erziehung der Bevölkerung als einen absolut zentralen Teil begriff. Vor allem Hitler begründete dies unter dem Stichwort „Erziehungsgrundsätze des völkischen Staates“<sup>167</sup> und ging davon aus, dass die „Aufgabe des Staates im Dienste seines Volkstums die Erhaltung, Pflege und Entwicklung der besten rassischen Elemente“<sup>168</sup> sei. Er folgerte, dass „es natürlich sei, daß sich diese Sorgfalt nicht nur bis zur Geburt des jeweiligen kleinen jungen Volks- und Rassegenossen zu erstrecken hat, sondern daß sie aus dem jungen Sprößling auch ein wertvolles Glied für eine spätere Weitervermehrung erziehen muß.“<sup>169</sup> Die entsprechende Maxime lautete denn auch:

„Der völkische Staat hat in dieser Erkenntnis [dass sich aus einem Volk von Degenerierten kein wirklich großer Geist erhebt] seine gesamte Erziehungsarbeit in erster Linie nicht auf das Einpumpen bloßen Wissens einzustellen, sondern auf das Heranzüchten kerngesunder Körperbildung. Erst in zweiter Linie kommt dann die Ausbildung der geistigen Fähigkeiten. Hier aber wieder an der Spitze die Entwicklung des Charakters, besonders die Förderung der Willens- und Entschlußkraft, verbunden mit der Erziehung zur Verantwortungsfreudigkeit, und erst als letztes die wissenschaftliche Schulung.“<sup>170</sup>

Die Verschränkung der Existenz eines Volkes mit der Aufrechterhaltung ihrer rassistischen Elemente wird nach dieser Vorstellung basal durch die Erziehung bestimmt, be-

---

<sup>165</sup> Meckel 1993.

<sup>166</sup> Ebd., S. 29.

<sup>167</sup> Hitler 1927/1943, S. 451.

<sup>168</sup> Ebd.

<sup>169</sup> Ebd.

<sup>170</sup> Vgl. Hitler 1927/1943, S. 452.

ziehungsweise überhaupt erst ermöglicht. Völkische Erziehung wird somit als existenzielle Bedingung eines Volkes behauptet. Erziehung und (schulische) Pädagogik im NS sind damit interdependent mit ihrer rassistischen Konzeptualisierung zu verstehen, womit die individuelle Entwicklung immer als umfassende Umsetzung einer völkischen Gemeinschaft definiert und angestrebt wurde. Die Erziehung zum mündigen Individuum hatte hinter der Erziehung im Dienst einer völkisch ausgerichteten Gemeinschaft zurückzutreten. Aus der ausgesprochen umfangreichen Sekundärliteratur hierzu seien einige wichtige Beispiele genannt. Unterschieden werden Fragen zu den erzieherischen Maßnahmen, den Pädagog\*innen und/oder den zu Erziehenden. Ein Fokus der umfangreichen Auseinandersetzung liegt auf der Erziehung der Jugend. Mit dem schulischen Unterricht unterm Hakenkreuz im NS hat sich Harald Scholtz befasst in einer grundlegenden Publikation aus dem Jahr 1985, in der anhand von Sachdarstellungen die beabsichtigte spezifische Umerziehung vor allem der deutschen Jugend durch die NS-Machthaber beleuchtet wird.<sup>171</sup> Den Heranwachsenden wurden aber auch außerschulisch zahlreiche Angebote gemacht, etwa mit dem „Jungmädelbund“, dem „Bund Deutscher Mädel“ oder der „Hitlerjugend“. Aus der Liste derer, die sich mit der außerschulischen Bildung befasst haben, ist die Arbeit von Karl Christoph Lingelbach zu nennen, die er 1987 verfasst hat und die im Titel das Programm des Inhaltes vorweg nimmt: „Erziehung und Erziehungstheorien im nationalsozialistischen Deutschland. Ursprünge und Wandlungen der 1933–1945 in Deutschland vorherrschenden erziehungstheoretischen Strömungen: ihre politischen Funktionen und ihr Verhältnis zur außerschulischen Erziehungspraxis des ‚Dritten Reiches‘“. <sup>172</sup> Hermann Giesecke befasste sich 1993 vor allem mit dem Personal, das die Erziehung im NS vornahm.<sup>173</sup> Darin werden etwa die Vorstellungen des Völkischen Erziehungsstaates, wie sie Ernst Kriek proklamiert hatte, oder auch Alfred Baeumlers „Politische Pädagogik“ untersucht.<sup>174</sup> Rolf Nemitz schreibt 2007 im Sammelband „Projekt Ideologietheorie – Faschismus und Ideologie“ über die Erziehung des faschistischen Subjekts. Er stellt an den Anfang seiner Ausführungen folgendes Zitat von Hitler:

„Seit zweieinhalbtausend Jahren sind mit ganz wenigen Ausnahmen nahezu sämtliche Revolutionen gescheitert, weil ihre Führer nicht erkannt haben, daß das wesentliche einer Revolution nicht die Machtübernahme ist, sondern die Erziehung der Menschen.“<sup>175</sup>

Nemitz führt aus, dass im NS das Individuum mit Aspekten wie Volksgemeinschaft, Nation und *Rasse* zu einer „ideologische[n] Subjektivität“<sup>176</sup> zusammengeführt wurden.

---

<sup>171</sup> Scholtz 1985.

<sup>172</sup> Lingelbach 1987.

<sup>173</sup> Giesecke 1999.

<sup>174</sup> Ernst Kriek (1882–1947) und Alfred Baeumler (1887–1968) gehörten zu den führenden Erziehungswissenschaftlern im NS.

<sup>175</sup> Zit. nach Nemitz 2007, S. 180.

<sup>176</sup> Ebd.



Eine aktuelle Arbeit hat Kathrin Stern 2021 vorgelegt, in ihrer Studie untersucht sie die Tätigkeit von Volksschulpädagog\*innen auf dem Land im NS.<sup>177</sup>

#### 4.6. Die Kunstkritik im Kontext einer gleichgeschalteten Presse

Eine Einführung in das Pressesystem im NS bieten Heinz Pürer und Johannes Raabe.<sup>178</sup> Walther Müller-Jentsch hat zudem eine übersichtliche Zusammenfassung der Entwicklung der Kunstkritik und des Feuilletons verfasst.<sup>179</sup> Unter dem Titel „Kunstkritik als literarische Gattung. Gesellschaftliche Bedingungen ihrer Entstehung, Entfaltung und Krise“ erläutert er umfassend und präzise die Entstehung der Kunstkritik im absolutistischen Frankreich und zeichnet deren Ausbreitung in Europa nach, wobei er die wesentlichen Aspekte der Kunstkritik darlegt. Andreas Zeising erörtert die Schwierigkeiten bei der Untersuchung der Kunstkritik im NS und bezeichnet den Stand der Forschung als „alles in allem bescheiden“<sup>180</sup>. Eine Ursache dafür sieht er darin, dass „[b]islang nur in Ansätzen eine systematische Forschung und bibliografische Erschließung der Organe der Kunstpublizistik“<sup>181</sup> geleistet worden sei. Insbesondere gelte dies für die Tagespresse, für die eine bibliografische Zusammenstellung der Recherchen zur Kunstkritik der Feuilletons fehle. Die einzige Ausnahme sieht er in dem grundlegenden Forschungsprojekt von Almut Todorow.<sup>182</sup> Die Feuilletonforschung der Literaturwissenschaftlerin ist von Bedeutung für die historische Eingrenzung des Forschungsstandes der vorliegenden Untersuchung, zeigt ihre Arbeit doch, dass der Begriff Feuilleton vor 1933 unscharf verwendet wurde. Todorow spricht von einer „Aufblähung der Feuilletonformel“<sup>183</sup> vor der Machtergreifung der NS-Regierung und davon, dass ihr „philosophiegesättigter Bedeutungskontext“<sup>184</sup> den Begriff „zerdehnt“<sup>185</sup> habe. Gleichzeitig sei es zu einer deutlichen Abwertung gekommen:

„Es ist gerade diese pauschale, diffuse Herabsetzung des Feuilletons und des Feuilletonismus, die von Karl Kraus auf berühmte Formeln gebracht wurde – ‚Ohne Heine kein Feuilleton. Das ist die Franzosenkrankheit, die er uns eingeschleppt hat‘, oder: der Journalismusbegriff

---

<sup>177</sup> Stern 2021.

<sup>178</sup> Pürer; Raabe 2007.

<sup>179</sup> Müller-Jentsch 2013. Die wesentlichen genannten Voraussetzungen sind: „1. Die Institutionalisierung der Kunst, 2. Die Entstehung des Kunstmarktes, 3. Die Existenz einer Gruppe professioneller Kritiker, 4. Geeignete Publikumsorgane für die Veröffentlichung, 5. Ein Publikum, das sich für die zeitgenössische Kunst interessiert.“ Müller-Jentsch 2013, S. 539.

<sup>180</sup> Zeising 2008, S. 28.

<sup>181</sup> Ebd.

<sup>182</sup> Todorow 1996, S. 27.

<sup>183</sup> Ebd.

<sup>184</sup> Ebd.

<sup>185</sup> Ebd.

des Feuilletonistischen, als die ‚Verschweinung des praktischen Lebens durch das Ornament‘, die es den Nationalsozialisten leicht gemacht hat, das Feuilleton als ‚drittes politisches Ressort‘ zu okkupieren und das ‚jüdische Feuilleton‘ zusammen mit seinem französischen (!) Namen zu vertreiben und auszubürgern.“<sup>186</sup>

Die von Todorow angesprochene Ausbürgerung des Feuilletons manifestiert sich im NS schließlich durch das 1936 erfolgte Verbot der Kunstkritik und den Ersatz durch den vermeintlich objektiveren Kunstbericht.

Als zentrales Problem der Beforschung der Kunstberichte benennt Klaus-Dieter Oelze die Materialfülle. Er konzentriert sich in seiner Dissertation von 1990 auf das Feuilleton der „Kölnischen Zeitung“ und konstatiert, dass es nicht möglich sei, „alle Teilaspekte des untersuchten Materials im Detail darzustellen und alle Hintergründe zu durchleuchten“.<sup>187</sup> Kirsten Baumann hat sich in ihrer Untersuchung der Kunstkritik zwischen 1927 und 1939 für eine Makroanalyse und eine Vielzahl an Zeitschriften im Überblick entschieden, was die Problematik verallgemeinernder Ergebnisse aufwirft.<sup>188</sup> Sie hat sich zum einen institutionellen beziehungsweise politischen Kontexten gewidmet, zum anderen der Definition „Deutsche Kunst“ in den Periodika. Unter der Überschrift „Vermittlung im Kreuzfeuer“<sup>189</sup> geht Baumann zwar auf die Kunstkritik zwischen 1927 und 1939 ein und nennt auch einzelne Autor\*innen, die die Erwartungen an die Kunstbetrachtung in der Presse beschrieben haben, vertieft aber weder den Begriff noch die Aufgabe der geforderten journalistischen Vermittlungsarbeit. Ihr Text ist dennoch eine wertvolle Zusammenstellung von Fakten und Hintergrundinformationen – seien es ihre Hinweise zur Zeitschrift „Kunst im Dritten Reich“ oder zur Zeitschriftenlandschaft vor der Machtergreifung. Flankiert von Todorows Ausführungen erhält man durch diese Veröffentlichung zumindest eine erste Vorstellung von den Rahmenbedingungen der journalistischen Arbeit in der Weimarer Republik und der NS-Zeit.

Zum Verständnis des neu konzipierten Kulturteils im NS und der Ersetzung der Kunstkritik durch den Kunstbericht sind zunächst Publikationen wesentlich, die anhand von primären Quellen einen Einblick in den damaligen Diskurs ermöglichen, da hier die ideologisch begründete Abkehr vom bisherigen Feuilletonverständnis ablesbar wird. Zunächst sind hier Joseph Wulfs Veröffentlichungen zu nennen, da sie wichtige Sammlungen von Primärtexten zusammenfassen, sei es in „Die Bildenden Künste im Dritten

---

<sup>186</sup> Ebd. Vgl. dazu auch Hitler, Rede GDK, 1937, S. 75: „Das Judentum verstand es besonders unter Ausnutzung seiner Stellung in der Presse, mit Hilfe der sogenannten Kunstkritik nicht nur die natürlichen Auffassungen über das Wesen der Kunst sowie deren Zweck allmählich zu verwirren, sondern überhaupt das allgemeine gesunde Empfinden auf diesem Gebiete zu zerstören.“

<sup>187</sup> Oelze 1990, S. 4.

<sup>188</sup> Baumann 2001.

<sup>189</sup> Ebd., S. 246.

Reich“<sup>190</sup> oder in der von ihm herausgegebenen Dokumentation „Presse und Funk im Dritten Reich“.<sup>191</sup> Seine Ausführungen zu den einzelnen Texten fallen eher knapp aus, dennoch wird hier ein erster Einblick in den Diskurs rund um die Neukonzeption des Kulturteils und die Ablehnung des ehemaligen Feuilletons gegeben. So weist Wulf zum Beispiel auf den Einfluss von Emil Dovifat hin, der als Zeitungswissenschaftler wesentlichen Anteil daran hatte, dass sich die Ziele der NS-Kulturpolitik in der damaligen Presse niederschlugen. Nicht zuletzt durch seine Professur für Zeitungskunde, die Dovifat in Berlin ab 1928 innehatte, wie auch durch seine Tätigkeit nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs war sein Einfluss beständig sowohl während als auch nach der Zeit des NS.<sup>192</sup> Diesen erläutert eingehend Jürgen Wilke in „Personen, Institutionen, Prozesse“.<sup>193</sup> Insbesondere im Abschnitt „Standardwerk oder Materialsammlung ohne wissenschaftlichen Anspruch? Emil Dovifats „Zeitungswissenschaft I“ und die Entwicklung der Zeitungswissenschaft in Deutschland“<sup>194</sup> führt Wilke Dovifats Bedeutung für die Fundierung der Zeitungswissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland und den Lehrbuchcharakter seiner Publikationen aus:

„In der Tat lag die Bedeutung von Dovifats Zeitungswissenschaft in zwei für die Konstituierung jeder Wissenschaft – so auch der Zeitungswissenschaft – grundlegenden Dingen. Zum einen lieferte er eine Taxonomie, eine Bestimmung der wesentlichen Grundbegriffe. Berühmt und über Jahrzehnte hinweg immer wieder zitiert sind seine Definitionen, z.B. der Zeitung [...], der Nachricht [...]. Zum zweiten entwirft Dovifat die für die Konstituierung einer Wissenschaft wichtige Systematik des Sachgebiets.“<sup>195</sup>

Dovifat, so Wilke, erkläre die Zeitung aus der ihr „innewohnenden Wechselwirkung geistiger, wirtschaftlicher und technischer Kräfte“.<sup>196</sup> Dovifats „Zeitungswissenschaft I“<sup>197</sup> erschien in mehreren Auflagen und kam bemerkenswerterweise sowohl in der Weimarer Republik als auch im NS und in der Bundesrepublik Deutschland zum Einsatz, wobei sie „den Umbruch zwischen Systemen totalitärer und demokratischer Art überstand“,<sup>198</sup> so Wilke. Er setzt sich angelehnt an die spezifisch gebrauchten Formulierungen in Dovifats Lehrbuch (v.a. in den Auflagen der Jahre 1937 und 1944) mit dessen kontrovers diskutierter Anpassung an die Direktiven der NS-Machthaber auseinander. Eine Arbeit

---

<sup>190</sup> Wulf 1966.

<sup>191</sup> Wulf 1964.

<sup>192</sup> Emil Dovifat (1890–1969) war ab 1928 Professor für Zeitungskunde an der Friedrich-Wilhelm-Universität in Berlin. 1945 war er Mitbegründer der Ost-CDU. 1948 wurde er Direktor des Instituts für Publizistik an der FU Berlin (West).

<sup>193</sup> Wilke 2010.

<sup>194</sup> Ebd., S. 161.

<sup>195</sup> Ebd., S. 165.

<sup>196</sup> Zit. nach Wilke 2010, S. 166.

<sup>197</sup> Vgl. Dovifat 1944.

<sup>198</sup> Wilke 2010, S. 172.

zur Rolle politisch instrumentalisierter Berichterstattung hat Clemens Zimmermann 2007 vorgelegt und den Einsatz der Medien in den Diktaturen in Italien, Spanien und Deutschland im Zeitraum zwischen 1930 bis 1940 verglichen.<sup>199</sup>

Eine Bearbeitung von Originalquellen wird im Grundlagenwerk von Otto Thomae vorgenommen.<sup>200</sup> Er untersucht umfangreiches primäres Material im Zusammenhang mit den Themen Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im NS. Hilfreich ist dabei vor allem seine Zusammenstellung von Presseanweisungen, die unter anderem vom RVMP in den regelmäßigen Pressekonferenzen herausgegeben wurden und an denen die Informationspolitik des NS ablesbar ist.<sup>201</sup> Die systematisierten Einblicke in die Presseanweisungen sind wesentlich, um Vorgehensweisen und Strategien des NS-Herrschaftsapparates zur Gleichschaltung der Presse nachvollziehen zu können. Thomae gelingt es, die Probleme, die sich bei der Umsetzung der kulturpolitischen Ziele ergaben, zu belegen. Auch wenn für Thomaes Publikation ein Nebeneinander von gut lesbaren Passagen und weniger einfach zu durchdringenden Abkürzungen, Datumsangaben und Zitaten charakteristisch ist, so sind die Informationen doch grundlegend für die Untersuchung der Kunstberichte und für die Beschäftigung mit ihrer Reglementierung. Er nennt außerdem zahlreiche Primär- und Sekundärquellen, die das Bild vervollständigen. Laut Thomae war die Produktion der Kunstberichte beziehungsweise die Ablösung der Kunstkritik durch den Kunstbericht „eines der grundsätzlichen Probleme, das in den Konferenzen und Presseanweisungen mit ziemlicher Regelmäßigkeit bis Kriegsende zur Sprache kam.“<sup>202</sup> Die anhaltende Diskussion, wie die Journalist\*innen über die GDK zu schreiben hatten, belegt das Problem, wie ein Kunstbericht überhaupt auszusehen hatte. Thomae hat in seinem Standardwerk die vor allem vom RMVP ausgegebenen Anweisungen im Bereich Bildende Kunst veröffentlicht. Durch diese Zusammenstellung zeigt er, wie die Vorgaben immer wieder an den politischen Bedarf angepasst wurden. Diese Belege veranschaulichen, dass von einer relativen Durchlässigkeit des Machtgefüges auszugehen ist – und nicht von einer häufig angeführten vollständigen Gleichschaltung.

#### **4.7. Die Beseitigung der Kunstkritik**

Der von Ernst Bloch im Exil im März 1937 verfasste Aufsatz „Deutsches Verbot der Kunstkritik“ beschreibt anschaulich die Gründe für dieses Verbot und seine Akzeptanz innerhalb der Bevölkerung. Für die vorliegende Arbeit sind die sarkastischen Ausführungen Blochs hilfreich, da durch sie deutlich wird, in welchem heiklen Gefüge sich die

---

<sup>199</sup> Zimmermann 2007.

<sup>200</sup> Thomae 1978.

<sup>201</sup> Weitere Presseanweisungen finden sich bei Bohrmann 1984-2001.

<sup>202</sup> Thomae 1978, S. 133.

Kritiker\*innen bewegten. Bloch schildert die Kunstkritik zum Zeitpunkt des Erlasses wie folgt: „[W]eniges war so beliebig, so verantwortungslos, so einflussreich und unwiderruflich zugleich.“<sup>203</sup> Er erläutert und kommentiert Goebbels` Ablehnung gegen die aktuelle Kunstkritik, „den Haß dagegen“<sup>204</sup>, und sieht im Kritikverbot eine Form der Übernahme von Argumenten, in denen die damalige Kritikultur als verächtlich eingeschätzt wurde – wie etwa „Leere Sprüche, unsicheres Urteil, tolle Expertise“<sup>205</sup>.

Dietrich Strothmann behandelt in seinem Text über die Neuordnung der Buchbesprechungen im NS neben der Ablösung der Buchkritik durch den Buchbericht auch die der Kunstkritik durch den Kunstbericht. Seine Untersuchungen zur Auflösung der „Eigenständigkeit des Feuilletons“<sup>206</sup> liefern wichtige Erkenntnisse. Er beschreibt, dass „im Anschluß an den Bedeutungswandel, den der Begriff der Kulturpolitik unter der Anleitung der NS-Kulturführung in einem Austauschverfahren erfuhr“<sup>207</sup>, eine grundlegende Neuausrichtung der publizistischen Methoden, Techniken und Ziele innerhalb der dritten Sparte, also des Feuilletons erfolgt sei. Die Anpassung der im Kulturteil einer Zeitung produzierten geistigen Werte an „politische Aussagen“<sup>208</sup> sei gemäß der NS-Ideologie ein wichtiger programmatischer Schritt gewesen. Diese maßgebliche Veränderung belegt Strothmann mit dem Hinweis auf den im NS protegierten Schriftsteller Heinrich Zerkaulen, für den die wichtigste Aufgabe der Presse das „bewußte Hinführen zu einem [...] starken Aufbruch heroischer Denkungsart“<sup>209</sup> gewesen sei – und zwar verbunden mit einer „völkisch-sittlichen Erneuerung“<sup>210</sup>. Strothmann stellt differenziert dar, dass Goebbels` Kritikverbot als Spitze einer Entwicklung zu sehen ist, die bereits vor 1933 einsetzte, und macht die sich aus den politisch motivierten Reglementierungen ergebenden Weichenstellungen für die Presse transparent.

#### 4.8. Potenzielle Freiräume des Kunstberichts

Otto Thomaes bereits genannten Ausführungen über die GDK-Presseberichte machen deutlich, wie schwierig die Umsetzung der Anweisungen für die NS-Machthaber war.<sup>211</sup> Sein Quellenstudium belegt die enormen Probleme, die sich durch die intendierte Ablösung der Kritik durch den Kunstbericht ergaben, weil „die journalistische Vermittlung

---

<sup>203</sup> Bloch 1937/1972, S. 163.

<sup>204</sup> Ebd.

<sup>205</sup> Ebd., S. 168.

<sup>206</sup> Strothmann 1960, S. 140.

<sup>207</sup> Ebd.

<sup>208</sup> Ebd.

<sup>209</sup> Zit. nach Strothmann 1960, S. 141.

<sup>210</sup> Zit. ebd.

<sup>211</sup> Thomaes 1978, S. 30.

nicht einfach durch Verbote oder Anweisungen<sup>212</sup> vorgeschrieben werden konnte. Die Kritik war als Textgattung fest in der Tradition des Feuilletons verankert und ein Wechsel zur rein nachrichtlichen Berichterstattung nicht ohne weiteres möglich – weder für die Autor\*innenschaft noch für deren journalistisches Selbstverständnis, das auf der kritischen Analyse kultureller Phänomene basierte, noch für die Leser\*innen, die solcherlei differenzierte Einordnung erwarteten.

Die Probleme, die sich beim Versuch der Gleichschaltung der Presse ergaben, werden von mehreren Autoren benannt und diskutiert. Die Reglementierungen durch die Regierung werden zum Teil als „[c]haotische Überorganisation“<sup>213</sup> oder als „organisiertes Chaos“<sup>214</sup> charakterisiert. Norbert Frei und Johannes Schmitz befassen sich in ihrem Überblick „Journalismus im Dritten Reich“<sup>215</sup> mit der NS-Medienpolitik, mit einzelnen Zeitungen, Journalist\*innen und deren Rolle im damaligen Machtgefüge; insofern geht ihre Analyse über die Untersuchung der NS-Strukturpolitik des Pressewesens hinaus und schafft einen Zugang zum Feld individueller Verhaltensformen im damaligen gesellschaftlichen Gefüge. Sie beleuchten die Kommunikationsinteressen der NS-Partei und den Aufbau eines Systems, dessen politisches Ziel die „Monopolisierung und totalitäre Beherrschung öffentlicher Kommunikation“<sup>216</sup> war. Gleichzeitig verweisen sie auf die „Zwiespältigkeit der allzu oft einlinig interpretierten nationalsozialistischen Medienpolitik.“<sup>217</sup> So versuchte die NS-Regierung zwar, die systematische Kontrolle der Presse umzusetzen – etwa durch die Ausschaltung der linken Presse, durch das Schriftleitergesetz vom 4. Oktober 1933 und die Etablierung der Reichspressekammer – dies gelang aber nicht vollständig. Frei/Schmitz führen die Schwierigkeiten aus, eine flächendeckende Medienkontrolle zu erwirken und schreiben dazu:

„Das Ziel nationalistischer Medienpolitik war zweifellos ein perfektes totalitäres Kommunikationssystem. Doch dieses Ziel wurde, entgegen einer bis heute nachwirkenden Fama, nicht völlig erreicht – war vermutlich gar nicht zu erreichen. Die Ursachen dafür lagen nicht zuletzt in strukturellen Problemen der inhaltlichen Lenkung, die bald ganz auf dem Prinzip der indirekten Vor- und Nachzensur beruhte.“<sup>218</sup>

---

<sup>212</sup> Ebd., S. 133.

<sup>213</sup> Hoffmann 2000, S. 31

<sup>214</sup> Thomae 1978, S. 30.

<sup>215</sup> Frei; Schmitz 1989.

<sup>216</sup> Frei; Schmitz 1989, S. 23.

<sup>217</sup> Ebd., S. 29.

<sup>218</sup> Ebd. Ich danke Beate Störtkuhl für den Hinweis zur Uneinheitlichkeit auch im kulturellen Feld inkl. Literaturhinweis: Fleckner; Steinkamp 2015. Tatsächlich existierte ein ähnliches Chaos bei der Umsetzung ideologischer Ideen im Bereich der Kunst unter dem Stichwort Expressionismusstreit. Er bezeichnet eine Kontroverse aus den Anfangsjahren des NS, bei der ein deutschnational ausgerichteter Kunstbegriff, wie ihn etwa Alfred Rosenberg vertrat, dem ‚nordischen‘ Expressionismus gegenüberstand. Eine einheitliche ästhetische Linie wurde im Zuge der ‚NS-Revolution‘ regelrecht gesucht, sie war natürlich nicht automatisch mit dem Machantritt gegeben. Ein Umstand, der sich auch später noch in den Berichten über die GDK niederschlagen sollte.

Zu Beginn wurde mit der Lenkung der Presse eine absolute Zentralisierung der Macht in ökonomischer, inhaltlicher und struktureller Hinsicht verfolgt. Nach und nach ergab sich allerdings die Notwendigkeit, Feinjustierungen vorzunehmen, denn um ihre Botschaften zu vermitteln, waren die NS-Machthaber sehr wohl auch auf die noch verbleibende bürgerlich-konservative Presse angewiesen. Damit ergab sich die Schwierigkeit, Kontrolle über sämtliche veröffentlichten Erzeugnisse mit ihrer Vielzahl an Themen und Texten zu erlangen. Die Anweisungen des Propagandaministeriums sollten vordergründig als Anregungen verstanden werden, wurden also nicht als explizite Befehle formuliert, um die ehemaligen Kunstkritiker\*innen eher zu überzeugen als zu befehligen. Gleichzeitig waren die Anregungen und Empfehlungen als solche vertraulich, d.h. „für einen kleinen Kreis führender Journalisten bestimmt“, <sup>219</sup> was ihre Verbindlichkeit vermutlich ungleich stärker machte. Frei und Schmitz zeigen jene Probleme auf, die sich sowohl durch machtpolitische Rivalitäten ergaben <sup>220</sup> als auch durch neue Formen der Zensur. <sup>221</sup> Sie skizzieren etwa Goebbels` Bemühungen, die Presse gleichzuschalten:

„Doch in Goebbels unablässigem Kampf um eine vollständige Zentralisierung und Monopolisierung der Presselenkung konnte es allenfalls Etappensiege geben. Denn bis zuletzt lieferten sich Parteiinstanzen und staatliche Stellen Kompetenzgefechte, wollte jeder Propagandist in eigener Sache bleiben, mochte sich niemand, der ein Stückchen Macht besaß, den Zugang zur Öffentlichkeit versperren lassen.“ <sup>222</sup>

Neben diesen Konkurrenzen verweisen die Autoren auch auf strukturimmanente Pannen, die sich „in einem mit Sprachregelungen operierenden System“ <sup>223</sup> ergaben, das um die 80.000 bis 100.000 Anweisungen pro Jahr ausgab. Widersprüche und Fehler seien somit, so Frei und Schmitz, vorprogrammiert gewesen.

Für die vorliegende Arbeit ist im Zusammenhang mit den Unschärfen, die sich bei dem Versuch ergaben, die Kritik durch den Bericht zu ersetzen, noch ein weiteres Argument für die Schwächung „indoktrinatorischer Wirkung“ <sup>224</sup> relevant: das Problem der „Uniformität der Presse“, <sup>225</sup> die, so Frei/Schmitz, „Ergebnis der intensiven Presselenkung war.“ <sup>226</sup> Gerade auch im Hinblick auf die FZ weisen sie darauf hin, dass „[a]lle Korrektur und Verbesserungsversuche, mit denen Goebbels in den nächsten Monaten und Jahren den Uniformierungstendenzen entgegenzuwirken suchte“ <sup>227</sup> am „unaufgebbaren

---

<sup>219</sup> Thomae 1978, S. 15.

<sup>220</sup> Ebd.

<sup>221</sup> Vgl. dazu Hagemann 1978, S. 225.

<sup>222</sup> Frei; Schmitz 1989, S. 33.

<sup>223</sup> Ebd.

<sup>224</sup> Ebd., S. 34.

<sup>225</sup> Ebd.

<sup>226</sup> Ebd.

<sup>227</sup> Ebd., S. 35.

Anspruch auf totalitäre Kontrolle der öffentlichen Kommunikation scheitern<sup>228</sup> mussten. In diesem Netz von Anspruch und Reglementierung verfügte die FZ – als Blatt, von dem man wusste, dass es auch im Ausland gelesen wurde – über einen Sonderstatus, durch den die Frage nach möglichen Freiräumen beziehungsweise nach der Form der Kontrolle umso wichtiger wird.

Elke Fröhlich hat zu den Kontrollmechanismen, die speziell das Feuilleton betrafen, grundlegende Überlegungen in „Die Kulturpolitische Pressekonferenz des Reichspropagandaministeriums“ geliefert.<sup>229</sup> Sie erläutert detailliert die Entwicklung der 1936 eingeführten KPK und befragt deren Wirksamkeit im Hinblick auf die intendierte Gleichschaltung. Sie weist auch auf ein weiteres Problem hin, das sich ergab, weil die Versuche der Autor\*innenschaft, sich den stilistischen Anforderungen anzupassen, nicht zum gewünschten Erfolg führten. Insofern wurde die wenig innovative Umsetzung bemängelt, die man für eine „Verflachung und Uniformierung“<sup>230</sup> verantwortlich machte.

Auch Christoph Sauer bestätigt in seinem Text „Über die Inszenierung journalistischer Kommentare in einer NS-Besatzungszeitung“,<sup>231</sup> dass es keine lückenlose Presselenkung im NS gegeben habe, „sondern daß die für den Nationalsozialismus insgesamt charakteristische Vielfalt und das Nebeneinanderarbeiten von verschiedenen staatlichen Parteidienststellen auch für den Pressebereich prägend war.“<sup>232</sup> Sauer befasste sich vor allem mit der „Deutschen Zeitung in den Niederlanden“ und ging methodisch von der Notwendigkeit einer Kontextanalyse aus:

„Ich plädiere dafür, die Analyse von Zeitungsartikeln, die unter nationalsozialistischer Steuerung entstanden sind, nicht darauf zu beschränken, diese umstandslos als Belege für die Durchschlagskraft der faschistischen Ideologie zu nehmen, sondern im Gegenteil den Umständen genau nachzugehen, unter denen damals Journalisten ihre Texte geschrieben haben, oder umgeschrieben haben.“<sup>233</sup>

#### **4.9. „Frankfurter Zeitung und Handelsblatt“**

Eine der frühesten wissenschaftlichen Untersuchungen einzelner Zeitungen im NS und im Speziellen auch der Tageszeitung FZ ist die 1949 veröffentlichte Dissertation von

---

<sup>228</sup> Ebd.

<sup>229</sup> Fröhlich 1974, S. 347–381.

<sup>230</sup> Ebd., S. 354.

<sup>231</sup> Sauer 1994.

<sup>232</sup> Ebd., S. 190.

<sup>233</sup> Ebd.



Fred Hepp.<sup>234</sup> Er geht vom „geistigen Widerstand“<sup>235</sup> im Kulturteil der FZ aus, belegt diese Behauptung allerdings nicht ausführlich und bleibt beim bloßen Zitieren ohne Erläuterungen. Mit Widersprüchen in Bezug auf das Schreiben zwischen den Zeilen haben sich Margret Boveri<sup>236</sup> und Günther Gillessen<sup>237</sup> auseinandergesetzt. Boveri war als Zeitzeugin selbst in der Zeit des NS als Journalistin tätig. Entsprechend konzentriert sie sich in ihrem Buch „Wir lügen alle – Eine Hauptstadtzeitung unter Hitler“ auf ihre damalige Arbeit für das „Berliner Tagblatt“ von 1934 bis 1937.<sup>238</sup> Boveri versucht die Problematik der je eigenen Erinnerungen in Verbindung mit den daraus konstruierten allgemeingültigen Wahrheiten aufzuarbeiten, die wie ein Sediment dieser Zeit erscheinen. Sie hält es für ein Merkmal der NS-Zeit, dass die Journalist\*innen „in der Überzeugung, Subjekte unserer Entscheidungen und unseres Handelns zu sein, in höherem Grad und in anderer Form, als wir es ahnten, nur Objekte von uns unbekanntem Entscheidungen“<sup>239</sup> gewesen seien. An anderer Stelle schreibt sie dazu:

„Gewiß wird die Buchführung in den subjektiven Wahrheiten, die wir auf solche Weise aufspüren, oft in einem Fazit von Widersprüchen enden, zumal wenn die Zeit, auf die sich die Erinnerungen beziehen, unter dem Druck starker Gewissensspannungen stand. Das darf uns doch nicht verleiten, die sich widersprechenden individuellen Wahrheiten zu verwerfen.“<sup>240</sup>

Günther Gillessen beschreibt die Entwicklung der FZ von ihrer Gründung 1856 an bis zur Einstellung 1943. Für die vorliegende Untersuchung sind jene Passagen wichtig, in denen die Berichterstattung über die nationalsozialistische Außenpolitik analysiert wird. Gillessen gelingt es hier, den Widerstand, den Hepp nicht zu belegen vermochte, nachzuweisen. In seinem Kapitel mit dem Titel „Das Feuilleton – ein Reduit“<sup>241</sup> versucht er die möglichen Freiräume für widerständige Botschaften beziehungsweise für das sogenannte Schreiben zwischen den Zeilen auch für die Kulturberichterstattung herauszuarbeiten, verzichtet bei der Darstellung der Kunstberichte über die GDK allerdings auf ein Kommentieren der Zitate.<sup>242</sup> Das Bestreben der FZ, ihren Ruf als liberale Tageszeitung im

---

<sup>234</sup> Hepp 1949. Fred Hepp, 1923 geboren, wurde 1942 zum Kriegsdienst eingezogen. Nach seiner Promotion arbeitete er vor allem für das Feuilleton der „Süddeutschen Zeitung“ in München.

<sup>235</sup> Ebd., S. 10.

<sup>236</sup> Margret Boveri, eine deutsche Journalistin, schrieb u.a. für die Tageszeitungen „Berliner Tageblatt“, und nach deren Verbot für die Wochenzeitung „Das Reich“.

<sup>237</sup> Günther Gillessen (\*1928) war ab 1958 Redakteur der Frankfurter Zeitung. Bis 1994 hatte er eine Professur für Pressejournalismus an der Johannes-Gutenberg-Universität in Mainz.

<sup>238</sup> Boveri 1965, S. 15.

<sup>239</sup> Ebd.

<sup>240</sup> Ebd., S. 13.

<sup>241</sup> Gillessen 1986, S. 329.

<sup>242</sup> „Das Feuilleton dagegen bewegte sich im publizistischen Minenfeld, nicht so exponiert wie die Politik, wo Machtfragen berührt sind, aber auch nicht so abgehetzt wie der Handelsteil. Kunst und Literatur registrieren Wertsetzungen und Wertzerstörungen in einer Gesellschaft. Hier fand die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in einer Weise statt, die scheinbar der Politik entrückt war, aber wie in den Kirchen, um die Seelen der Menschen geführt wurde. [...] Dieser Teil des Blattes war ein kaum zu eroberndes Reduit der Redaktion.“ Ebd., S. 329.

NS beizubehalten, untersucht Kurt Paupié.<sup>243</sup> Er beschreibt deren Strategien, um trotz der Vorbehalte der Nazis gegen das „suspekt liberal-demokratische“<sup>244</sup> Presseorgan weiter existieren zu können, und ordnet die publizistische Produktion in ihren historischen Zusammenhang ein. Paupié schildert dabei einzelne Maßnahmen wie die sogenannte Hauszensur, also das Gegenlesen aller Texte in der Redaktion zur Vermeidung potenzieller Konflikte, die Methode des Verschweigens oder auch „die des Distanzschaffens“.<sup>245</sup>

Heidrun Ehrke-Rotermund und Erwin Rotermund kommentieren 1999 in „Zwischenreiche und Gegenwelten“<sup>246</sup> einzelne Zeitungsartikel, um Formen des verdeckten Schreibens zu verdeutlichen. Die Zeitungsbeiträge sind hier im Wortlaut abgedruckt und werden ergänzt durch Kommentare, zeitgeschichtlichen Hintergrund, Selbstaussagen und Rezeption; dabei wird auch ein Artikel von dem Journalisten Carl Linfert aus dem Jahr 1935 analysiert, der die meisten GDK-Kunstberichte in der FZ geschrieben hat.<sup>247</sup> Mit dem Sprachdiskurs in der FZ zwischen 1933 und 1943 hat sich William Dodd befasst und hierzu Texte u.a. von Dolf Sternberger, Gerhard Storz versammelt, die zwischen 1934 und 1943 erschienen sind.<sup>248</sup> Dodd greift gezielt Aufsätze, Leitartikel oder auch Glossen heraus, in deren Sprachverwendung er eine „versuchte[...] Umgehung der Zensurstellen“<sup>249</sup> ausmacht. Er führt zwar in die Texte ein, geht im Einzelnen aber nicht auf sie ein, vielmehr ist nach eigener Aussage sein Anliegen, zur erneuten Lektüre anzuregen.

#### 4.10. „Völkischer Beobachter“

Die Tageszeitung VB wurde bislang eher verhalten untersucht. Sonja Noller verfasste 1956 als eine der ersten Autor\*innen ihre Dissertation über das Blatt.<sup>250</sup> 1965 folgte eine englischsprachige Auseinandersetzung von Roland Vanderbilt Layton mit dem VB und seiner Entwicklung von 1920 bis 1933.<sup>251</sup> Die Jahre nach der Machtergreifung hat Oron J. Hale unter dem Titel „The Captive Press in the Third Reich“<sup>252</sup> nachgezeichnet. Die deutsche Übersetzung ist 1965 erschienen. Hale skizziert den Aufstieg der Parteizeitung zum deutschlandweit wichtigsten Presseorgan sowie die personellen und ökonomischen Hintergründe des NSDAP-eigenen Franz-Eher-Verlages, der sie herausgab.

---

<sup>243</sup> Paupié 1972, S. 256. Seine Einschätzungen sind aufgrund seiner Aktivität in der österreichischen nationalsozialistischen Bewegung (ca. 1937) umstritten. Er selbst leugnete diese Aktivität. Vgl. Duchkowitsch 2014.

<sup>244</sup> Paupié 1972, S. 241.

<sup>245</sup> Ebd., S. 253.

<sup>246</sup> Rotermund-Ehrke; Rotermund 1999.

<sup>247</sup> Ebd., S. 413–463.

<sup>248</sup> Dodd 2013.

<sup>249</sup> Dodd 2013, S. 1.

<sup>250</sup> Noller 1956.

<sup>251</sup> Vanderbilt Layton 1965.

<sup>252</sup> Hale 1964.

Ein Aspekt, dem sich auch Frei und Schmitz gewidmet haben,<sup>253</sup> sowie zehn Jahre später nochmals Lars Jockheck.<sup>254</sup> 2005 folgen schließlich von Detlef Mühlberger die beiden englischsprachigen Bände „Hitler's Voice: the Völkischer Beobachter“.<sup>255</sup> Mühlberger führt im ersten Band ähnlich wie Layton aus, wie sich die Zeitung entwickelte, bevor die Nationalsozialisten an die Macht kamen, und widmet sich im zweiten Teil einzelnen Fragestellungen unter anderem zur Leser\*innenschaft des Blattes. Unter Verwendung zahlreicher Belegartikel versucht Mühlberger eine sozialgeschichtliche Sicht auf diese Tageszeitung vorzunehmen. Romeo Felsenreich konzentriert sich 2012 auf die Biografien der Autor\*innen des VB mit Fokus auf die Wiener Ausgabe.<sup>256</sup>

#### 4.11. Kunst im NS und in der GDK

Die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit im kulturellen Feld und im Speziellen in der bildenden Kunst wird nach wie vor durch kontroverse Debatten bestimmt.<sup>257</sup> Die Auseinandersetzung damit wurde lange vergleichsweise zurückhaltend mit der Behauptung verbunden, dass Kunst und NS sich quasi ausschließen, weshalb eine differenzierte Beschäftigung mit dem Thema nicht für notwendig erachtet wurde. Dem ist zu entgegen, dass eine wissenschaftliche Untersuchung grundsätzlich keine zeitlose und allgemeingültige Akzeptanz künstlerischer Produktion voraussetzen kann und auch nicht sollte. Denn gerade in Bezug auf die *neue deutsche Kunst* würde das heißen, sich der Setzung, dass Kunstbegriffe absolut zu setzen seien, wie sie im NS vertreten wurde, anzuschließen. Denn dann ginge man davon aus, dass es nur einen einzigen gültigen Kunstbegriff gäbe und ließe damit außer Acht, dass die Definition von Kunst nicht zuletzt gesellschaftspolitisch konditioniert ist und sich stetig wandelt.

Die Diskussion um den Stellenwert der im NS anerkannten Kunst wurde sowohl wissenschaftlich als auch im Rahmen von Ausstellungsprojekten geführt. Diese zum Teil heftigen Auseinandersetzungen erfolgten in mehreren Wellen. Die früheste Arbeit wurde bereits 1949 von Paul Ortwin Rave verfasst, der sich mit der Polarisierung von „Entarteter Kunst“ und von im NS anerkannter Kunst befasste.<sup>258</sup> Dreizehn Jahre später

---

<sup>253</sup> Frei; Schmitz 1989, S. 99 ff.

<sup>254</sup> Jockheck 1999.

<sup>255</sup> Mühlberger 2005.

<sup>256</sup> Felsenreich 2012.

<sup>257</sup> Dieser Begriff wird in Anlehnung an die Feldtheorie verwendet, wie sie Pierre Bourdieu eingeführt hat. Insofern wird das kulturelle Feld als ein relativ autonomes verstanden, das in einer Gesellschaft eine bestimmte Funktion besitzt, die es von anderen (ebenfalls relativ autonomen) Feldern abgrenzt (wie etwa Religion, Politik oder Gesundheit). Vgl. dazu: Bourdieu 1979/2003.

<sup>258</sup> Rave 1949. Paul Ortwin Rave (1893–1962) war Kunsthistoriker, der v.a. für seine Schinkel-Forschung bekannt gewesen ist. Ab 1937 war er Direktor der Nationalgalerie Berlin. Diesen Posten hatte er von Eberhard Hanfstaengel übernommen, der sich 1937 geweigert hatte, die Beschlagnahmung von Werken der „entarteten Kunst“ zu genehmigen. Zwar versuchte auch Rave, sich dem entgegenzustellen, konnte aber schlussendlich ebenso wenig ausrichten; dennoch blieb er bis 1950 auf dem Posten.

(1962) folgte von Franz Roh eine Arbeit mit dem gleichen Thema<sup>259</sup> und ein Jahr später schrieb Hildegard Brenner (1963) ihre o.g. Publikation über die Kunstpolitik im NS.<sup>260</sup> Außerdem verfasste Joseph Wulf ebenfalls in den 1960er Jahren zahlreiche Publikationen, die sich mit diversen Themen aus der Zeit des Nationalsozialismus beschäftigten.<sup>261</sup> Unter anderem schrieb er 1963 über die bildenden Künste, über Musik,<sup>262</sup> Literatur und Dichtung<sup>263</sup> ebenso wie über Theater und Film,<sup>264</sup> und ein Jahr später über Presse und Funk,<sup>265</sup> wie weiter unten in diesem Kapitel beschrieben wird. Mit Roh, Wulf und Brenner erschienen Publikationen, die während der Umbruchsphase der 68er-Bewegung nicht zuletzt als Teil der versuchten Aufarbeitung auch des kulturellen Feldes des NS gelesen werden können.

In den 1970er und 1980er Jahren wurde verstärkt diskutiert, ob die im NS anerkannte Kunst öffentlich ausgestellt werden sollte, wobei in diesem Zusammenhang auch vielfach auf die Unmöglichkeit eines solchen Unterfangens hingewiesen wurde. Bereits 1974 hatten der Frankfurter Kunstverein und die Arbeitsgruppe des Kunstgeschichtlichen Instituts der Universität Frankfurt eine Schau zum Thema initiiert.<sup>266</sup> Der Streit um die prinzipielle Ausstellbarkeit von Kunst aus der NS-Zeit wurde durch wegweisende Ausstellungen wie jene 1987 in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst mit dem Titel „Inszenierung der Macht – Ästhetische Faszination im Faschismus“ angeregt. Aufgrund der heftigen Reaktionen wurde im Anschluss an die Ausstellung ergänzend zum Katalog noch eine zweite Publikation herausgegeben.<sup>267</sup> Die Berlinische Galerie konzipierte 1988 die Ausstellung „Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland“,<sup>268</sup> wobei hier auch die GDK im HdDK berücksichtigt wurde. Nach längerer Unterbrechung kam es dann zu Beginn der 2000er Jahre wieder zu ähnlichen Ausstellungen, die von Veröffentlichungen begleitet wurden. Hans-Ernst Mittig verfasste für einen Ausstellungskatalog des Städtischen Museums in Braunschweig den Aufsatz „Zum Umgang mit NS-Kunst“.<sup>269</sup>

2012/13 fand im Haus der Kunst in München, dem ehemaligen HdDK, eine Ausstellung statt zu „Geschichten im Konflikt: Das Haus der Kunst und der ideologische Gebrauch von Kunst 1937–1955“. Ebenfalls in München wurde zwei Jahre später in der Pinakothek der Moderne das Thema erneut aufgegriffen in der Schau „GegenKunst – ‚Entarte-

---

<sup>259</sup> Roh 1962.

<sup>260</sup> Brenner 1963.

<sup>261</sup> Wulf 1966.

<sup>262</sup> Ebd. 1963a.

<sup>263</sup> Ebd. 1963b.

<sup>264</sup> Ebd. 1963c.

<sup>265</sup> Ebd. 1964.

<sup>266</sup> Kunstverein Frankfurt und Arbeitsgruppe des Kunstgeschichtlichen Instituts der Universität Frankfurt 1974.

<sup>267</sup> NGBK e.V. 1987 und 1988.

<sup>268</sup> Berlinische Galerie 1988.

<sup>269</sup> Mittig 2000, S. 14.

te Kunst‘ – NS-Kunst – Sammeln nach 45“, die konzeptuell Werke gegenüberstellte – etwa eines von dem im NS hofierten Bildhauer Josef Thorak und dem von den Nazis diffamierten Max Beckmann. Im Jahr 2016 fand im Hamburger Bahnhof in Berlin die Ausstellung „Neue Galerie: Die Schwarzen Jahre, Geschichten einer Sammlung 1933–1945“ statt und daran schloss sich 2017 die Wanderausstellung „Artige Kunst. Kunst und Politik im Nationalsozialismus“<sup>270</sup> an, die Station machte in der Stiftung Situation Kunst in Bochum, der Kunsthalle Rostock und dem Kunstforum Ostdeutsche Galerie in Regensburg. Auch hier wurden im NS anerkannte Positionen diffamierten gegenübergestellt.

Tatsächlich hält die Debatte um die Ausstellbarkeit von im NS anerkannter Kunst bis heute an.<sup>271</sup> Für deren öffentliche Präsentation spricht das Argument, dass das Material noch immer nicht ausreichend untersucht wurde – so auch nicht der Bestand der immerhin acht Mal durchgeführten maßgeblichen GDK. Ein wichtiger Schritt, um Einblicke in die Materie zu bekommen, wurde 2011 mit dem Start der bildbasierten Datenbank „GDK Research“<sup>272</sup> getan. Sie hält umfangreiche Angaben über Künstler\*innen, Werke und Themen, über die Käufer\*innen, die Verkaufssummen oder auch über die Bestückung der Säle im HdDK in München bereit. Um differenziertere Aussagen über die Arbeiten machen zu können, müssten allerdings weitere Untersuchungen vorgenommen werden, inwieweit sich an den Werken etwa Einflüsse des Expressionismus oder auch des Symbolismus ablesen lassen oder inwiefern sie zum Beispiel an vorausgegangene Stilrichtungen wie die Neue Sachlichkeit anknüpfen. Der Kunsthistoriker Christian Fuhrmeister beschreibt das bisherige Bild der NS-Kunst als schlichtweg unterkomplex und plädiert für eine „exzellente, explorative und investigative, kritische und umfassende, nuancierte und gegebenenfalls unbequeme Forschung zur nationalsozialistischen Kunst“.<sup>273</sup> Trotz vereinzelter Forschungsprojekte jüngerer Zeit gilt weiterhin, was Fuhrmeister fordert, um ein vollständiges Bild zu erhalten, nämlich:

„[D]en großen weißen Fleck in der Mitte des 20. Jahrhunderts anzugehen, und die Implikationen auszuloten, die ihn haben entstehen lassen. Es ist Zeit, umzudenken und endlich Energie und Akribie zu investieren, um NS-Kunst wie die Kunst im Nationalsozialismus insgesamt reflektiert zu analysieren.“<sup>274</sup>

Weitere Datenbanken stellt das Deutsche Historische Museum<sup>275</sup> in Berlin seit 2008 zur Verfügung, so jene Liste von Werken zum „Sonderauftrag Linz“<sup>276</sup> oder auch seit 2009

---

<sup>270</sup> Artige Kunst 2017.

<sup>271</sup> Vgl. Voss 2011.

<sup>272</sup> [www.gdk-research.de](http://www.gdk-research.de).

<sup>273</sup> Fuhrmeister; Hauser-Mair; Steffan 2017, S. 361.

<sup>274</sup> Ebd. Vgl. Meighörner 2018.

<sup>275</sup> Das Deutsche Historische Museum tut dies in Kooperation mit dem Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen sowie dem Bundesarchiv Berlin.

die des „Central Collecting Point München“<sup>277</sup>. Kürzlich hinzugekommen ist noch die „Kunstsammlung Hermann Göring“,<sup>278</sup> in der sich die Kunstobjekte und kunsthandwerklichen Gegenstände befinden, die Göring für ein in der Schorfheide geplantes neues Museum („Norddeutsche Galerie“) hatte rauben oder kaufen lassen.

Eine weitere Publikation, die sich mit dieser Thematik befasst, ist der 1987 von Peter-Klaus Schuster herausgegebene Band „Nationalsozialismus und Entartete Kunst: die Kunststadt München 1937“,<sup>279</sup> in dem er die Entwicklung der GDK und der Ausstellung „Entartete Kunst“ untersucht und die Programmatik und kunstpolitische Bedeutung der parallel ausgerichteten Veranstaltungen transparent gemacht hat. Ines Schlenker legte im Jahr 2000 ihre englischsprachige Dissertation „Der neue Salon: The ‚Große Deutsche Kunstausstellung‘ at the ‚Haus der Deutschen Kunst‘ in Munich“ vor, in der sie die Rolle Hitlers als maßgeblichem Mäzen im Kunstsystem des NS verdeutlicht. „Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus“, 2004 von Hans Sarkowicz<sup>280</sup> herausgegeben, versammelt Aufsätze zu Fragen der NS-Kulturpolitik im Hinblick auf Architektur, Film, Theater, Malerei und Plastik, Musik und Unterhaltung. Joachim Petsch reflektiert darin kritisch die Abwertung der in den dreißiger Jahren anerkannten bildenden Kunst als „Unkunst“,<sup>281</sup> die dazu geführt habe, dass bis in die siebziger Jahre hinein die Auseinandersetzung mit dem Thema weitestgehend unterbunden wurde. Er konstatiert außerdem, dass die Vorstellung einer durchgehend gleichgeschalteten Reglementierung in dieser Diktatur nicht aufrechterhalten werden könne. Eine jüngere Untersuchung stammt von dem emeritierten kanadischen Kunstwissenschaftler Michael Kater, der 2019 die englischsprachige Publikation „Culture in Nazi Germany“ veröffentlichte und darin den Versuch unternahm, eine breit angelegte Gesamtschau des Kunstsystems im NS zu verfassen.<sup>282</sup> 2021 erschien schließlich die deutsche Übersetzung mit dem Titel „Kultur unterm Hakenkreuz“.<sup>283</sup>

Über die GDK haben die oben bereits genannten Autor\*innen Peter-Klaus Schuster und Ines Schlenker geschrieben. Die Geschichte des Hauses der Kunst in München selbst

---

<sup>276</sup> Die Liste zeigt Arbeiten, die von Hitler und von seinen Beauftragten zwischen ca. 1939 bis 1945 vor allem für ein von ihm in Linz geplantes Museum kaufen beziehungsweise beschlagnahmen ließ. Linzer Sammlung, Datenbank des Deutschen Historischen Museums.

<sup>277</sup> Der „Central Collecting Point“ (CCP) bezeichnet jene Sammelstelle für Kunstwerke, die die amerikanischen Alliierten nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in den vormaligen Parteigebäuden der NSDAP in München etabliert hatten. Hier wurden jene Kunstwerke gesammelt, die im Deutschen Reich in den besetzten Gebieten zwischen 1933 und 1945 beschlagnahmt, geraubt oder über den Kunsthandel verkauft worden waren. Im CCP sollten sie inventarisiert werden, um anschließend restituiert werden zu können. Central Collecting Point, Datenbank des Deutschen Historischen Museums.

<sup>278</sup> Vgl. Datenbank des Deutschen Historischen Museums Berlin.

<sup>279</sup> Schuster 1988. Vgl. Barron 1992; Zuschlag 1995; Fleckner 2008.

<sup>280</sup> Sarkowicz 2004.

<sup>281</sup> Petsch 2004.

<sup>282</sup> Kater 2019.

<sup>283</sup> Ebd. 2021.

wurde maßgeblich von Sabine Brantl dokumentiert.<sup>284</sup> Sie hat ein historisches Archiv konzipiert und kuratierte 2012 die Ausstellung „Geschichten im Konflikt: Das Haus der Kunst und der ideologische Gebrauch von Kunst 1937–1955“. Auf Brantl geht auch die „Archiv Galerie“ zurück, ein Ausstellungsraum im Haus der Kunst selbst, in dem die Entstehung und Nutzung der Einrichtung vorgestellt werden. Eine Konzentration auf die erste GDK 1937 nimmt Marlies Schmidt ebenfalls 2012 vor, die in ihrer Dissertation ausführlich sowohl über die Entstehung des Hauses als auch über die erste Ausstellung schreibt.<sup>285</sup> Tatsächlich stellt sie auch auf wenigen Seiten einen Blick in die Presse zusammen; darunter vor allem die Presseanweisungen und einzelne Sätze aus diversen Zeitungen – wie etwa aus: VB, FZ, „Erfurter Tageszeitung“ oder „Fränkischer Kurier“ (Nürnberg). Ihre Ausführungen bleiben eher summarisch, ohne umfassend auf ein Blatt einzugehen. Zwei Texte betrachtet sie allerdings genauer, und zwar jenen von Bruno E. Werner, der am 19.07.1937 in der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“ seinen Kunstbericht verfasst hatte,<sup>286</sup> und den von Carl Dietrich Carls, dessen Artikel am gleichen Tag zur GDK in der „Berliner Zeitung“ erschienen war.<sup>287</sup> In Werners Artikel erkennt sie „subtile Kritik“<sup>288</sup> oder auch einen „Anflug von Ironie“,<sup>289</sup> auch wenn dies nicht nachvollziehbar von ihr erläutert wird. Ähnlich kurz bleiben die Ausführungen zu Carls Artikel. Obschon Schmidt die Intention hat, ansatzweise die Veränderungen und Auswirkungen auf die Presse am Beispiel der Berichterstattung zur GDK aufzuzeigen, bleibt ihre Sicht pauschalisierend, was angesichts der zahlreichen Printmedien nicht verwundert – die Konzentration z.B. auf ein Blatt hätte eine Vertiefung ermöglicht.<sup>290</sup> Die Magisterarbeit von Maximilian Aracena, 2013 verfasst, informiert schließlich über die Hintergründe der GDK als Verkaufsausstellung; ein Faktum, das immer wieder vergessen wird.<sup>291</sup>

Vereinzelte Veröffentlichungen befassen sich mit speziellen Motiven der Kunst der Zeit. Eine wesentliche Rolle nimmt dabei die Beschäftigung mit der Darstellung (nackter) Frauenkörper ein. Helena Keters Dissertation „Zum Bild der Frau in der Malerei des Nationalsozialismus“ liefert hierzu wichtige grundsätzliche Einblicke.<sup>292</sup> Sie geht auf Grundlage von Kunstzeitschriften im NS wie „Die Kunst im Dritten (bzw. Deutschen) Reich“ unter anderem der Frage nach, inwiefern konkrete kulturpolitische Vorgaben innerhalb der Bildgestaltung umgesetzt wurden und untersucht die Verbindung mit „einer möglichen Entwicklung der künstlerischen Rolle der Frau parallel zu ihrem politisch definierten Rollenverständnis“.<sup>293</sup> Neben Werkinterpretationen befasst sich ihre Arbeit

---

<sup>284</sup> Brantl 2007.

<sup>285</sup> Schmidt 2012.

<sup>286</sup> Werner, Deutsche Allgemeine Zeitung, 19.07.1937, S. 1.

<sup>287</sup> Carls, Berliner Zeitung am Mittag, 19.07.1937, S. 6.

<sup>288</sup> Schmidt 2012, S. 108.

<sup>289</sup> Ebd.

<sup>290</sup> Vgl. Schmidt 2012, S. 108 ff.

<sup>291</sup> Aracena 2013.

<sup>292</sup> Ketter 2002.

<sup>293</sup> Ebd., S. 12.

auch mit den „politischen, weltanschaulichen und theoretischen Grundlagen bezüglich der Rolle der Kunst sowie der Rolle der Frau“,<sup>294</sup> wobei Ketter dabei den zentralen Begriff der *Rasse*<sup>295</sup> herausstellt. Grundlegend sind in diesem Zusammenhang Beiträge von Silke Wenk wie „Götter-Lieben – Zur Repräsentation des NS-Staates in steinernen Bildern des Weiblichen“.<sup>296</sup> Wenk befasst sich darin mit weiblichen Aktskulpturen, denen die Aufgabe zugeschrieben wurde, das Bild der Frau im NS-Staat zu repräsentieren. Sie formuliert die These, dass in einigen NS-Skulpturen eine „Ambivalenz in den Vorstellungen und Bildern der Vereinigung mit dem Weiblichen – als Zielpunkt des Begehrens und [der] tödliche[n] Gefahr [...] ins Spiel gebracht“ wird.<sup>297</sup> Um die Rezeption von Aktdarstellungen in den Kunstberichten weiter zu untersuchen,<sup>298</sup> ist gerade der Schlusssatz Wenks hilfreich: „Das Bild vom Eins-Sein, in Materialien fixiert, die ewige Dauer beanspruchen, wäre so Metapher für einen faschistischen Staat“.<sup>299</sup>

Ein ähnlicher Ansatz findet sich bei Kathrin Hoffmann-Curtius, die in ihrem Buch „Die Frau in ihrem Element – Adolf Zieglers Triptychon der Naturgesetzlichkeit“ die Erfolgsgeschichte des Gemäldes „Die vier Elemente“ (1936) von Adolf Ziegler nachzeichnet<sup>300</sup> und zum Ergebnis kommt, dass die „während des Krieges sich immer stärker einstellende Vorstellung von Reinheit und Unversehrtheit der Frauenkörper, im äußersten Kontrast zu männlicher Eroberungslust, Zerstörung und schließlich Todessehnsucht“<sup>301</sup> noch eingehender untersucht werden müsse.<sup>302</sup> Weiterführende Artikel finden sich unter anderem in einem von Elke Frietsch und Christina Herkommer herausgegebenen Buch, das den Zusammenhang von Nationalsozialismus und Geschlecht transdisziplinär untersucht. Darin hat sich Frietsch mit medialen Darstellungsformen und ihrer Geschlechter-spezifität im NS befasst und bilanziert schließlich, dass die künstlerischen Inszenierungen männlicher und weiblicher Körper als Versuch angesehen werden können, „ideale Werte vor Augen zu führen, wo der Körper des ‚Führers‘ und mit ihm der Volkskörper an seine symbolischen Grenzen kam.“<sup>303</sup>

Nach einem vergleichsweise zurückhaltenden Umgang mit dem Thema erfährt die Beforschung der Kunst im NS aktuell eine deutliche Belebung. Nicht zuletzt haben hierzu Initiativen wie die Digitalisierung der Fotodokumentation der GDK durch das Projekt „GDK

---

<sup>294</sup> Ebd., S. 13.

<sup>295</sup> Ketter erläutert den Begriff *Rasse* in ihrer Arbeit nicht weiter. Meines Erachtens wäre das notwendig, um die von ihr reflektierten Verschränkungen (wie etwa *Rassebegriff* und NS-Kunstanschauung, *Rassebegriff* und Aktdarstellung) und die damit verknüpfte grundlegende Bedeutung im NS umfassender verstehen zu können. Vgl. dazu etwa die Ausführungen von Cornelia Schmitz-Berning, die den Terminus *Rasse* als „Zentrales Schlüsselwort des Nationalsozialismus“ analysiert. Schmitz-Berning 2000, S. 481.

<sup>296</sup> Wenk 1990. Vgl. auch: Wenk 1986.

<sup>297</sup> Ebd., S. 208.

<sup>298</sup> Vgl. Ebd. 1987, S. 103–118.

<sup>299</sup> Wenk 1990, S. 209.

<sup>300</sup> Hoffmann-Curtius 1990.

<sup>301</sup> Ebd., S. 179.

<sup>302</sup> Vgl. Meckel 1993.

<sup>303</sup> Frietsch 2009 S. 218.



Research“ des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München beigetragen, weil durch diese bildbasierte Datenbank neue Einblicke in das Material möglich wurden. Die Ausstellung „Die Liste der gottbegnadeten Künstler in der Bunderepublik“, die 2021 im Deutschen Historischen Museum in Berlin gezeigt wurde, befasste sich mit jenen Kunstschaffenden, die im NS als unabkömmlich galten und deshalb nicht als Soldaten eingezogen wurden. Das Augenmerk lag auf deren Rolle nach 1945 und damit auf der Frage der Aufarbeitung des NS in der BRD. Neue Perspektiven innerhalb der Forschung<sup>304</sup> zum künstlerischen und kulturellen Feld im NS fanden zudem Niederschlag in einer vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München ausgerichteten Tagung, die im Oktober 2021 als Präsenz- und Onlineveranstaltung durchgeführt wurde. Schwerpunkte waren dabei „Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder in der Kunst im Nationalsozialismus“ sowie „Forschungsfragen, Forschungsperspektiven und Forschungsinfrastrukturen“<sup>305</sup>, außerdem wurden kuratorische und andere Perspektiven auf künftige Ausstellungskonzepte zur Kunst im Nationalsozialismus diskutiert.<sup>306</sup>

Auf die Künstler\*innen, die auf der GDK ausgestellt wurden, haben sich Hans Sarkowicz (2004)<sup>307</sup> oder auch Wolfgang Ruppert (2015)<sup>308</sup> in ihren Herausgaben konzentriert. Sarkowicz versammelt diverse Beiträge (unter anderem von Dieter Bartzko, Wolfgang Benz oder Rainer Dahm), die sich mit unterschiedlichen Kunstsparten wie Film, Theater, Musik und bildender Kunst und ihren Protagonisten befasst haben. Dabei fehlen allerdings Textbeiträge von Autorinnen wie auch ein Blick auf Künstlerinnen. Wolfgang Ruppert hat nach einer Tagung mit dem Titel „Künstler im Nationalsozialismus“, die 2013 an der Universität der Künste Berlin stattfand, mehrere Texte zusammengestellt zum Beispiel von Magdalena Droste, Christian Fuhrmeister, Olaf Peters oder auch Uwe Fleckner. Das zentrale Thema der Beiträge ist die Frage nach der Existenz von Künstlern im NS und deren Karriere zwischen Anpassung, Ehrgeiz oder auch Verfehlung.

---

<sup>304</sup> Neben neuen Perspektiven befasst sich die Forschung aber weiterhin mit rein kunstimmanenten Fragestellungen, so etwa auf einer Tagung an der Pinakothek der Moderne in München (Doerner Institut) im Dezember 2021 zur Maltechnik von Emil Nolde. Die Erwähnung seiner NS-Vergangenheit lässt sich – zumindest im Programm – nicht ablesen: Lecture Days „I want so much for my work to grow out of the material...“ Emil Nolde's Painting Technique, <https://express.converia.de/frontend/index.php?sub=651> (abgerufen am 25.10.2021).

<sup>305</sup> Vgl. den Flyer zur Tagung „Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus“ unter: [www.zikg.eu/aktuelles/veranstaltungen/2021/pdf-2021/flyer\\_tagung-maennlichkeits-und-weiblichkeitsbilder-in-der-kunst-im-nationalsozialismus/](http://www.zikg.eu/aktuelles/veranstaltungen/2021/pdf-2021/flyer_tagung-maennlichkeits-und-weiblichkeitsbilder-in-der-kunst-im-nationalsozialismus/) (abgerufen am 23.10.2021).

<sup>306</sup> Ebd.

<sup>307</sup> Sarkowicz 2004.

<sup>308</sup> Ruppert 2015.

## 5. Kultur- und pressepolitische Rahmenbedingungen

Um die Kunstberichte, die im Zentrum dieser Arbeit stehen, angemessen einordnen zu können, ist es notwendig, den diskursiven Kontext und die kulturpolitischen Strategien der Machthaber herauszuarbeiten, da die Presse deren Verwirklichung maßgeblich mittragen sollte. Die Instruktion der Kulturressorts erfolgte dabei auf unterschiedliche Weise. Das neue Regelwerk wurde einerseits in Form von Anordnungen und Empfehlungen durch die KPG kommuniziert, andererseits im Schriftleitergesetz und dem Kritikverbot aus dem Jahr 1936 festgeschrieben. Gleichzeitig wurde in zahlreichen Artikeln der DP die neue Rolle des Feuilletons intensiv behandelt. Aus diesen verschiedenen Diskurssträngen wie auch den Eröffnungsreden von Hitler und Goebbels zur GDK lässt sich der intendierte Kunstbegriff ableiten. Er wurde als Gegenposition zur Moderne konstruiert. Die zentrale Säule der NS-Kunstpolitik bildete so eine dichotome Konstruktion Moderne/Avantgarde („Entartete Kunst“) versus einer der Gegenständlichkeit verpflichteten *neuen deutschen Kunst*.

Was dabei genau unter dem Begriff Moderne oder auch „Entartete Kunst“ im NS verstanden wurde, orientierte sich in erster Linie daran, was als politisch unerwünscht oder missliebig deklariert wurde. Insofern blieb die Kategorisierung ungefähr. Maßgeblich war eine antisemitische und rassistische Grundhaltung, die auf formal-ästhetische Kriterien übertragen wurde. Der Begriff Moderne selbst wird in Texten nicht genannt, vielmehr finden sich Bezeichnungen wie moderne Kunst, etwa in Hitlers Eröffnungsrede der GDK 1937, oder „geistige Entartung“ in Hitlers „Mein Kampf“. Außerdem war von als krank zu bewertender Kunst die Rede oder von *Verfallskunst*<sup>309</sup> – und dies nicht zuletzt als Abgrenzung von der Kunst der Weimarer Republik.

### 5.1. Das Schriftleitergesetz

Der für die Gleichschaltung notwendige Umbau der Presselandschaft begann mit der Ausschaltung der „oppositionellen Presse“<sup>310</sup>. In rascher Folge wurde eine Reihe von Anforderungen und Gesetzen erlassen, die schließlich im Schriftleitergesetz mündeten. Dieses Gesetz, im Oktober 1933 verabschiedet, trat am 1. Januar 1934 in Kraft. Damit wurden die Grundlagen zur Gleichschaltung der Presse geschaffen und die Maßnahmen hierzu rechtlich verankert. Ziel war es, den gesamten Medienapparat zu reglementieren

---

<sup>309</sup> Vgl. Schmitz-Berning 2000, S. 626.

<sup>310</sup> Laut der Chronik „Lebendiges Museum Online“ betrafen die Verordnungen zur Ausschaltung der oppositionellen Presse folgende Aspekte: Die am 4. Februar 1933 erlassene „Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz des deutschen Volkes“ ermöglichte Beschlagnahme und Einziehung von Druckschriften, am 28. Februar 1933 wurde nach dem Reichstagsbrand durch eine weitere Verordnung („Notverordnung zum Schutz von Volk und Staat“) desselben Ministeriums u.a. das Grundrecht der Meinungsfreiheit außer Kraft gesetzt. Am 23. März 1933 wurde schließlich das „Ermächtigungsgesetz“ erlassen, das es der Reichsregierung ermöglichte, Gesetze ohne Zustimmung des Reichstags zu erlassen. Vgl. Lebendiges Museum Online.

und unter staatliche Kontrolle zu bringen. Die Schriftleiter mussten die Eintragung in die Berufsliste der RPK beantragen und konnten fortan nur noch nach einer Genehmigung durch die Landesleiter der Pressekommission ihre Arbeit ausüben. Dieser Vorgang stand dem bisher freien Zugang zu diesem Beruf entgegen. Mit Hilfe dieser verschiedenen Kontrollmechanismen machte der Staat die Ausübung einer journalistischen Tätigkeit zu einer gesetzlich geregelten öffentlichen Aufgabe. Im ersten Abschnitt des Gesetzestextes vom 4. Oktober 1933 heißt es:

„§ 1 Die im Hauptberuf oder auf Grund der Bestellung zum Hauptschriftleiter ausgeübte Mitwirkung an der Gestaltung des geistigen Inhalts der im Reichsgebiet herausgegebenen Zeitungen und politischen Zeitschriften durch Wort, Nachricht oder Bild ist eine in ihren beruflichen Pflichten und Rechten vom Staat durch dieses Gesetz geregelte öffentliche Aufgabe. Ihre Träger heißen Schriftleiter. Niemand darf sich Schriftleiter nennen, der nicht nach diesem Gesetz dazu befugt ist.“<sup>311</sup>

Das Schriftleitergesetz war insofern ein gravierender Eingriff, als es einer freiheitlichen Presse widersprach. In der Zeit vor 1933 hatte diese Freiheit zum Selbstverständnis journalistischer Arbeit gehört, wobei in der Weimarer Verfassung das Grundrecht der Meinungsfreiheit zwar durch Artikel 118 festgeschrieben war,<sup>312</sup> der Begriff der Pressefreiheit darin aber nicht explizit geschützt wurde. Tatsächlich hatte es schon vor 1933 zahlreiche Eingriffe in die Arbeit der Presse gegeben, etwa durch die beiden Republikenschutzgesetze,<sup>313</sup> die von 1922 bis 1929 und von 1930 bis 1932 galten, oder durch das sogenannte Schmutz- und Schundgesetz von 1926.<sup>314</sup> Die Weimarer Justiz sprach zudem über 500 Zeitungsverbote aus. Gegen Ende der Weimarer Republik kamen außerdem zahlreiche Notverordnungen, darunter eine Pressenotverordnung aus dem Jahr 1931 hinzu, die ermöglichten, bestimmte Zeitungen und Druckerzeugnisse ohne weitere

---

<sup>311</sup> Schriftleitergesetz vom 04.10.1933, <http://pressechronik1933.dpmu.de/schriftleitergesetz-4-10-1933/> (abgerufen am 24.10.2021).

<sup>312</sup> Artikel 118 besagte: „Jeder Deutsche hat das Recht, innerhalb der Schranken der allgemeinen Gesetze seine Meinung durch Wort, Schrift, Druck, Bild oder in sonstiger Weise frei zu äußern. An diesem Rechte darf ihn kein Arbeits- oder Anstellungsverhältnis hindern, und niemand darf ihn benachteiligen, wenn er von diesem Rechte Gebrauch macht. Eine Zensur findet nicht statt, doch können für Lichtspiele durch Gesetz abweichende Bestimmungen getroffen werden. Auch sind zur Bekämpfung der Schund- und Schmutzliteratur sowie zum Schutze der Jugend bei öffentlichen Schaustellungen und Darbietungen gesetzliche Maßnahmen zulässig.“ Verfassung des Deutschen Reichs („Weimarer Reichsverfassung“) vom 11. August 1919, S. 18, [www.jura.uni-wuerzburg.de/fileadmin/02160100/Elektronische\\_Texte/Verfassungstexte/Die\\_Weimarer\\_Reichsverfassung\\_2017ge.pdf](http://www.jura.uni-wuerzburg.de/fileadmin/02160100/Elektronische_Texte/Verfassungstexte/Die_Weimarer_Reichsverfassung_2017ge.pdf) (abgerufen am 30.10.2021).

<sup>313</sup> Vgl. dazu den Wortlaut unter „IV. Beschlagnahme und Verbot von Druckschriften“ siehe: Erstes Gesetz zum Schutze der Republik vom 21.7.1922, [www.documentarchiv.de/wr/repchutz\\_ges01.html](http://www.documentarchiv.de/wr/repchutz_ges01.html) (abgerufen am 25.10.2021).

<sup>314</sup> Mit diesem Gesetz wurden zensorische Maßnahmen verschärft und vermeintlich jugendgefährdende Druckerzeugnisse und unmoralische oder unsittliche Literatur verboten, z.B. Groschenromane und Kolportageliteratur. Vgl. Jäger 1988.

Hürden verbieten zu können.<sup>315</sup> Die dennoch existierenden Freiheiten der Presse wurden durch das Schriftleitergesetz vollständig aufgehoben, indem die Blätter selbst zu einem Teil des NS-Systems wurden und man den rechtlichen Status der Redakteur\*innen entsprechend veränderte. Als Schriftleiter beziehungsweise Hauptschriftleiter durfte sich nur noch bezeichnen, wer die deutsche Reichsangehörigkeit besaß und „arischer Abstammung [war] und nicht mit einer Person von nichtarischer Abstammung verheiratet“<sup>316</sup>. Des Weiteren musste man das 21. Lebensjahr vollendet haben, entsprechend ausgebildet sein und die nötigen Eigenschaften mitbringen, „die die Aufgabe der geistigen Einwirkung auf die Öffentlichkeit erfordert[e].“<sup>317</sup>

Neben diesen Vorgaben wurde auch die Bekundung unbedingter Loyalität zum NS-System erwartet wie auch die Bereitschaft, die „Aufgabe der politischen Erziehung der Nation“<sup>318</sup> im Sinne der Machthaber auszuüben. Wilhelm Weiß, der Leiter des Reichsverbandes der Deutschen Presse, schrieb 1934 im VB:

„Erstes und oberstes Gesetz für den modernen Schriftleiter lautet daher: Er muß Kämpfer sein für den neuen Staat. Das heißt, seine Tätigkeit als Schriftleiter muß immer abgeleitet sein von der zentralen Aufgabe, die uns allen heute für den Neuaufbau unseres Vaterlandes gestellt ist.“<sup>319</sup>

Goebbels benannte die Erwartungen an die Presse in einem Schreiben an die Reichskanzlei wie folgt:

„Hier handelt es sich um eine echte Aufgabe der politischen Erziehung der Nation. Das bestehende Recht, das die Zeitung als Sache, die Handlungsweise als Delikt, die Meinungsäußerung durch den Druck als private Betätigung und die Befugnis zu ihr als ein Grundrecht individueller Freiheit gegenüber dem Staat behandelt, wird in dem Entwurf in sein Gegenteil verwandelt: An der Person des Schriftleiters, also des geistig Schaffenden, setzt die Neuregelung an, sie ist personenrechtlich, nicht polizeirechtlich, ihr Grundgedanke ist die Umwandlung der Presse in ein öffentliches Organ und ihre rechtliche und geistige Eingliederung in den Staat. Die Tätigkeit des Schriftleiters wird, entsprechend ih-

---

<sup>315</sup> So wurde etwa Carl von Ossietzky zu 18 Monaten Gefängnis verurteilt, weil er in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „Die Weltbühne“ über den Aufbau einer deutschen Luftwaffe geschrieben hatte, was nach dem Versailler Vertrag verboten war. Vgl. Augstein 1978.

<sup>316</sup> Schriftleitergesetz vom 04.10.1933, <http://pressechronik1933.dpmu.de/schriftleitergesetz-4-10-1933/> (abgerufen am 25.10.2021).

<sup>317</sup> Zit. ebd.

<sup>318</sup> Zit. nach Brenner 1963, S. 57.

<sup>319</sup> Wilhelm Weiß, zit. nach Schmitz-Berning 2000, S. 561.

rer Natur, als eine der wichtigsten und höchsten Lehr- und Erziehungsaufgaben zum *öffentlichen Amt* gemacht.“<sup>320</sup>

Damit konnten die Schriftleiter persönlich für ihre Texte haftbar gemacht werden.<sup>321</sup> Insbesondere das Feuilleton sollte einen wesentlichen Beitrag bei der erhofften „weltanschaulichen Erziehungsarbeit“<sup>322</sup> und der „politischen Erziehung der Nation“<sup>323</sup> leisten. Diese neue Aufgabe der Kunstberichterstattung, die man intensiv im Fachblatt DP diskutierte, wurde zwei Jahre später durch das Kritikverbot erweitert und spezifiziert, da die bisherigen Maßnahmen als nicht ausreichend bewertet worden waren. Das Schriftleitergesetz war also eine Vorstufe zu dem 1936 ausgegebenen Erlass, der die kunstkritische Perspektive nun offiziell verbot zugunsten einer staatlich verordneten politischen Erziehungsarbeit.

Es greift demnach zu kurz, die journalistische Arbeit im NS allein unter dem Aspekt der Zensur zu betrachten. Vielmehr unterstanden die Redakteur\*innen dem staatlichen Lenkungsapparat. Mit der Einrichtung des RMVP unter der Leitung von Goebbels war eine Institution geschaffen worden, die alle Einwirkungen auf die Nation fortan bestimmen und kontrollieren sollte. Zu diesem Ministerium gehörte die Reichskulturkammer mit ihren Unterabteilungen: der Reichsrundfunkkammer, der Reichsschrifttumskammer, der Reichskammer der bildenden Künste als auch der Reichspressekammer. Die Mitgliedschaft in einer dieser Kammern war eine notwendige Voraussetzung für das Arbeiten im kulturellen Feld. Allen *nicht arischen* Mitgliedern wurde die Aufnahme ebenso verweigert wie jenen, die als ideologisch unzuverlässig galten. Damit wurden existenzielle Abhängigkeiten geschaffen, die zugleich mit einer strengen Kontrolle<sup>324</sup> verbunden waren. Verstöße gegen die Berufspflichten konnten mit Strafen geahndet werden. Hierzu wurde von Goebbels ein neues Gericht eingesetzt, das die Ausübung des Berufes verbieten konnte.<sup>325</sup> Der Versuch der Gleichschaltung der Presse im NS stellte somit einen extremen Einschnitt dar. Jürgen Wilke schreibt hierzu:

„Nach der nationalsozialistischen Machtergreifung am 30. Januar 1933 entstand nach und nach ein auf alle Medien gerichtetes Kontroll-

---

<sup>320</sup> Zit. nach Brenner 1963, S. 57. Brenner zitiert hier eine Passage aus einem Schreiben an die Reichskanzlei, das offensichtlich das Gesetz erläutern und den „Funktionswandel“ erklären sollte.

<sup>321</sup> Goebbels bezog sich hier auf das Bürgerliche Gesetzbuch (BGB), das seit 1896 bestand. Das BGB war die zentrale privatrechtliche Kodifikation, die erstmalig für das gesamte Reichsgebiet Gültigkeit besaß. Bürger\*innen wurden dabei im Sinne von Staatsbürger\*innen (*civis*) verstanden. Im BGB werden Rechtsbeziehungen zwischen Privatpersonen geregelt; damit ergibt sich die Abgrenzung zum öffentlichen Recht. Im NS wurden diverse Gesetze geändert – etwa das Eherecht (vgl. „Gesetz zum Schutz der Erbgesundheit“ etc.). In dieser Zeit wurde auch an einem Volksgesetzbuch gearbeitet, das das BGB an den ideologischen Grundsätzen des NS ausrichten sollte.

<sup>322</sup> Drewitz, DP, 13.10.1934, S. 1.

<sup>323</sup> Zit. nach Brenner 1963, S. 57.

<sup>324</sup> Vgl. Plachta 2006; Strothmann 1960.

<sup>325</sup> Vgl. Frei; Schmitz 1989 sowie Wulf 1964.

system, wie es Deutschland in dieser Dichte bis dahin nicht gekannt hatte.“<sup>326</sup>

## 5.2. Die Neuausrichtung der Kulturberichterstattung

Die Frage, wie die Presse und speziell der Kulturteil der Zeitungen nach der Machtübernahme der Nazis umzugestaltet sei, wurde in der DP umfänglich besprochen. Begleitet von überschwänglichem bis fanatischem emotionalem Furor wurden Funktion und herausragende Stellung des Feuilletons und der darin publizierenden Mittler beschrieben. Zu den Autoren, die in der DP über diese neue Rolle der Kulturberichterstattung geschrieben haben, gehörten der Pressereferent Oskar Liskowsky<sup>327</sup> und Rudolf Ramlow, der Leiter der Presseabteilung des Reichsamtes der NS-Kulturgemeinde,<sup>328</sup> ebenso Heinz Steguweit, der Kulturredakteur des „Westdeutschen Beobachters“ war und 1935 Landesleiter der Schrifttumskammer Gau Köln-Aachen wurde.<sup>329</sup> Er schrieb in der DP zum Beispiel über „Die Neugestaltung des deutschen Zeitungsfeuilletons“.<sup>330</sup> Wichtige Hinweise über „Die Aufgaben des kulturpolitischen Schriftleiters“<sup>331</sup> vermittelte auch Carl Albert Drewitz.<sup>332</sup> Er war Oberregierungsrat im Reichspropagandaministerium, von 1938 an für die Kulturpolitik der Parteipresse zuständig und als Goebbels` Pressereferent tätig.

Die DP war als Fachzeitschrift das zentrale Zeitungsorgan des Reichsverbands der Deutschen Presse,<sup>333</sup> der föderal strukturierten Vertretung der hauptberuflich in der Presse Tätigen. Der Verband, 1910 in Berlin gegründet, unterstützte seine Mitglieder bei der Altersvorsorge oder beim Rechtsschutz.

---

<sup>326</sup> Wilke 2013.

<sup>327</sup> Oskar Liskowsky (1901–1954) war von 1936 bis 1938 Pressereferent im Reichspresseamt und damit verantwortlicher Schriftleiter des dazugehörigen Pressereferates, das das monatlich erscheinende Mitteilungsblatt der Reichskammer der Bildenden Künste (RBK) von 1936 bis 1944 herausgab. Es wurde den Mitgliedern kostenlos angeboten und hatte laut Vorwort die Aufgabe, die „RBK-Mitglieder mit dem ‚revolutionierenden‘ Kulturrecht ‚gehörig‘ bekanntzumachen.“ Vgl. Thomae 1978, S. 223. Vgl. auch Klingberg 2015, S. 130.

<sup>328</sup> Die NS-Kulturgemeinde war aus dem Kampfbund für Deutsche Kultur hervorgegangen, der 1934 aufgelöst wurde. Zuständig für die Folgeorganisation war das Amt Rosenberg, eine Dienststelle für Kultur- und Überwachungs politik, die Alfred Rosenberg leitete. 1934 wurde er von Hitler zum Beauftragen des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP. Vgl. Bollmus 1979, S. 19, 27.

<sup>329</sup> Heinz Steguweit (1897–1964) gehörte 1933 zu den Unterzeichnern des Treugelöbnisses „88 deutsche Schriftsteller“ für Adolf Hitler. Nach 1945 erhielt er diverse Ehrungen von der Bundeszentrale für Heimatdienst ebenso wie vom Westdeutschen Autorenverband. Vgl. Klee 2009, S. 528.

<sup>330</sup> Steguweit, DP, 29.12.1934, S.1–4.

<sup>331</sup> Drewitz, DP, 13.10.1934, S. 1–5.

<sup>332</sup> Carl Albert Drewitz (1905–1978).

<sup>333</sup> Frei; Schmitz 1989, S. 26 ff.

In der Weimarer Republik zählten Heinrich Rippler<sup>334</sup> und Wilhelm Ackermann<sup>335</sup> zu den wichtigen Verbandsleitern, nach der Machtübernahme wurde Otto Dietrich erster Vorsitzender,<sup>336</sup> ihm folgte schließlich Wilhelm Weiß (1934 bis 1945), der zugleich Hauptschriftleiter des VB war.<sup>337</sup> Der Reichsverband wurde dem RMVP unterstellt beziehungsweise der RPK als Fachverband zugeordnet. Wie von Norbert Frei und Johannes Schmitz aufgearbeitet, wurde bei der Neuausrichtung des Verbandes nach der Machtübernahme zügig vorgegangen: Die demokratische Satzung sei aufgehoben und „der neue Vorstand mit einer Neufassung beauftragt worden, die das angekündigte Schriftleitergesetz berücksichtigen würde“.<sup>338</sup> Juden\*Jüdinnen und Marxist\*innen sollten fortan nicht mehr aufgenommen werden, außerdem konnten nun jene ausgeschlossen werden, die aus Gründen der *Rasse* oder wegen ihrer politischen Einstellung nicht mehr erwünscht waren.

Die Neuausrichtung des Kulturteils wurde als Neubeginn im Zuge der NS-Revolution deklariert.<sup>339</sup> Der Journalist Hermann Killer<sup>340</sup> sprach von „Umformungen von Grund auf“<sup>341</sup> und sah die neue Aufgabe der Schreibenden darin, „schöpferisch oder vermittelnd die Revolution in der Presse“<sup>342</sup> weiterzuführen. Die Kulturpolitik werde damit „in Zukunft gleichberechtigt neben Innen- und Außenpolitik treten“,<sup>343</sup> so Killer – eine Setzung, die auch in anderen Artikeln der DP zu finden ist. So prognostizierte Rudolf Ramlow bereits 1929 in einer Rede, dass die „Kulturpolitik in Zukunft zum dritten Hauptteil der Zeitung erhoben“<sup>344</sup> werde. Oskar Liskowsky griff 1934 in der DP eben diese Rede Ramlows auf und ergänzte, dass die Kulturpolitik künftig „das neue Gesicht der deut-

---

<sup>334</sup> Heinrich Rippler (1866–1934) war Politiker, Schriftsteller und Journalist und von 1919 bis 1923 Vorsitzender des Reichsverbands der Deutschen Presse. Er war zudem Mitglied der nationalliberalen Deutschen Volkspartei. Vgl. Rippler, Heinrich (Eintrag), in: Datenbank der deutschen Parlamentsabgeordneten; Basis, [www.reichstag-abgeordnetendatenbank.de/select.html?pnd=11655780X](http://www.reichstag-abgeordnetendatenbank.de/select.html?pnd=11655780X) (abgerufen am 25.10.2021). Sowie: Rippler, Heinrich (Eintrag), in: [wikipedia.de](https://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Rippler), [https://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich\\_Rippler](https://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Rippler) (abgerufen am 25.10.2021).

<sup>335</sup> Wilhelm Ackermann (1887–1952) war von 1920 an Chefredakteur der „Deutschen Zeitung“. Von 1930 bis 1933 war er Vorsitzender des Reichsverbands der Deutschen Presse. Vgl. Frei; Schmitz 1989, S. 26f.

<sup>336</sup> Otto Dietrich (1897–1952) war von 1931 bis 1945 Reichspressechef der NSDAP; 1937 wurde er Pressechef der Reichsregierung, somit fielen in sein Ressort auch die Sprachregelungen; sein Adjutant war Alfred-Ingemar Berndt (1905–1945), der ab 1936 die Leitung der Presseabteilung des RMVP übernommen hatte und gleichzeitig Chef der Reichspressekonferenz wurde. Vgl. Klee 2009, S. 44, 101.

<sup>337</sup> Wilhelm Weiß (1892–1950) war noch vor der Machtübernahme 1927 Redakteur beim „Völkischen Beobachter“. Danach hatte er diverse Stellen im Pressebereich des NS-Staates inne und war etwa Präsidialrat der Reichspressekammer. Daneben war er Mitglied des Volksgerichtshofes und von 1937 an SA-Obergruppenführer. Vgl. Klee 2009, S. 590.

<sup>338</sup> Frei; Schmitz 1989, S. 27.

<sup>339</sup> Obwohl der Machtantritt der Nationalsozialisten demokratisch legitimiert war, sprachen die Nazis immer wieder von einer Revolution. Auch in der DP tauchte dieser Begriff wiederholt auf, vermutlich, um das Ende der Weimarer Zeit als Akt der Befreiung darzustellen. Vgl. Möller 1983.

<sup>340</sup> Hermann Killer (1902–1990) war Mitarbeiter an der Publikation: Lexikon der Juden in der Musik. (Gerikg; Stengel 1940). Es wurde 1940 vom Institut der NSDAP zur „Erforschung der Judenfrage“ in Auftrag gegeben. Außerdem war er Autor des „Völkischen Beobachter“ und ab 1939 Leiter der Hauptstelle Kulturpolitisches Archiv im Amt Rosenberg.

<sup>341</sup> Killer, DP, 27.10.1934, S. 3.

<sup>342</sup> Ebd., S. 4.

<sup>343</sup> Ebd., S. 2.

<sup>344</sup> Zit. nach Liskowsky, DP, 29.09.1934, S. 4.

schen Presse formen<sup>345</sup> werde. Auch Ramlow selbst wies in DP-Artikeln darauf hin, dass die Kulturberichterstattung die „notwendige Ergänzung der politischen Führung“<sup>346</sup> sei.

Ein wiederkehrendes Motiv in der Debatte über die Neuausrichtung des Kulturteils war die Behauptung, dass die „Zersetzungserscheinungen“<sup>347</sup> und der in der Weimarer Republik vermeintlich eingeleitete Untergang des deutschen Volkes abgewendet werden könnten durch die revolutionäre Kraft des NS. Liskowsky machte die damalige Presse mitverantwortlich und skizzierte „drei Typen“,<sup>348</sup> die diesen Niedergang mitverschuldet hätten: den „traditionellen Typ der bürgerlichen Zeitung“,<sup>349</sup> das „Hetzblatt marxistischer Herkunft“<sup>350</sup> und das „Asphaltblatt jüdischer Geisteshaltung“.<sup>351</sup> Diese Blätter hätten zu einer Erstarrung der deutschen Presse geführt. Der Kulturteil neuen Zuschnitts sollte nun, so Drewitz, „den übersteigerten Individualismus der Vergangenheit“<sup>352</sup> überwinden und damit die Voraussetzungen des Niedergangs beseitigen.

Das Feuilleton wurde nicht nur als wichtige Säule der Politik verstanden, Ramlow hielt es sogar für befähigt, für das NS-System „den geistige[n] Unterbau von absoluter Sicherheit zu schaffen“.<sup>353</sup> Er sah das Potenzial von Kultur und Kulturberichterstattung darin, das politische System breiter in der Gesellschaft verankern zu können. Zahlreiche Artikel in der DP widmeten sich vor diesem Hintergrund besonders der Verschränkung von politischer Erziehung und kultureller Bildung, wobei der Eindruck vermittelt wurde, dass es eine Errungenschaft des NS sei, den Erziehungsstaat durch die Kulturberichterstattung ideologisch zu stabilisieren. Killer etwa, der die Aufwertung des Kulturressorts in seinen Artikeln in unmittelbarem Zusammenhang mit den vom Staat verordneten Erziehungsaufgaben brachte, schien von der enormen Wirkkraft der Kunstberichterstattung zutiefst überzeugt zu sein:

„Mit der Anordnung der Kulturpolitik auf der ‚Dritten Seite‘ würde die deutsche Presse mit einem Schlage ein völlig anderes Gesicht erhalten und damit gleichzeitig auch der Aufgabe Rechnung tragen, die ihr im neuen Deutschland gestellt ist: in erster Linie Erziehungsfaktor des Dritten Reiches zu sein.“<sup>354</sup>

---

<sup>345</sup> Ebd., S. 3.

<sup>346</sup> Ramlow, DP, 10.11.1934, S. 6.

<sup>347</sup> Drewitz, DP, 13.10.1934, S. 2.

<sup>348</sup> Liskowsky, DP, 29.09.1934, S. 3.

<sup>349</sup> Ebd.

<sup>350</sup> Ebd.

<sup>351</sup> Ebd.

<sup>352</sup> Drewitz, DP, 13.10.1934, S. 4.

<sup>353</sup> Ramlow, DP, 10.11.1934, S. 3.

<sup>354</sup> Killer, DP, 27.10.1934, S. 4.



Die Erwartungen an die Mittler waren also hoch. Ihre Berichte sollten nicht mehr an eine exklusive Minderheit adressiert sein, sondern sich an die breite Bevölkerung richten. Ramlow skizzierte dabei das Bild einer zerklüfteten Gesellschaft, die hier aus Gebildeten, dort aus „deutschen Bauern und Industriearbeitern“<sup>355</sup> bestünde. Für letztere Gruppe forderte er die Öffnung des bisher vermeintlich verwehrten Zugangs zu Kunst und Kultur und sah das NS-System vor die Aufgabe gestellt, für ein „geistig ausgehungertes, gesundes, aufnahmeberechtigtes [...] Volk“<sup>356</sup> die Erziehung zu übernehmen. Auch Steguweit berief sich auf eine solche Spaltung der Gesellschaft und sah hier das Volk, das etwas für seine „Seele“<sup>357</sup> verlange, dort „die dünne unmaßgebliche Oberschicht“.<sup>358</sup> Diese Spaltung und Ungleichheit lasse sich allein durch den NS aufheben. Hierzu solle das Feuilleton „die Leserschaft und durch sie das Volk kultivieren“<sup>359</sup>, so Steguweit.

Die Grundlagen der intendierten Erziehung lieferten die *rassetheoretischen* Ideen des NS. Ramlow forderte die Kulturschriftleiter deshalb auf, die Vorstellungen des NS im Hinblick auf Fragen der *Rassenhygiene* zu unterstützen. Mehr noch: Der kulturpolitisch arbeitende Schriftleiter habe zur Steigerung der Geburtenrate beizutragen und zwar erstens durch die „weltanschauliche Bearbeitung des Volkes und zweitens durch Verhütung erbkranken Nachwuchses“.<sup>360</sup> Wie insbesondere Letzteres konkret vom Feuilleton bewerkstelligt werden sollte, wurde nicht erläutert. Vermutlich basierten derartige Ideen auf der Überzeugung, dass der völkische Kulturbegriff allumfassend sei und damit auch alles Körperliche einschlieÙe, um die Reinheit der *Rasse* zu garantieren. Ramlow, Steguweit und Drewitz brachten in ihren Texten völkische Aspekte in direkte Verbindung mit der bildenden Kunst, wodurch den Kunstschriftleitern dezidiert Verantwortung für die „rassische Erneuerung als grundlegendem Faktor jeglicher Aufbauarbeit“<sup>361</sup> zugewiesen werden konnte. Auch in seiner Ablehnung der avantgardistischen Kunst bezog sich Drewitz explizit auf die *Rassegesetzgebung* und appellierte an die Schreibenden, die Erkenntnisse der *Rasseforschung* zu nutzen, „um nicht nur dem rassischen Verfall, sondern auch dem kulturellen Chaos zu begegnen“<sup>362</sup>.

Der „Wiederaufstieg des deutschen Volkes“<sup>363</sup> wurde damit nicht nur unmittelbar in Zusammenhang mit künstlerischen Positionen gebracht, sondern es wurden von der Idee der deutschen Gesellschaft im NS auch formal-ästhetische Kriterien und das Ideal einer einheitsstiftenden Kunst abgeleitet. Die Moderne und avantgardistische Strömungen

---

<sup>355</sup> Liskowsky, DP, 29.09.1934, S. 3.

<sup>356</sup> Ebd.

<sup>357</sup> Steguweit, DP, 29.12.1934, S. 1.

<sup>358</sup> Ebd.

<sup>359</sup> Ebd.

<sup>360</sup> Liskowsky, DP, 29.09.1934, S. 6.

<sup>361</sup> Drewitz, DP, 13.10.1934, S. 4.

<sup>362</sup> Ebd.

<sup>363</sup> Ebd.

hingegen wurden unter der Bezeichnung kulturelles Chaos subsumiert, womit sowohl eine ungegenständliche Kunstauffassung gemeint war als auch das Zerschlagen der naturalistische Form, das als wesentliches Merkmal des Expressionismus behauptet wurde. Als Negativbeispiele wurden namentlich Paul Klee und Wassily Kandinsky angeführt, die ein willkürliches „Spiel der Linien, Farben und abstrakten Formen“<sup>364</sup> betreiben würden. Die „wirklichkeitsnahe Kunstanschauung“<sup>365</sup> von Dürer oder Rembrandt rückte man hingegen in die Nähe der Idee der Gestaltung der deutschen Bevölkerung im Sinne biogenetischer Maßnahmen. Damit wurde das Schreiben über Kunst eng mit den *rassebiologischen* Grundlagen in der NS-Ideologie verknüpft und der Kunstjournalismus zum Sprachrohr der *Rassenhygiene* gemacht.

Die Vision, „zu klarer Form“<sup>366</sup> zu gelangen, wurde auch mit ökonomischen Aspekten verbunden. Einerseits könne die kulturpolitisch arbeitende Presse „die Durchdringung vor allem der wirtschaftlichen Organisationen“<sup>367</sup> möglich machen; Ramlow sprach aber gleichfalls von „wirtschaftliche[r] Kulturpolitik“<sup>368</sup> und ging davon aus, dass Kulturpolitik und Volkswirtschaft auf Grundlage eines einheitlich gedachten „Volkstumsgelalt[s]“<sup>369</sup> verschränkt werden könnten. Um das Volk „zur Beschäftigung mit dem Geistesgut der Nation anzuregen“<sup>370</sup> wurde zum einen eine attraktive Aufmachung des Kulturteils verlangt und außerdem: „Interessante Überschriften, elegante[r] Umbruch, leicht faßliche[r], gediegene[r] Inhalt, kurze Artikel statt der beliebten Schinken [...] und eine aufgelockerte Vielfalt im Inhalt“.<sup>371</sup> Weitere Handlungsanweisungen bezogen sich auf die Sprache, die verständlich und einfach sein sollte. „Fremdwörter“<sup>372</sup> und „Langeweile“<sup>373</sup> sollten vermieden und das „kostbare Gut der Kultur“<sup>374</sup> in „jener einfachen, volksverständlichen und trotzdem gedanklich nicht flachen Form“<sup>375</sup> dargestellt werden. Um eine breite Leser\*innenschaft zu erreichen, wurde eine „[v]olkhafte Dichtung“<sup>376</sup> empfohlen, in der die „Moral von der Geschicht“<sup>377</sup> enthalten sei. Ähnliche Hinweise lauteten etwa, dass ein Artikel „möglichst eine Liebe zu den Dingen verkünden [solle], die uns heute etwas angehen, und wenn es die Liebe zum Wald, zum Tier oder zur Arbeit ist“.<sup>378</sup>

---

<sup>364</sup> Steguweit, DP, 29.12.1934, S. 3.

<sup>365</sup> Ebd., S. 2.

<sup>366</sup> Drewitz, DP, 13.10.1934, S. 4.

<sup>367</sup> Liskowsky, DP, 29.09.1934, S. 6.

<sup>368</sup> Ebd.

<sup>369</sup> Ebd.

<sup>370</sup> Liskowsky, DP, 29.09.1934, S. 4.

<sup>371</sup> Ramlow, DP, 10.11.1934, S. 4.

<sup>372</sup> Ebd.

<sup>373</sup> Ebd.

<sup>374</sup> Ebd.

<sup>375</sup> Ebd.

<sup>376</sup> Steguweit, DP, 29.12.1934, S. 3.

<sup>377</sup> Ebd.

<sup>378</sup> Steguweit, DP, 29.12.1934, S. 2.

Die zitierten Autoren der DP, die selbst journalistisch arbeiteten, gaben ihren Kolleg\*innen auffallend wenig handwerkliche Anregungen. Anstelle einer analytischen Auseinandersetzung mit der Kunst wollte man vor allem einen emotionalen Zugang zu Kunstwerken befördern durch „instinktive und taktvolle“<sup>379</sup> Texte. In seinen Ausführungen zu Albrecht Dürer behauptete Steguweit sogar, dass man bei dessen Bildern spüre, „daß etwas zwischen den Dingen ist, um sie herum etwas Geheimnisvolles.“<sup>380</sup> Den „unermesslichen Schätzen unseres Geisteslebens“<sup>381</sup> wurden also transzendente Qualitäten zugesprochen, womit man sie in den Bereich des Religiösen rückte. Zahlreiche ähnliche Formulierungen, zu denen die Autoren der DP griffen, riefen einen quasi romantisch-religiösen Kontext auf, etwa dann, wenn sie dem Feuilleton die Aufgabe zuschrieben, Verkünder zu sein „für den Höchsten und Geringsten, denn die Wunder alles Schöpferischen sind für jeden da.“<sup>382</sup> Entgegen einer kunstsoziologisch orientierten Definition, die Kunstbegriffe als zeit- und kontextabhängig sieht, wurde hier von einer ewig gültigen Kunst<sup>383</sup> oder einer dem Göttlichen nahen Kunst<sup>384</sup> gesprochen. Die Kunstschriftleiter waren somit angehalten, einen transzendenten Kunstbegriff weiterzugeben, der bisher in Verbindung mit einer bürgerlich-konservativen Vorstellung gestanden hatte, nun aber NS-ideologisch beziehungsweise völkisch ausgerichtet werden sollte.

Steguweit war sich bewusst, dass sich die geforderte Praxis als schwierig herausstellen könnte und sich die Fülle der Aufgaben nicht so rasch würde umsetzen lassen. Deshalb regte er an, das „höchste und tiefste Gedankengut der Nation möglichst nur von solchen Kulturträgern verkünden zu lassen, die in der Lage sind, das Höchste und das Tiefste nicht nur völkisch, sondern auch Volkhaft, volksverständlich zu gestalten.“<sup>385</sup> Um die neuen Anforderungen erfüllen zu können, wurden weitere persönliche Voraussetzungen genannt, die ein Kunstschriftleiter mitbringen sollte. Ramlow zum Beispiel verlangte, dass er ein „Mensch besonderer Prägung, vielseitiger Kenntnisse und von persönlichem Eigenwert“<sup>386</sup> zu sein habe. Drewitz rückte dagegen die Gesinnung stärker in den Fokus indem er schrieb:

---

<sup>379</sup> Drewitz, DP, 13.10.1934, S. 1.

<sup>380</sup> Steguweit, DP, 29.12.1934, S. 1.

<sup>381</sup> Liskowsky, DP, 29.09.1934, S. 4.

<sup>382</sup> Steguweit, DP, 29.12.1934, S. 3.

<sup>383</sup> Hitlers Einführungsrede anlässlich der GDK 1937 sind für diese Vorstellungen exemplarisch, nicht zuletzt auch durch die Interdependenz von völkischer deutscher und kultureller Ewigkeit. Da ist dann etwa die Rede von der „völkische[n] Gebundenheit und [der] zeitliche[n] Unvergänglichkeit eines Kunstwerkes“, oder an andere Stelle heißt es: „Denn die wahre Kunst ist und bleibt in ihren Leistungen immer eine ewige.“ Zit. nach Bauer 1993, S. 77f.

<sup>384</sup> Ebenfalls in Hitlers Einführungsrede der GDK 1937 sprach dieser von „unvergänglichen, gottbegnadeten Künstler[n] großer Zeiten“. Zit. nach ebd., S. 85.

<sup>385</sup> Steguweit, DP, 29.12.1934, S. 1.

<sup>386</sup> Ramlow, DP, 10.11.1934, S. 7.

„Es kann nicht möglich sein, innerlich der nationalsozialistischen Weltanschauung fernzustehen und die Gedanken und Taten der nationalsozialistischen Regierung überzeugend darzustellen.“<sup>387</sup>

Die im Sinne des NS ambitionierten Ziele gingen also einher mit einer Bedeutungssteigerung der Kunstschriftleiter und Mittler, die besondere Aufgaben in einer „gefahrumwitterten Weltenstunde“<sup>388</sup> zu bewältigen hätten und „zwischen den Gebenden und Nehmenden im kulturellen Leben der Nation“<sup>389</sup> stünden.

Vor diesem Hintergrund war die neue Titulierung Mittler für die Schriftleiter maßgeblich, denn die Journalist\*innen wurden dadurch mit einem Begriff von Kunst konfrontiert, die Steguweit sogar als „Wunder“<sup>390</sup> bezeichnete. Der Terminus Mittler selbst taucht in der DP zunächst in einem Artikel des Musikwissenschaftlers Herbert Gerigk<sup>391</sup> auf, der 1934 unter der Überschrift „Umformung des deutschen Zeitungsfeuilletons“ die Tätigkeit der Kunstbetrachter mit der von Hitler verglich:

„Was der Führer im Großen vorgelebt hat, ist im Kleinen auch Aufgabe des Kritikers. Ihm fällt damit eine wichtige Führerrolle auf geistig-künstlerischem Gebiet zu. Er muß allerdings Mittler [...] sein.“<sup>392</sup>

Der Jurist Wolf Meyer-Christian<sup>393</sup> griff die Bezeichnung ebenfalls auf und übertrug sie auf die gesamte Presse, die „Mittlerin zwischen Staat und Volk“<sup>394</sup> sei. Der Mittler, der Kunst und Kultur mit den NS-Idealen verschränkt, fand sich auch mehrfach im „Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel“.<sup>395</sup> In einem Bericht über die gemeinsame Jahrestagung von Reichskulturkammer und Deutscher Arbeitsfront wurde etwa vom Platz der Mittler „im Gesamtleben der Nation“<sup>396</sup> gesprochen und diese wurden mit Politikern und Kunstschaffenden in einem Atemzug genannt. Aufwertung und Glorifizierung von Kunst und Kulturberichterstattung manifestierten sich auch in der Wortwahl des Be-

---

<sup>387</sup> Drewitz, DP, 13.10.1934, S. 4.

<sup>388</sup> Ebd., S. 2.

<sup>389</sup> Ebd.

<sup>390</sup> Steguweit, DP, 29.12.1934, S. 4.

<sup>391</sup> Herbert Gerigk (1905–1996) war ein deutscher Musikwissenschaftler, der u.a. als Mitglied des Einsatzstabes Reichsleiter Rosenberg (einer Organisation, die den organisierten Raub kultureller Güter in den von den Nazis besetzten Gebieten betrieb) maßgeblich an antisemitischen Aktionen beteiligt war (Raub und Plünderung von Musikalien aus jüdischem Besitz). Vgl. Heuss 2000.

<sup>392</sup> Gerigk, DP, 22.09.1934, S. 2.

<sup>393</sup> Wolf Meyer-Christian (1902–1983) war ein deutscher Jurist, der zunächst als politischer Journalist tätig war (u.a. beim Hamburger Tageblatt). Von 1935 an war er Leiter der Reichspreseschule, die mit Kriegsbeginn geschlossen wurde. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs arbeitete er als Anwalt in Hamburg. Vgl. Klee 2009, S. 368.

<sup>394</sup> Meyer-Christian, DP, 29.09.1934, S. 1.

<sup>395</sup> Die Fachzeitschrift für das Verlagswesen und den Buchhandel war 1834 vom Börsenverein der Buchhändler gegründet worden, erschien von 1876 an täglich und bestand bis April 1945. Die Webseite „Aktuelle Forschung“ in: „Börsenblatt digital“ bietet einen guten Einblick in die Publikation, [www.boersenblatt-digital.de/aktuelle-forschung](http://www.boersenblatt-digital.de/aktuelle-forschung) (abgerufen am 25.10.2021).

<sup>396</sup> Die Schriftleitung, Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, 01.12.1936, S. 1045.

richts. So wurde die Tagung als „Feierstunde“<sup>397</sup> bezeichnet, deren „Zauber“<sup>398</sup> man sich nicht entziehen könne.

Nachdem man die Rolle der Presse nach der Machtübernahme sehr intensiv diskutiert hatte, tauchte das Thema in den folgenden Jahren zwar seltener in der DP auf, die Verbindung von Kunstbetrachtung und völkischem Leben wurde in Artikeln wie in Leser\*innenbriefen aber weiterhin thematisiert und die Forderung nach einer volksnahen Sprache immer wieder erneuert. 1936 zog das „Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel“ die Bilanz, dass an „die Stelle des Kunstkritikers, der sich in der Zeit der jüdischen Vorherrschaft als Kunstrichter aufspielte“,<sup>399</sup> nun der Kunstschriftleiter getreten sei. Auch die Funktion des Mittlers, den man unter anderem als Diener am Volk bezeichnete, wurde wiederholt aufgegriffen. 1942 war ebenfalls noch von „Mittler und Dolmetsch“<sup>400</sup> die Rede und es wurden die politischen Erwartungen an das Feuilleton wiederholt aufgegriffen wie auch dessen Funktion „im Leben unseres Volkes“.<sup>401</sup> Sogar 1944 fand sich noch in einer Rezension der Publikation „Feuilletonkunde. Das Feuilleton als literarische und journalistische Gattung“<sup>402</sup> von Wilmont Haacke<sup>403</sup> der Hinweis, dass das Feuilleton „ein politisches Instrument im weitesten Sinne“<sup>404</sup> sei; und in einem weiteren Artikel der DP hieß es: „Der Journalismus ist kein Geschäft, sondern eine Mission.“<sup>405</sup> Die 1934 eingeleitete Bedeutungssteigerung und zentrale Funktion der Kulturberichterstattung gewann mit Beginn des Krieges verstärkt an Bedeutung, weil die Produktion der *neuen deutschen Kunst* nun auch als Beweis für die Wehrfähigkeit der Deutschen herangezogen wurde.

Zusammenfassend lässt sich aus den Texten der DP ableiten, dass der Kulturteil dem politischen Ressort gleichgesetzt werden sollte und als wichtige Säule innerhalb der kulturpolitischen Erziehung der Bevölkerung im Sinne des NS deklariert wurde. Grundlage war hierbei die Konzeption einer völkischen Identität, die wie beschrieben an einen konservativen transzendenten Kunstbegriff sowie an formal-ästhetische Kriterien geknüpft wurde. Dass man sich gerade vom Feuilleton erhoffte, den geistigen Unterbau des neuen Staates zu liefern, lässt vermuten, dass man dadurch auf eine intellektuelle Aufwer-

---

<sup>397</sup> Ebd.

<sup>398</sup> Ebd.

<sup>399</sup> Dr. H.L., Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, 01.12.1936, S. 1056.

<sup>400</sup> Schmied, DP, 12.09.1942, S. 190.

<sup>401</sup> Westecker, DP, 06.04.1935, S. 161.

<sup>402</sup> Haacke 1943.

<sup>403</sup> Wilmont Haacke (1911–2008) war ein deutscher Publizistikwissenschaftler. Von 1939 bis 1942 war er als Assistent am Institut für Zeitungswissenschaft der Universität Wien tätig; 1942 habilitierte er sich an der Universität in Prag mit der o.a. zweibändigen Publikation, die 1951 erneut erschien. Diese Schrift wurde 2004 von Verena Blaum analysiert, die sich mit dem Vorwurf der Anpassung Haackes an das NS-Regime befasst hat; insbesondere im Hinblick auf die antisemitischen Passagen („Verjudung des Feuilletons“, Band 1, S. 4). Haacke erhielt 1955 eine Professur an der Universität Göttingen und gründete 1956 mit Walter Hagemann und Emil Dovifat die Fachzeitschrift „Publizistik“.

<sup>404</sup> Haacke 1943, S. 15.

<sup>405</sup> Henningsen, DP, 25.09.1943, S. 1.

tung des NS hoffte, der bis dato über keine anerkannte intellektuelle Basis verfügte.<sup>406</sup> Die Kunstjournalist\*innen sollten eine völkische kulturelle Bildung garantieren und dafür sorgen, dass diese das gesamte Leben durchdrang. Diese neue Aufgabe ging mit einem deutlichen Bedeutungszuwachs der Schriftleiter und des Feuilletons einher, was als strategischer Schachzug gedeutet werden kann und möglicherweise mit der Hoffnung verbunden war, dass diese Nobilitierung für die Journalist\*innen einen Ansporn darstellte, um die schwerwiegenden Aufgaben zu bewältigen. Zugleich war der Prestigegegewinn ein probates Mittel, um kritische Stimmen zum Schweigen zu bringen und die Feuilletonist\*innen, deren Kerngeschäft bislang die kunstkritische Analyse gewesen war, zu Mitstreiter\*innen des NS-Erziehungsstaates zu machen.

### 5.3. Die Beseitigung der Kunstkritik 1936

Am 1. Mai 1936 kündigte Goebbels in seiner Rede auf einer Festsitzung der Reichskulturkammer die Beseitigung der Kunstkritik an und erklärte, dass diese fortan durch den Kunstbericht zu ersetzen sei.<sup>407</sup> Am 27. November 1936 trat der „Erlaß zum generellen Verbot jeder Kunstkritik“, auch „Erlaß zur Neuformung des deutschen Kulturlebens“<sup>408</sup> genannt, in Kraft. Dieser Erlass, der sich auf alle Kunstsparten bezog,<sup>409</sup> brachte zwei wesentliche Änderungen mit sich: Zum einen wurde an die Stelle des Kritikers\*der Kritikerin der Kunstschriftleiter gesetzt, zum anderen wurde die Kunstkritik offiziell durch den Kunstbericht ersetzt. Dieser solle fortan nicht mehr werten, „sondern Darstellung und damit Würdigung sein“<sup>410</sup>. Die Tätigkeit als Schriftleiter wurde mit dem neuen Erlass genehmigungspflichtig und war mit einem Eintrag in die Berufsliste der deutschen Presse – das heißt in die der Reichspressekammer – verbunden. Da Goebbels bei den Kunstberichtersteller\*innen fortan „eine gewisse Lebenserfahrung und Lebensreife“<sup>411</sup> voraussetzte, mussten sie nun mindestens dreißig Jahre alt sein. Außerdem verfügte er, dass künftig „jede Kunstbesprechung mit vollem Namen des Verfassers zu zeichnen“<sup>412</sup> sei.

Mit dem Erlass reagierte Goebbels auf die damals manifeste Aversion gegen die Kunstkritik, die sich bereits in den Vorjahren abgezeichnet hatte. Man könnte auch sagen, er

---

<sup>406</sup> Vgl. Bialas; Gangl 2000.

<sup>407</sup> Der Text „Beseitigung der Kunstkritik“ befindet sich im Anhang.

<sup>408</sup> Fröhlich 1974, S. 363.

<sup>409</sup> Vgl. ebd., S. 364: „Am 28.11.1936 wurde auf der politischen Pressekonferenz verkündet: 1. Jede Besprechung musste ab sofort mit vollem Namen gezeichnet sein. 2. Die Anweisung bezog sich auf sämtliche Zweige der Kulturkritik, ausgenommen der Fachbücher, für die noch gesonderte Regelungen zu erwarten waren. 3. Der Übergang von der eigentlichen Kritik zur Kunstwürdigung hatte mit sofortiger Wirkung zu geschehen. 4. Für die noch nicht dreißigjährigen Kritiker, die als zu jung für diese Arbeit angesehen wurden, sollten Übergangsbestimmungen erfolgen, wonach sie noch bis zum 1.4.1937 ihrer Tätigkeit nachgehen durften.“

<sup>410</sup> Der von Joseph Goebbels herausgegebene Erlass zur Ablösung der Kunstkritik durch den Kunstbericht wurde unter der Überschrift „Das neue Amt des Kunstschriftleiters – Die Anordnung Dr. Goebbels‘ zur Beseitigung der Kunstkritik“ abgedruckt in: Goebbels, DP, 05.12.1936, S. 594.

<sup>411</sup> Ebd.

<sup>412</sup> Ebd.

nutzte diese für die Durchsetzung seiner kunstpolitischen Vorstellungen. Der Journalist Dietrich Strothmann verweist etwa auf die Aktivitäten des Kampfbunds für deutsche Kultur,<sup>413</sup> der sich schon 1933 für eine „Reinigung der Kunstkritik“<sup>414</sup> eingesetzt hatte und in diesem Zusammenhang eine Tagung organisierte, um mit Vertreter\*innen der Presse über eine Neuordnung der Kritik zu beraten. Die Kritik, wie sie in der Weimarer Republik existierte, wurde, so Strothmann, als zentrale Textgattung der verhassten konservativen Presse und somit als „verantwortungslos“<sup>415</sup> und „antinational“<sup>416</sup> betrachtet. Bettina Feistel-Rohmeder,<sup>417</sup> Herausgeberin der rechten, fundamentalistischen Zeitschrift „Deutsche Kunstkorrespondenz“, war eine erklärte Gegnerin der Moderne und bezeichnete Kunstkritiker\*innen als „Kunstschwätzer“<sup>418</sup> und „Skribenten“<sup>419</sup>. Solcherlei Beschimpfungen der Kunstkritik waren in den Jahren vor dem Erlass in allen politischen Lagern zu finden. So stieß man der Kunsthistorikerin Kirsten Baumann zufolge keineswegs nur in völkischen Kreisen auf Ablehnung der Kunstkritik, was sie mit einem Kommentar „aus liberaler Feder“<sup>420</sup> belegt, einer Glosse aus der Zeitschrift „Die Weltkunst“ aus dem Jahr 1932, in der der Kunstkritiker als Erlesener bezeichnet wurde, der „sein Gesicht feinsäuerlich verzieht“<sup>421</sup> und „ein Blutegel am schwellenden Körper der Kunst“<sup>422</sup> sei. Ähnlich wie später im Kritikerlass wurde in der genannten Glosse bereits ein Bild von Kritiker\*innen gezeichnet, die sich über das unwissende Publikum stellen würden, statt Mittler zwischen Volk und Kunst zu sein. Aber auch Ernst Bloch, der als Philosoph in der Tradition von Karl Marx stand, schätzte die damalige Kunstkritik nicht, vielmehr hielt er sie für verantwortungslos und saß dem Antisemitismus seiner Zeit zumindest sprachlich auf,<sup>423</sup> indem er schrieb:

„Da wird einem erst etwas zwiespältig zumute. Es ist nicht leicht, zu diesem Streich der Nazi sofort Nein zu sagen. Goebbels, ausgerechnet

---

<sup>413</sup> Der Kampfbund für deutsche Kultur war ein bereits in der Weimarer Republik 1928 von Alfred Rosenberg gegründeter, antisemitisch und völkisch ausgerichteter politischer Verein mit Hauptsitz in München. 1934 wurde er aufgelöst beziehungsweise mit dem Reichsverband „Deutsche Bühne“ zur Nationalsozialistischen Kulturgemeinde (NS-Kulturgemeinde) verschmolzen, was im Zusammenhang stand mit der Einrichtung der so genannten Dienststelle Rosenberg (später Amt Rosenberg). Vgl. Bollmus 1979 und Gimmel 2001.

<sup>414</sup> Strothmann 1960, S. 146.

<sup>415</sup> Ebd., S. 151.

<sup>416</sup> Ebd.

<sup>417</sup> Bettina Feistel-Rohmeder (1873–1953) war eine deutsche Journalistin, die zunächst Malerei studierte hatte – unter anderem in Dachau bei Adolf Hölzel und an der Kunstgewerbeschule in Stuttgart bei Bernhard Pankok. Die „Deutsche Kunstgesellschaft“ wurde von ihr 1920 in Dresden mitbegründet und war dem Kampfbund für deutsche Kultur vergleichbar. Vgl. Roh 1962, S. 79–81.

<sup>418</sup> Zit. nach Baumann 2001, S. 249.

<sup>419</sup> Zit. nach ebd.

<sup>420</sup> Laut Baumann handelt es sich beim Verfasser der Glosse vermutlich um den Kritiker Kurt Kusenberg, der hier unter dem Pseudonym Simplex geschrieben habe. Ob Kusenberg tatsächlich eine „liberale Feder“ geführt hat, wird von Baumann allerdings nicht belegt. Ebd., S. 246.

<sup>421</sup> Zit. nach ebd.

<sup>422</sup> Zit. nach ebd.

<sup>423</sup> Micha Brumlik schrieb in einem Lexikonartikel über Ernst Bloch: „B.s Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus trägt selbst antisemitische Züge und dürfte kaum anders zu erklären sein denn aus einer damaligen Nähe zur sozialdemagogischen Politik der KPD, die unter Aufnahme antisemitischer Motive den ergebnislosen Versuch unternommen hatte, völkische Intellektuelle und antisemitische Arbeiter auf ihre Seite zu ziehen.“ Brumlik 2003, o. S.

dieser, stopft dem ehrabschneidenden Schmock (sic) das Maul. [...] Auch hier wurde ein halbwegs Richtiges gestohlen und verkehrt. Ist es doch braune List, auch mit besserem zu betrügen und populär richtige Gefühle in Gaukelei einzusetzen. Weniges war verrotteter als die Kunstkritik im letzten Abschnitt des bürgerlichen Zeitalters, weniges so verantwortungslos, so einflußreich und unwiderruflich zugleich. Eben den Haß dagegen, den Zweifel auch in weiten Kreisen des lesenden Publikums hat Goebbels benutzt, um mittels seines Verbots ganz andere Zwecke zu erreichen als den vorgegebenen Produktionsschutz.“<sup>424</sup>

Das Zitat aus Blochs politischem Aufsatz verdeutlicht, wie Goebbels vorgegangen ist und warum das Verbot auf wenige Widerstände traf. Damit war das tatsächliche Ziel des Verbotes die maximale Einflussnahme durch die NS-Machthaber auf die Einschätzung der *neuen deutschen Kunst* und nicht das scheinbar objektive Verfassen von Berichten.

Goebbels sprach dementsprechend von „völliger Verdrehung des Begriffs Kritik“<sup>425</sup>, welche „in der Zeit der jüdischen Kunstüberfremdung“<sup>426</sup> entstanden sei – womit er sowohl die Künstler\*innen als auch Journalist\*innen nicht-jüdischen Glaubens dezidiert ausnahm. Mit Termini wie „Kunstrichtertum“<sup>427</sup> gab er der Debatte eine neue Schärfe und bezichtigte die kunstkritische Berichterstattung, unberechtigt die Autorität eines Richterspruches zu beanspruchen. Goebbels betonte, die Presse mehrere Jahre beobachtet und der Kunstkritik sogar die Möglichkeit gegeben zu haben, „sich nach nationalsozialistischen Grundsätzen auszurichten“<sup>428</sup>, womit er sich selbst einerseits als autoritär und andererseits als kooperativ präsentierte. Den Kritiker\*innen unterstellte er damit sowohl Renitenz als auch eine bewusste Missachtung der NS-kulturpolitischen Ideen. Mit dieser Rhetorik legitimierte er nicht nur den Erlass, sondern präsentierte sich auch als ein Herrscher, der die Kunst als eine Art Beute aus den Händen der Kritikverdrehler rette. Bei der Darstellung der Kunstwerke sollten sich die Kunstberichterstatter fortan in den Dienst der Masse stellen und sich deren Bedürfnissen unterordnen. Damit richtete sich Goebbels gegen das bislang geltende Selbstverständnis der Presse, unabhängig und eigenverantwortlich tätig zu sein. Gleichzeitig nannte er als beispielgebende Kritiker vergangener Tage nicht etwa Journalist\*innen, sondern Literaten – wie etwa Gotthold Ephraim Lessing, Heinrich von Kleist oder Theodor Fontane, die selbst „große schöpferische Leistungen vollbracht“<sup>429</sup> hätten. Damit sprach Goebbels dem Berufsstand der

---

<sup>424</sup> Bloch 1937/1972, S. 163.

<sup>425</sup> Goebbels, DP, 05.12.1936. S. 594.

<sup>426</sup> Ebd.

<sup>427</sup> Ebd., S. 594.

<sup>428</sup> Ebd.

<sup>429</sup> Ebd.



Journalist\*innen, die bislang künstlerische Werke distanziert beurteilt hatten, die Qualifikation ab und führte stattdessen als Maßstab der Berichterstattung an, selbst künstlerisch tätig sein zu müssen, weil nur das zu „Ehrfurcht vor der Leistung“<sup>430</sup> anderer führe. Den Kritiker\*innen vor 1933 unterstellte Goebbels dagegen Subjektivität, Unverständlichkeit und Überheblichkeit. Die mit dem Erlass eingeleitete Umformung der Kunstberichterstattung richtete sich insofern dezidiert gegen den „jüdischen Charakter der deutschen Kritik“<sup>431</sup>, beziehungsweise gegen die „bürgerliche[n] Restpresse“, die „jüdisch infiziert“<sup>432</sup> sei.

Goebbels versuchte den Eindruck zu erwecken, die neue Kunstberichterstattung entschieden auf den Weg zu bringen, wobei sich bei der praktischen Durchführung zahlreiche Fragen stellten. Der Übergang von der bisherigen verhassten Kritik zur angestrebten Kunstwürdigung<sup>433</sup> hatte sofort zu geschehen. Für die Journalist\*innen unter 30 Jahren, denen das Schreiben de facto verboten wurde, wurde eine baldige Sonderregelung angekündigt. Die in der Praxis nicht erprobte Ausgestaltung des Erlasses führte dazu, dass in den folgenden Monaten weitere Anweisungen ausgegeben werden mussten – wie etwa jene, dass „das Feuilleton interessanter zu gestalten“<sup>434</sup> sei und die Zeitungen auf Vorbesprechungen größeren Wert legen sollten; oder auch, dass Kunstwerke aus nationalsozialistischer Perspektive in Form einer „bejahende[n] Kritik“<sup>435</sup> zu bewerten seien, wobei man sich aber „erst bei der Pressestelle der Reichskulturkammer das offizielle Urteil“<sup>436</sup> abholen müsse. Für die verschiedenen Kontexte und Gattungen wurden unterschiedliche Auslegungen des Kritikverbots nachgereicht und zum Beispiel Sonderregelungen für Buchkritiken oder Texte in Fachbüchern ausgegeben.

Die Probleme, die sich in der Praxis ergaben, resultierten aus dem unumstößlichen Widerspruch zwischen Kunstbericht und Kunstkritik, den Goebbels durch die Setzung des Verbotes konstruierte. Während die subjektive Kunstkritik in den Bereich der Lüge gerückt wurde, schrieb er dem neuen Format Kunstbericht Sachlichkeit und Neutralität zu und machte ihn somit zum Garanten von Wahrheit.

Lexikalisch steht ein Bericht für eine „schriftliche od. mündliche sachliche Darstellung von Sachverhalten und Tatsachen“<sup>437</sup>, während eine Kritik als wertende Besprechung verstanden wird und also eine meinungsbetonte Form repräsentiert, die subjektive Züge

---

<sup>430</sup> Ebd.

<sup>431</sup> Ebd.

<sup>432</sup> Ebd.

<sup>433</sup> In der Kulturpolitischen Pressekonferenz Ende 1936 wurde außerdem erläutert, dass die Presse „in mehr oder weniger warmen Tönen die Kunstdarbietungen oder das Kunstwerk zu fördern und zu beschreiben“ habe. Zit. nach Fröhlich 1974, S. 365.

<sup>434</sup> Ebd., S. 364.

<sup>435</sup> Es wurde darauf hingewiesen, dass eine „bejahende Kritik [...] nach wie vor auf allen Gebieten erlaubt und erwünscht“ sei. Zit. nach ebd., S. 365.

<sup>436</sup> Ebd.

<sup>437</sup> Wahrig 2012, S. 173.

aufweisen kann. Emil Dovifat verstand die Kritik keineswegs als Verriss oder Schmä-  
hung, sondern sah ihre Aufgabe sehr wohl darin, „sachlich und wahrhaftig in der Unter-  
scheidung, tatkräftig bereinigend, klärend, bloßstellend, wenn es sein muß, aber sachge-  
treu wegweisend“<sup>438</sup> zu sein. Der Bericht dagegen müsse sich auf Tatsachen konzentrieren und der „publizistischen Pflicht sachlicher Berichterstattung“<sup>439</sup> Genüge leisten. Dem folgend lassen sich also durchaus Überschneidungen der beiden Textgattungen ausmachen. Dass die Textformen in dem Erlass von Goebbels dennoch gegeneinander ausgespielt wurden, war einer beabsichtigten extremen Zuspitzung geschuldet, die allein dem Kunstbericht Sachlichkeit und zugleich Wahrhaftigkeit zuschreiben sollte und damit vor allem als politisch überzeugend und vereinfachend zugleich gedacht war. Die als wertend angesehene Kritik wurde dagegen per se als unsachlich und unwahr dargestellt.

In Dovifats Ausführung „Der kulturpolitische Erlebnisbericht“<sup>440</sup> klingt jene Problematik an, die das Kritikverbot für die Kunstberichterstattung aufwarf. Im Bereich des Kulturellen sei „das spröde, nüchtern protokollierende, photographierende Referat“ keineswegs die geeignete Textform. Stattdessen plädierte Dovifat noch 1944 für den „persönlich geschaute[n] Erlebnisbericht“<sup>441</sup>. Nach Einschätzung von Klaus-Ulrich Benedikt lässt sich die Rolle Dovifats in den 30er und 40er Jahren nicht eindeutig bewerten.<sup>442</sup> Tatsächlich orientierte sich Dovifat in der Zeit sehr wohl in seinen Schriften an der Sprache des Nationalsozialismus, machte sich Vorstellung einer NS-Kulturpolitik zu eigen und unterstützte die Verurteilung der bisherigen Kritik, indem er ihr eine „volksfremde[r] oder doch volksferne[r] Haltung“<sup>443</sup> bescheinigte. Goebbels waren Dovifats Schriften in jedem Fall vertraut, so, wie er auch die Publikationen der Zeitungswissenschaftler Hans Amandus Münster und Alfred Six, beide Unterstützer des NS-Regimes, gekannt haben müsste. Trotzdem ist davon auszugehen, dass die Wirkung des Erlasses damals nicht in großem Stil reflektiert wurde. Die Wirksamkeit propagandistischer Maßnahmen wurde zwar partiell öffentlich bedacht – sei es in den sogenannten Mitteilungen aus dem Reich oder auch anhand der Gestapo-Berichte,<sup>444</sup> die als eine Art Spiegel der Stimmungen und Meinungen in der Gesellschaft gedeutet werden können. Das Interesse der NS-Machthaber an einer intellektuellen Analyse der Propagandainstrumente im Hinblick

---

<sup>438</sup> Dovifat 1936.

<sup>439</sup> Von Dadelsen 1909, S. 75

<sup>440</sup> Dovifat 1944, S. 46.

<sup>441</sup> Ebd.

<sup>442</sup> So schreibt Benedikt, Dovifat habe versucht, „die Mechanismen der politischen Führung, so wie sie vom Nationalsozialismus verstanden und betrieben wurden, seinen Schülern darzustellen. Damit aber gewährte er zugleich einen Blick hinter die Kulissen [...]. Das konnte nicht im Sinne des Dritten Reiches sein.“ Benedikt verweist aber auch auf „Kompromisse und Tarnungen“ und kommt zu dem Schluss, dass „Art und Umfang seiner Tarnung, seines ‚Widerstandes‘ oder seiner ‚Kollaboration‘ mit dem Regime und deren Rechtfertigung“ umstritten seien und kaum beurteilt werden könnten. Benedikt 1986, S. 237.

<sup>443</sup> Dovifat 1944, S. 50.

<sup>444</sup> Im NS wurden im Auftrag der Machthaber unterschiedliche Lageberichte angefertigt. Dazu gehörten etwa die Meldungen aus dem Reich, geheime innenpolitische Lageberichte des Sicherheitsdienstes des Reichsführers SS. Die Sammlung aus den Jahren 1939 und bis Juli 1944 umfasste Stimmungsberichte aus der deutschen Gesellschaft. Davor gab es bereits die von Hermann Göring in Auftrag gegebenen Gestapo-Berichte (1933–1936), den „Jahreslagebericht 1938“ und die „Berichte zur innenpolitischen Lage 1939“. Vgl. Boberach 1984; Eckert 2003; Kulka; Jäckel 2004.

auf die NS-Kunstpolitik ist aber als gering einzuschätzen. Der Sozialwissenschaftler Thymian Bussemer spricht von einem „praktizistische[n] Ansatz, der blind auf starke Medienwirkung und die Manipulierbarkeit des Publikums vertraute“. <sup>445</sup> Goebbels sei zwar bedingt offen gewesen für wissenschaftliche und theoretische Reflexionen der nationalsozialistischen Propaganda, was aber nicht zu „signifikanten Beiträgen zur Theoriediskussion“ <sup>446</sup> geführt habe.

Bloch sah in dem Erlass eine persönliche Rache Goebbels`, der „ein gescheiterter Bittsteller bei der Judenpresse“ <sup>447</sup> gewesen sei und bestenfalls in einer Provinzzeitung als Kritiker hätte schreiben können, wäre er nicht „die Treppe so weit hinaufgefallen“. <sup>448</sup> Tatsächlich ging es Goebbels nicht grundsätzlich um das Verbot jeglicher Wertung, sondern er wollte jenen, die erfolgreich im Feuilleton tätig waren, die Macht aus der Hand nehmen und den Machthabern das „Monopol der Kritik“ <sup>449</sup> übertragen. Obwohl er sich explizit gegen ein „Kunstrichtertum“ <sup>450</sup> aussprach, forderte er keine gänzlich neutrale Berichterstattung, sondern vielmehr „Darstellung und damit Würdigung“ <sup>451</sup>, womit ein positives Urteil in den dem Regime genehmen Fällen also sehr wohl impliziert wurde und im Sinne des NS sogar gewollt war.

In diesem Kontext ist die Reichspresseschule <sup>452</sup> zu nennen, die bereits 1934 mit der Absicht eingerichtet wurde, eine neue Generation von Journalist\*innen heranzuziehen, die eines Tages zuverlässig im Sinne der NS-Pressepolitik schreiben würde. Da der Nachwuchs 1936 allerdings noch nicht ausgebildet war und also nicht flächendeckend eingesetzt werden konnte, bildeten das Gros der Autor\*innen noch jene, die bereits in der Weimarer Zeit in den Redaktionen tätig gewesen waren. Goebbels glaubte, deren Schreiben stärker steuern zu müssen, da ihre Zuverlässigkeit im Sinne des NS nicht gesichert erschien. Schon 1934 machte er in den „Richtlinien für die Gesamthaltung der deutschen Presse“ <sup>453</sup> deutlich, dass er mit der Arbeit der Presse insgesamt nicht zufrieden war. Man habe die politischen Ziele des Nationalsozialismus zwar verstanden, sei aber noch nicht „bis zum Wesenskern der nationalistischen Weltanschauung vorgedrungen“. <sup>454</sup> Wie im Kritikverbot findet sich auch in den „Richtlinien für die Gesamthaltung der deutschen Presse“ <sup>455</sup> der Ruf nach Sachlichkeit der Berichterstattung. Es wurden

---

<sup>445</sup> Bussemer 2008, S. 194.

<sup>446</sup> Ebd.

<sup>447</sup> Bloch 1937/1972, S. 163.

<sup>448</sup> Ebd., S. 164.

<sup>449</sup> Fröhlich 1974, S. 364.

<sup>450</sup> Goebbels, DP, 05.12.1936, S. 594.

<sup>451</sup> Ebd.

<sup>452</sup> Vgl. Müsse 1995.

<sup>453</sup> Goebbels 1935.

<sup>454</sup> Goebbels 1934, S. 1.

<sup>455</sup> Ebd.

Beispiele genannt und etwa vorgegeben, dass Parteigrößen nicht als „Prominente“<sup>456</sup> bezeichnet werden dürften oder man die „Toilette der Damen“<sup>457</sup> nicht thematisieren solle. Alltäglichkeiten sollten bewusst verschwiegen, hierarchische Strukturen des NS-Regimes dagegen präzise benannt werden, weil man offenbar eine Verflachung von Themen und Ereignissen rund um den NS befürchtete. Auch der Ruf, dass die Presse dem verhandelten Stoff eine „höhere[n] Bedeutung“<sup>458</sup> zu geben habe, lässt die Sorge des Regimes ahnen, nicht ernst, sondern als oberflächlich wahrgenommen zu werden.

Im Kritikerverbot sticht außerdem eine Eigenschaft heraus, die die Kunstberichterstatter mitbringen sollten: So forderte Goebbels von den Schriftleitern, dass sie „mit der Lauterkeit des Herzens und der Gesinnung der Nationalsozialisten“<sup>459</sup> ausgestattet sein müssten. Damit wurde der nüchterne Bericht explizit mit einem moralischen Anspruch aufgeladen und in einen christlichen Kontext gerückt. Die Formulierung erinnert an die Apostelgeschichte, in der von „Freude und lauterem Herzen“<sup>460</sup> gesprochen wird; auch die Autor\*innen der Romantik beriefen sich auf die Lauterkeit des Herzens – wie etwa Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck.<sup>461</sup> Indem Goebbels ebenfalls von Lauterkeit sprach, reihte er sich in diese Tradition ein und lud seine Forderungen mit einer romantisch-christlichen Vorstellung von Reinheit und Wahrheit auf. Da Goebbels sich in seiner Dissertation aus dem Jahr 1921 mit dem Werk des wenig bekannten Romantikers Wilhelm von Schütz befasst hatte, waren ihm die romantischen Ideale wie Universalismus und Subjektivität sicher vertraut, die er nun allerdings mit NS-Gedankengut verknüpfte, wodurch die ursprüngliche Vorstellung des Romantischen mitunter ins Gegenteil verkehrt wurde. So verquickte er sie mit einer militärischen Rhetorik – zum Beispiel in seiner Eröffnungsrede der Reichskulturkammer am 15. November 1933:

„Es ist eine Art von stählerner Romantik, die das deutsche Leben wieder lebenswert gemacht hat: eine Romantik, die sich nicht vor den Härten des Daseins versteckt oder ihr in blaue Fernen zu entrinnen trachtet.“<sup>462</sup>

Der Widerspruch von Härte und Sehnsucht verweist auf eine grundsätzliche Neubewertung und instrumentelle Aneignung romantischer Ideale im Sinne des NS. Nikolaus Keusch zufolge wandelt sich der symbolisch aufgewertete Begriff Romantik im NS zu

---

<sup>456</sup> Goebbels 1934, S. 2.

<sup>457</sup> Ebd.

<sup>458</sup> Ebd., S. 7.

<sup>459</sup> Goebbels, DP, 05.12.1936, S. 594.

<sup>460</sup> Apostelgeschichte 2, Vers 46: „Die erste Gemeinde [...] Und sie waren täglich einmütig beieinander im Tempel und brachen das Brot hier und dort in den Häusern, hielten die Mahlzeiten mit Freude und lauterem Herzen.“ Zit. nach Die Bibel 1985, S. 142.

<sup>461</sup> Vgl. Wackenroder; Tieck (1796): *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*.

<sup>462</sup> Zit. nach Klausnitzer 1999, S. 466.

einem „Synonym völkischer, traditionell-restaurativer Werte“<sup>463</sup> und hielt „als Vorbild deutscher Geistesgeschichte Einzug in die nationalsozialistischen Fantasien der überlegenen arischen Herrenmenschen, der kulturschöpferische[n] Rasse“<sup>464</sup>.

Die Überhöhung der Kunstberichte durch den Rückgriff auf die Romantik und deren literarische Vorbilder steht somit in deutlichem Widerspruch zur geforderten Sachlichkeit, was entsprechend zu großer Verunsicherung führte. Die Nationalsozialisten reagierten auf die Probleme, die sich in der Praxis zeigten, mit einem „Aufklärungsfeldzug“<sup>465</sup>, wie Dietrich Strothmann es 1960 im Rückblick nannte. Begleitend zu den nachgereichten Regelungen, organisierte die Reichskulturkammer zusätzlich Arbeitstagungen und der Landesverband des Reichsverbandes der Deutschen Presse veröffentlichte ein „ABC der Kunstberichterstattung“<sup>466</sup>. Alfred-Ingemar Berndt, der stellvertretende Pressechef der NS-Reichsregierung, versuchte ebenfalls den Anspruch zu konkretisieren und erklärte, dass man von den Kunstberichterstellern „Gesinnung, Charakter, innere Vornehmheit, Bildung, Takt, Respekt vor den fremden Leistungen, Gewissenhaftigkeit, Güte, Herzenswärme und eine sorgsame Hand“<sup>467</sup> erwarte.

Eine kritische Auseinandersetzung mit der *neuen deutschen Kunst* war freilich nicht erwünscht; stattdessen galt es, in jedem Fall eine positiv formulierte Wertung zu formulieren; man erwartete die Unterstützung der aktuellen Kunstproduktion. Um zu verschleiern, dass es noch keine die NS-Ideologie repräsentierende Staatskunst gab, musste Goebbels dem Feuilleton die Macht nehmen, Qualitätsfragen zu diskutieren. Ernst Bloch wies im Hinblick auf das Kritikverbot genau auf dieses Dilemma hin, dass künstlerische Positionen verherrlicht werden sollten, denen Goebbels insgeheim die Qualität absprach: „Die Genies, die dieser Staat ruft, würde er eher in der Wiege erwürgen, als sich ihnen aussetzen.“<sup>468</sup> Bloch war sogar überzeugt, dass die NS-Ideologie „überhaupt keine Gestaltung und Aussage eines Kunstwerks“<sup>469</sup> hervorbringen könne, weshalb Goebbels „das Kritikerauge ausstechen“<sup>470</sup> müsse. Hitler dagegen führte verschiedentlich an, dass sich die *neue deutsche Kunst*, die laut Elke Fröhlich „auf die Darstellung des Gesunden, Starken und Heroischen verpflichtet“<sup>471</sup> werden sollte, sich wie von selbst entwickeln würde,<sup>472</sup> wenn man nur die Verunreinigungen der *Rasse* beseitige. Dass sich das als Trugschluss herausstellte, räumte Goebbels 1941 bei einem Kulturempfang sogar selbst ein:

---

<sup>463</sup> Keusch 2009, S. 20.

<sup>464</sup> Ebd.

<sup>465</sup> Strothmann 1960, S. 149.

<sup>466</sup> Ebd., S. 150.

<sup>467</sup> Zit. nach Bloch 1937/1972, S. 167.

<sup>468</sup> Ebd., S. 166.

<sup>469</sup> Ebd.

<sup>470</sup> Ebd., S. 168.

<sup>471</sup> Fröhlich 1974, S. 347–381.

<sup>472</sup> Vgl. Hitler 1927/1943, S. 320 ff., 331 ff., 430 ff., 432 f.

„Die Bewegung hatte in der Kampfzeit wenig Zeit für kulturelle Aufgaben zur Verfügung. Nach der Machtübernahme erfolgten mehrere mißglückte Versuche. Die z.T. mit einem Fiasko u. bei manchem Enttäuschung u. Mißstimmung hervorriefen.“<sup>473</sup>

1941 erklärte Goebbels in einem Artikel in der Wochenzeitung „Das Reich“ schließlich, dass man sich endgültig von der Idee einer durch den NS lancierten *neuen deutschen Kunst* verabschiedet habe:

„Der nationalsozialistische Staat hat dem Ehrgeiz entsagt, selbst Kunst machen zu wollen. Er hat sich in weiser Beschränkung damit begnügt, die Kunst zu fördern und seelisch und geistig auf ihre erzieherischen Aufgaben am Volke auszurichten.“<sup>474</sup>

Im Hinblick auf die neuen Kunstberichte zeigte sich, dass diesen häufig jene Spannung fehlte, die meinungsstarke Artikel in der Regel ausmachen. Sie besaßen nicht die affizierende Wirkung einer Kritik, die deutlich Stellung bezieht und eine Einschätzung künstlerischer Positionen formuliert, die die Zustimmung oder Ablehnung der Leser\*innen herausfordert. Die unbefriedigenden Ergebnisse der neuen Kunstberichte waren aber nicht nur der neuen Textgattung geschuldet, sie spiegelten auch die Angst wider, die sich aus der Leerstelle ergab, die das Kritikverbot aufgerissen hatte, obwohl es diese doch gerade hätte kaschieren sollen. Für die Kunstberichtersteller stellte es sich zweifellos als schwierig dar, sachlich zu berichten, dabei aber romantischen Idealen nachzueifern, kunstpädagogisch zu wirken und die NS-Weltanschauung zu vermitteln. Die richtige Haltung und „wirklich ausreichende[n] Vorbildung auf dem Kunstgebiet“<sup>475</sup> genügten eben keineswegs als Richtschnur. So, wie die Ablehnung der Moderne keine neue Staatskunst hervorbrachte, so ließ sich auch durch ein Kritikverbot keine überzeugende neue Textgattung etablieren.

Die Unsicherheiten und nicht aufzulösenden Widersprüche, mit denen die Kunstschriftleiter in Folge des Kritikverbots umzugehen hatten, lassen sich als eine Art Terror verstehen, der laut Hannah Arendt das „Wesen totalitärer Herrschaft“<sup>476</sup> ausmacht und „den Zaun des Gesetzes, in dessen Umhegung Menschen in Freiheit sich bewegen können“<sup>477</sup> ersetzt „durch ein eisernes Band, das die Menschen so stabilisiert, daß jede freie unvorhergesehene Handlung ausgeschlossen wird.“<sup>478</sup> Letztlich ergab sich durch die Forderungen der NS-Führung eine uneindeutige Grenze, deren Überschreitung sich als bedrohlich für die Journalist\*innen darstellte. Elke Fröhlich erkannte in dem Erlass ent-

---

<sup>473</sup> Zit. nach Fröhlich 1974, S. 357, FN 49.

<sup>474</sup> Zit. nach ebd., S. 358.

<sup>475</sup> Goebbels, DP, 05.12.1936, S. 594.

<sup>476</sup> Arendt 1955, S. 955.

<sup>477</sup> Ebd.

<sup>478</sup> Ebd.

sprechend „jene Konsequenz, die ein totalitäres Regime auszeichnet, das auf eine einheitliche Meinungslenkung“<sup>479</sup> abzielt.

## 5.4. Die politischen Reden

### 5.4.1. Die Reden von Adolf Hitler zur Eröffnung der GDK 1937 bis 1939

Die Eröffnung der ersten GDK wurde als Großereignis<sup>480</sup> inszeniert, über das in der Zeitschrift „Die Kunst im Dritten Reich“<sup>481</sup> sogar in Farbe berichtet wurde. Vor allem die erste Ausstellung 1937 im neu eröffneten HdDK war in eine Abfolge zahlreicher Programmpunkte eingebettet, die sich über drei Tage hinzogen. So wurde am Tag nach der Eröffnung in den Hofgartenarkaden auch die Ausstellung „Entartete Kunst“ eröffnet. Außerdem wurde in den Jahren 1937 bis 1939 der „Tag der Deutschen Kunst“<sup>482</sup> veranstaltet. Die Bedeutung des Anlasses wurde durch die Anwesenheit Hitlers unterstrichen, der die Ausstellungen in den Jahren 1937, 1938 und 1939 eröffnete. Danach übernahm Goebbels diese Aufgabe. Während Hitlers zweite und dritte Rede sich mit je rund fünf DIN-A4-Seiten zeitlich im Rahmen einer üblichen Begrüßung bewegten, war die Rede zur ersten GDK mit 14 Seiten deutlich länger. Inhaltlich unterschieden sich die drei Einführungsreden allerdings nicht maßgeblich. Die Themen Politik und Kunst wurden wiederholt ineinander verflochten, explizit politische Bezüge bildeten jeweils den Einstieg und machten den Hauptteil der Reden aus. Hitler unternahm eine entschiedene politische und kulturelle Abgrenzung vom Judentum, vom Kulturbolschewismus oder auch von „verworrenen Pinsler und Skribenten“<sup>483</sup> und setzte die Zeit der Weimarer Republik gleich mit dem allgemeinen Verfall Deutschlands. Die Nennung von politischen Gegnern und Feindbildern sowie antisemitische Äußerungen dienten Hitler als rhetorisches Sprungbrett, um den NS und dessen Kunstpolitik in ihrer Bedeutung und der damit verbundenen Funktion als Retter des deutschen Volkes hervorzuheben. Dabei grenzte er sich auch vom Ausland ab und entwarf eine vor allem nationalistisch ausgerichtete Konzeption eines Museums, das nicht mehr „irgendeine internationale Kunst der 1937, 40, 50 oder 60 [sic]“<sup>484</sup> zeige. „Denn in der Zeit liegt keine Kunst begründet, sondern nur in den Völkern.“<sup>485</sup>

---

<sup>479</sup> Fröhlich 1974, S. 363.

<sup>480</sup> Die technische Ausstattung des Hauses galt damals als eine der fortschrittlichsten. Mit drei Aufzügen, einer umfangreichen Lichtenanlage und einer Rundfunkübertragungsanlage versehen, zählte es zu den hochmodernen Anlagen.

<sup>481</sup> Die Zeitschrift „Die Kunst im Dritten Reich“ erschien ab Januar 1937, 1939 wurde sie umbenannt in „Die Kunst im Deutschen Reich“ und erschien bis September 1944 monatlich. Die ersten sechs Ausgaben hatten ein ca. DIN-A4 großes Format, Juli/August 1937 war das Format mit 28 × 35 Zentimetern deutlich größer.

<sup>482</sup> Vgl. Schweizer 2007.

<sup>483</sup> Hitler, Rede GDK, 1937, S. 82.

<sup>484</sup> Ebd., S. 78.

<sup>485</sup> Ebd.

Den Kern der Reden bildete die *neue und wahre deutsche Kunst*, die klar gegen die Moderne abgesetzt wurde. Hitler wählte dabei drastische Bilder, um die Moderne zu diffamieren, deren Künstler\*innen er als „steinzeitlich zurückgebliebene Kunstvernar- rer, farbenblind herumexperimentierende Schmierer“<sup>486</sup> bezeichnete. Er griff zu gezielt pejorativen Formulierungen wie „dadaistische Lärmerzeuger, kubistische Gipsformer und futuristische Leinwandfärber“,<sup>487</sup> um die „bolschewistische Kunstverwirrung“<sup>488</sup> lächerlich zu machen. Dabei versuchte er, Empörung zu schüren über die vermeintliche Anmaßung solcher künstlerischen Positionen:

„Außerdem ist es entweder eine unverfrorene Frechheit oder eine schwer begreifliche Dummheit, ausgerechnet unserer heutigen Zeit Werke vorzusetzen, die vielleicht vor zehn- oder zwanzigtausend Jah- ren von einem Steinzeitler hätten gemacht werden können.“<sup>489</sup>

Die Presse – die „lächerlichen Skribenten unserer früheren Judenzeitungen“,<sup>490</sup> wie Hitler sie nannte – wurde von ihm verantwortlich gemacht, das Kunstsystem der Weimarer Zeit als Verbündete gestützt zu haben, indem sie sich „in den Dienst der Propaganda für diese Vergiftung unseres gesunden Kultur- und Kunstempfindens“<sup>491</sup> gestellt hätte. Hitler entwarf ein Narrativ, dass Kulturjournalist\*innen jüdischen Glaubens das Publikum ge- zielt manipuliert und intellektuelle Verwirrung gestiftet hätten und machte sich über deren intellektuelle Sprache als „schwulstige Gebrauchsanweisung“<sup>492</sup> lustig. Um seine Thesen zu untermauern, führte er an, dass man bestimmte Schlagworte permanent wiederholt und das Publikum so eingeschüchert habe, dass es nicht mehr gewagt habe, „gegen den dau- ernden Strom solcher Phrasenflüsse ernstlich und offen anzukämpfen.“<sup>493</sup> Dem dama- ligen Kunstbetrieb wurde also explizit Einfluss auf die gesamte Gesellschaft zuge- sprochen und die NS-Kulturpolitik entsprechend als notwendige Rettungsmaßnahme dargestellt, um das gestörte „allgemeine gesunde Empfinden“<sup>494</sup> wiederherzustellen. So behauptete Hitler auch, dass von der sogenannten Kunstkritik der Zugang zu Kunstwer- ken bewusst verstellt worden sei, um den Wert der neuen Kunst für alle zu verschließen. Die von ihm propagierte Kunst sollte im Gegensatz zu den Werken der Moderne eben nicht verschlüsselt, sondern verständlich und dem Volk zugänglich sein, weshalb er auch eine „klare und einfache Art der Wiedergabe“<sup>495</sup> dieser Kunst in den Artikeln for-

---

<sup>486</sup> Hitler, Rede GDK, 1938a, S. 230.

<sup>487</sup> Ebd.

<sup>488</sup> Ebd., S. 229.

<sup>489</sup> Hitler, Rede GDK, 1937, S. 82.

<sup>490</sup> Ebd., S. 81.

<sup>491</sup> Hitler, Rede GDK, 1937, S. 76.

<sup>492</sup> Ebd., S. 72.

<sup>493</sup> Ebd., S. 75.

<sup>494</sup> Ebd.

<sup>495</sup> Ebd., S. 79.



derte. In diesem Zusammenhang bezog sich Hitler denn auch auf die Rezeption, die nicht mehr das exklusive Vorrecht einer Elite und „das mehr oder weniger interne Gesprächsthema schwindsüchtiger Ästheten“<sup>496</sup> sein sollte, sondern „ein kraftvolles Element unseres kulturellen Lebens.“<sup>497</sup>

Als das eigentliche *Movens* der unterstellten Manipulation und Vergiftung der Kunst durch die *bolschewistische Kunstverwirrung* nannte Hitler ökonomische Interessen – und bediente hierbei ein antisemitisches Narrativ, indem er von „geschäftstüchtigen jüdischen Kunsthändlern“<sup>498</sup> sprach, die als zentrale Akteure des Systems „die größten Schmieragen von heute auf morgen einfach als Schöpfungen ihrer neuen und damit modernen Kunst“<sup>499</sup> offeriert hätten. Die künstlerischen Experimente wurden nicht allein als künstlerische Artefakte betrachtet, sondern die Moderne wurde von ihm pauschal beschuldigt, der Fortentwicklung der gesamten Gesellschaft im Wege zu stehen:

„Sie reden von einer Primitivität der Kunst, und sie vergessen dabei ganz, daß es nicht die Aufgabe der Kunst ist, sich von der Entwicklung eines Volkes nach rückwärts zu entfernen, sondern daß es nur ihre Aufgabe sein kann, diese lebendige Entwicklung zu symbolisieren. Die heutige Zeit arbeitet an einem neuen Menschentyp.“<sup>500</sup>

Damit stellte Hitler einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen NS-Kunstpolemik und unbedingter Formung der Gesellschaft und des Einzelnen her und machte die Erwartungen deutlich, die im NS an die Kunst und die sie Vermittelnden gerichtet wurden. Die „Entartete Kunst“ wurde als volkskörperliche Bedrohung dargestellt, die zu einer Lähmung des Volkes führe und der nur durch das NS-System ein Ende bereitet werden könne. So sagte er 1937 in seiner Einführungsrede:

„Mit der Eröffnung dieser Ausstellung aber hat das Ende der deutschen Kunstvernarrung und damit der Kulturvernichtung unseres Volkes begonnen. Wir werden von jetzt ab einen unerbittlichen Säubekrieg führen gegen die letzten Elemente unserer Kulturzerstörung.“<sup>501</sup>

Hitler baute eine Argumentation auf, die nicht nur einen unmittelbaren Zusammenhang behauptete zwischen abstrakter, unverständlicher Kunst, Kritik und ökonomischen Interessen, sondern die zugleich rhetorisch eine Vorlage bot, um das Motiv einer rettenden NS-Kulturpolitik noch wirksamer platzieren zu können. Damit findet sich auch in den

---

<sup>496</sup> Hitler, Rede GDK, 1939.

<sup>497</sup> Ebd.

<sup>498</sup> Hitler, Rede GDK, 1937, S. 76.

<sup>499</sup> Ebd.

<sup>500</sup> Hitler, Rede GDK, 1937, S. 82.

<sup>501</sup> Ebd., S. 84 f.

Reden nach 1936 die „Skizzierung von Phasen von Niedergang“, <sup>502</sup> auf die Anna Neumaier in ihrer Untersuchung früherer Reden von Hitler bereits hingewiesen hat, nämlich auf das rhetorische Mittel „dualistischer Zuschreibungen.“<sup>503</sup> Auch in diesen Reden Hitlers seien die Nationalsozialisten, so Neumaier, als die Erwählten bezeichnet worden, die die Gegner vernichten müssten. Der Hinweis auf das von Hitler skizzierte Motiv, dass das deutsche Volk zu erretten sei und „prinzipiell die Gruppe der Auserwählten ausmache“, <sup>504</sup> lässt sich als Nährboden für Hitlers Versprechen einer völkischen Kultur und einer Einheit stiftenden Kunst verstehen.

In seinen Eröffnungsreden 1937 und 1938 wies Hitler explizit dem Judentum und der *Bolschewisierung* die Verantwortung für die *Kulturzersetzung* und den *Kulturverfall* in der Weimarer Republik zu und verband damit „die chaotische Zersetzung unseres gesamten deutschen und damit auch kulturellen Lebens“<sup>505</sup>. Gegen diesen *Verfall* und gegen die moderne Kunst setzte Hitler das HdDK als einen Tempel, der für immer bestehen bleiben sollte. So sagte er:

„Als daher der Grundstein für dieses Haus gelegt wurde, sollte damit der Bau eines Tempels beginnen, nicht für eine sogenannte moderne – sondern für eine wahre und ewige deutsche Kunst.“<sup>506</sup>

Ein Jahr später, 1938, formulierte er den mit dem Bau des HdDK verbundenen Ewigkeitsanspruch – als Gegensatz zum Zerfallenden – nochmals:

„So wie die einzelnen Stadien der nationalen Wiedererhebung, die in der Schaffung des Großdeutschen Reiches ihre stolze Bekrönung erhielten, den politischen Nörgler erledigten, so erledigen die unvergänglichen Bauwerke des neuen Reiches den kulturellen.“<sup>507</sup>

Das Streben nach Innovation als ein zentrales Merkmal der Moderne kehrte Hitler um und stellte die künstlerischen Neuerungen als reine Mode dar, von der es fast jedes Jahr eine andere gebe. Die *neue deutsche Kunst* dagegen wolle eine ewige sein, die Hitler zudem in einen göttlichen Zusammenhang stellte, um damit eine ingeniöse Kunstproduktion zu verbinden. 1937 prognostizierte er entsprechend in seiner Eröffnungsrede:

„Und wenn einmal auch auf diesem Gebiet wieder die heilige Gewissenhaftigkeit zu ihrem Rechte kommt, dann wird, daran zweifle ich nicht, der Allmächtige aus der Masse diese anständigen Kunstschaf-

---

<sup>502</sup> Neumaier 2010, S. 150.

<sup>503</sup> Ebd.

<sup>504</sup> Ebd.

<sup>505</sup> Hitler, Rede GDK, 1937, S. 80.

<sup>506</sup> Ebd., S. 78.

<sup>507</sup> Hitler, Rede GDK, 1939, S. 242.

fenden wieder einzelne emporheben zum ewigen Sternenhimmel der unvergänglichen, gottbegnadeten Künstler großer Zeiten.“<sup>508</sup>

Auch in seiner Rede 1939 diente ihm die Abwertung der Kunst der Weimarer Republik noch als Vorlage, er behauptete nun aber, dass der „ganze Schwindelbetrieb einer krankhaft verlogenen Modekunst“<sup>509</sup> bereits hinweggefegt sei. Allerdings ist seinen Ausführungen auch zu entnehmen, dass die künstlerische Produktion, die 1939 auf der GDK präsentiert wurde, nur in Ansätzen seine Erwartungen erfüllte:

„Ein anständiges allgemeines Niveau wurde erreicht. Und dieses ist sehr viel. Denn aus ihm erst können sich die wahrhaft schöpferischen Genies erheben. Wir glauben nicht nur, sondern wissen es, daß sich heute bereits solche Sterne am Himmel unseres deutschen Kunstschaffens zeigen.“<sup>510</sup>

Nicht nur das deutsche Kunstschaffen wurde mit Begriffen wie Genie und Ewigkeit in Verbindung gebracht, in den Reden wurde auch die deutsche Nation mit diesen Termini konnotiert. Die wahre Kunst, so Hitler, sei „eine aus dem tiefsten Wesen eines Volkes entstammende unsterbliche Offenbarung.“<sup>511</sup> Der Kunst wurde die Aufgabe zugewiesen, den Erhalt der Gesellschaft zu sichern, indem sie Garant für die Ewigkeit sein sollte, die auf die gesamte Nation abstrahle. Damit wurde die soziale Wirksamkeit der NS-Kunstpolitik deutlich zum Ausdruck gebracht:

„[S]o wie ich an die Ewigkeit dieses Reiches glaube, das nichts anderes sein soll als ein lebender Organismus unseres Volkes, so kann ich auch nur glauben und damit arbeiten an und für eine ewige deutsche Kunst.“<sup>512</sup>

Indem Hitler Volks- und Kunstkörper gleichsetzte und die „Entartete Kunst“ als krankhafte ästhetische Praxis auffasste, die von einer gesunden Kunst zu trennen sei, wurde die Weiterentwicklung der *neuen deutschen Kunst* zum politischen Ziel erklärt. Dabei verband er künstlerische Produktion, Rezeption und Politik mit dem zentralen Begriff der *Rasse* und sprach in seiner Eröffnungsrede 1937 davon, dass er eine Kunst wünsche, die „der Verdeutlichung dieses Rassengefüges Rechnung trägt und damit einen einheitlichen geschlossenen Zug annimmt.“<sup>513</sup> Er entwarf somit eine Gesellschaft, die zu einem *gesunden* Kultur- und Kunstempfinden fähig sei und grenzte die *neue deutsche*

---

<sup>508</sup> Hitler, Rede GDK, 1937, S. 85.

<sup>509</sup> Hitler, Rede GDK, 1939, S. 242.

<sup>510</sup> Ebd.

<sup>511</sup> Hitler, Rede GDK, 1937, S. 76.

<sup>512</sup> Ebd., S. 82.

<sup>513</sup> Ebd., S. 78.

*Kunst* von „unnatürlichen Schmierereien und Klecksereien“<sup>514</sup> ab. In seiner Rede auf der Kulturtagung in Nürnberg im September 1938 brachte Hitler Kunstproduktion und Kunstrezeption wiederholt und noch expliziter mit der *Rassenfrage* in Verbindung und erklärte, dass „die kulturelle Schöpfung als die feinfühligste Äußerung einer blutmäßig bedingten Veranlagung von nicht-bluteigenen oder verwandten Einzelwesen oder *Rassen* überhaupt nicht verstanden“<sup>515</sup> werde. Die große Masse des Judentums sei „kulturell gänzlich unproduktiv, sie wird sich daher auch verständlicherweise zu den Lebensäußerungen primitiver N[\*]stämme mehr hingezogen fühlen als zu den kulturell hochstehenden Arbeiten und Werken wahrhaft schöpferischer Rassen.“<sup>516</sup>

Die Behauptung, dass die *arische Rasse* dem *Untermenschentum* überlegen sei, ist ein Grundpfeiler der NS-Ideologie. Indem man das kulturelle Schaffen unmittelbar mit *Rasse* verknüpfte, wurde der proklamierte Kunstbegriff auch auf ästhetischer Ebene Beleg für die Ideologie der Machthaber. So hieß es in Hitlers Rede zur GDK 1937:

„Diese Art der Zusammensetzung unseres Volkstums bedingt die Vielgestaltigkeit unserer eigenen kulturellen Entwicklung, ebenso wie die sich daraus ergebende natürliche Verwandtschaft mit den Völkern und Kulturen der gleichgearteten Rassenkerne in den anderen europäischen Völkerfamilien.“<sup>517</sup>

Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf die Untersuchung von Udo Bernbach,<sup>518</sup> der in Houston Stewart Chamberlain Hitlers Vordenker sieht, der die europäische Geschichte als einen Kampf von *Rassen* begriffen habe, bei dem den Deutschen die dominierende, heldische und schöpferische Rolle zugekommen sei. Die Vorstellung der Überlegenheit einer bestimmten *Rasse*, so Bernbach, zeige sich ebenfalls bei der NS-Kunst- und Kulturproduktion.

Auch die Rückbindung der deutschen Kultur an die Antike,<sup>519</sup> die Hitler in allen drei Reden zur GDK betonte, lässt sich im Kontext des *Rassebegriffs* lesen. Denn Hitler verwies darauf, dass man in der antiken Kultur eine „auch heute noch gestaltende Kraft“<sup>520</sup> erkennen könne, womit nicht nur eine Aufwertung der propagierten *neuen deutschen Kunst* suggeriert, sondern auch die Körperbezüglichkeit der Arbeiten herausgestellt wurde. Die *Rassenfrage* wurde so unmittelbar mit einer biologisch bestimmten kulturellen Höchstwertigkeit in Zusammenhang gebracht.

---

<sup>514</sup> Ebd., S. 79.

<sup>515</sup> Hitler, Rede Kulturtagung NSDAP, 1938b.

<sup>516</sup> Ebd.

<sup>517</sup> Hitler, Rede GDK, 1937, S. 78.

<sup>518</sup> Vgl. Bernbach 2015.

<sup>519</sup> Vgl. Chapoutot 2014.

<sup>520</sup> Hitler, Rede GDK, 1937, S. 76.

Bei der Lektüre von Hitlers Reden vermittelt sich der Eindruck, dass sie an vielen Stellen stark rhetorisch aufgeladen waren und mitunter wie Beschwörungsformeln wirkten, die immer wieder einen unauflösbaren Zusammenhang von deutscher Kunst und völkischem Leben, vom Nationalen, Deutschen und Deutschsein behaupteten. Anhand der Wiederholung dieser Begriffe lässt sich ablesen, welche basale Bedeutung ihrer Verlautbarung zugesprochen wurde. So nutzte Hitler 1937 in seiner längsten GDK-Rede das Adjektiv deutsch insgesamt 81-mal, 1938 kam es 22 und 1939 noch zwölf Mal vor. Das Wort Volk wurde 1937 61-mal genannt, im Folgejahr 17 und in 1939 noch elf Mal. Die Vision einer *neuen deutschen Kunst* und der sie produzierenden Künstlergenies wurde als Botschaft konzipiert, die als Identifikationsmöglichkeit der NS-Ideologie dienen und das Selbstbewusstsein als Gesellschaft steigern sollte und somit einem national-distinktiven Ansatz folgte. So wie der Nationalsozialismus das deutsche Volk aus der „schrecklichsten Niederlage seines geschichtlichen Daseins wieder emporgehoben“<sup>521</sup> habe, so wachse nun auch seine Kunst, so Hitler.

Wie aber sollte die Kunst aussehen, die all das beinhalten würde? In seiner ersten Rede versuchte Hitler bereits das so genannte Deutschsein zu definieren: „Deutsch sein, heißt klar sein!“<sup>522</sup> sagte er und leitete daraus ab, dass „deutsch sein damit logisch und vor allem auch wahr sein“<sup>523</sup> hieße. Daraus ergebe sich der Maßstab für die richtige Kunst, weil sie dem Lebensgesetz dieses Volkes entspreche. Anstelle einer konkreten Definition von Deutschsein formulierte Hitler also ein Gesetz, das nicht weiter befragt werden sollte und letztlich inhaltsleer war, aber dennoch als absolut gültig und unveränderlich gesetzt wurde im Sinne einer vermeintlich sicheren allgemeingültigen Basis. Dies galt auch für die unhinterfragte Behauptung, was Kunst sei, auch wenn der damit verschränkte gesunde Menschenverstand als Richtschnur alles andere als belegbar war. Die Vorstellung einer neuen wahren NS-Kunst, exemplarisch auf der jährlichen GDK präsentiert, hatte also nur in einem dissensfreien Raum<sup>524</sup> Bestand, sollte aber die Folie für eine deutsch-nationale, einheitsstiftende Identifikation liefern, was als Kernaufgabe der NS-Kunstpolitik betrachtet wurde. Der Philosoph Wolfgang Fritz Haug geht davon aus, dass der Staat für Hitler die „zentrale Instanz ideologischer Vergesellschaftung“<sup>525</sup>, dabei aber „kein Selbstzweck, sondern Mittel zur Bildung einer höheren menschlichen Kultur“<sup>526</sup> gewesen sei. Somit lässt sich die GDK als Institution verstehen, die staatlicherseits eingesetzt, einen rassistischen und antisemitischen „fundamentalen anthropologischen Status“<sup>527</sup> etablieren sollte und zwar aufgrund eines überragenden *Rassekerns*. Den galt es hier anschaulich zu machen. Dass ein Kunstmuseum der nationalen Identifi-

---

<sup>521</sup> Hitler, Rede GDK, 1938a, S. 229.

<sup>522</sup> Hitler, Rede GDK, 1937, S. 78.

<sup>523</sup> Ebd.

<sup>524</sup> Ich danke Silke Wenk für diesen Hinweis.

<sup>525</sup> Haug 2007, S. 83.

<sup>526</sup> Zit. nach ebd.

<sup>527</sup> Ebd., S. 84.

kation dient, war zu dieser Zeit kein neues Phänomen,<sup>528</sup> aber wie von der Literaturwissenschaftlerin Hildegard Brenner herausgestellt, erkannte der NS das soziale Potenzial von Kunst und unternahm erstmals in der Geschichte der modernen Staatswesen den Versuch, dieses „herrschaftstechnisch aufzuschließen“<sup>529</sup>. Obwohl man letztlich einem konservativen und exkludierenden Kunstbegriff anhing, wollte man sich zugleich offiziell von der Exklusivität des Kunstbetriebs distanzieren und proklamierte deshalb die GDK als großzügiges Angebot des NS an das gesamte deutsche Volk. Dabei bestätigten Hitlers Reden immer wieder, dass die Ausstellungen der GDK und damit die Kunstpolitik des NS Teil des *rassepolitischen* Programms waren.

#### 5.4.2. Die Reden von Joseph Goebbels zur Eröffnung der GDK 1940 bis 1943

Die geschätzt zehnminütige Rede, die Goebbels bei der Eröffnung der GDK am 27. Juli 1940 hielt, befasste sich zunächst mit der so genannten Westoffensive<sup>530</sup> gegen Frankreich, bei der Deutschland einen Erfolg hatte verbuchen können. Die Eröffnung der GDK stand unter unmittelbarem Einfluss des Waffenstillstands, durch den Frankreich am 22. Juni 1940 seine Niederlage anerkannt hatte. In seiner Rede, die einen Tag nach der Eröffnung auch im VB vollständig abgedruckt wurde, verband Goebbels diese „weltgeschichtliche Situation“<sup>531</sup> mit der Eröffnung der GDK und stellte die Frage, wie beides zusammenpasse. In seiner Antwort machte er deutlich, dass die GDK keine „ästhetisierende Spielerei“<sup>532</sup> sei, sondern die Kunst im Gegenteil eine stärkende Funktion habe. Gleichzeitig betonte er, dass die Gegenwart vom *totalen Krieg* bestimmt werde.

Laut Duden aus dem Jahr 1941 wurde unter dem Begriff *totaler Krieg* ein Vorgang verstanden, bei dem die bisherige Unterscheidung zwischen Kombattant\*innen und Nichtkombattant\*innen aufgehoben sei und alle Kräfte und Mittel für das Kriegsziel mobilisiert würden.<sup>533</sup> Die von Goebbels zitierte Idee des Totalen beinhaltete dabei auch eine extreme Wirksamkeit von Kunst und rückte die GDK in den Rang eines Werkzeugs für

---

<sup>528</sup> Der Historiker Joachim Baur schrieb dazu: „Im Gefolge der Öffnung hielt auch die Idee der Nation im Museum Einzug. Ehemals dynastische Sammlungen wurden in Inventare der Nation umgedeutet. Was einst die Macht und Sammelleidenschaft von Fürsten dokumentiert hatte, wurde nun zum Beleg der ‚inneren Tiefe‘ der Nation. Gleichsam national gewendet, konnten die Sammlungen und ihre Arrangements die ersehnte ‚eigene Kultur‘ oder die privilegierte Stellung im Zivilisationsprozess repräsentieren und so Nationalbewusstsein und -stolz befördern.“ Baur 2010, S. 26.

<sup>529</sup> Brenner 1963, S. 273.

<sup>530</sup> Im Juni 1940 wurde aufgrund der französischen Niederlage während der deutschen Westoffensive ein deutsch-französischer Waffenstillstand unterzeichnet. Resultat war die Teilung Frankreichs. Der Norden mit der Hauptstadt Paris unterstand dem deutschen Besatzungsregime, im unbesetzten Süden war der Kurort Vichy von Juli 1940 an Sitz der neuen autoritären französischen Regierung („État Français“), die von den USA, der Sowjetunion und dem Deutschen Reich anerkannt wurde. Staatschef wurde der Offizier Henri Philippe Pétain. Vgl. Rouso 2010.

<sup>531</sup> Goebbels, Rede GDK, 28.07.1940, S. 1.

<sup>532</sup> Goebbels, Rede GDK, 28.07.1940, S. 2.

<sup>533</sup> Schmitz-Berning führt aus, dass der Begriff 1815 eingeführt, von Erich Ludendorff (1865–1937) erneut in dessen Publikation „Der totale Krieg“ (1936) aufgegriffen worden sei: „Das Wesen des totalen Krieges beansprucht buchstäblich die gesamte Kraft eines Volkes“. Schmitz-Berning 2000, S. 612.

diese Mobilisierung. Er sah sie als eine Art moralische Stütze und setzte das Schöpferische mit einer Waffe gleich.

Es ist davon auszugehen, dass der Begriff bereits vor der Zeit des NS existierte und Goebbels ihn aus einem bestehenden Diskurs übernahm und am 18. Februar 1943 in seiner Rede im Berliner Sportpalast aufgriff, als er die rhetorische Frage stellte: „Wollt ihr den totalen Krieg?“<sup>534</sup> Die Idee des Totalen, als ein das Leben vollständig bestimmendes Element, bezog er sowohl auf den Zweiten Weltkrieg als auch auf die GDK. Die Verschränkung vom *totalen Krieg* und der *totalen* bildenden Kunst als einem herausragenden Ereignis unterstreicht den Zusammenhang von Propaganda und Inszenierung. Goebbels erwähnte ausdrücklich, dass in der Ausstellung drei Säle dem Kriegsgeschehen gewidmet seien, ein Raum speziell dem Feldzug in Polen und eine Wand mit Darstellungen der deutschen Luftwaffe. Damit lenkte er die Aufmerksamkeit auf die programmatische Veränderung der GDK in diesem Jahr, in der deutlich ein thematischer Bezug zum aktuellen Zeitgeschehen sichtbar wurde und sich der Krieg verstärkt motivisch<sup>535</sup> in den Werken niederschlug. Zusammengefasst kann man sagen, dass in Goebbels` Eröffnungsrede der GDK 1940 Krieg und Kunst als *totale*, also das Leben umspannende, bestimmende Macht proklamiert wurden mit dem Ziel, eine symbolische Manifestation deutscher Kultur und militärischer Macht zu inszenieren. Die in den Vorjahren bereits geäußerte Behauptung eines einheitsstiftenden Kunstbegriffs als politisch motiviertes Identifikationsangebot wurde damit in einen neuen zeitlichen Kontext gerückt und die ideologisch aufgeladene *neue deutsche Kunst* als kriegsstützend instrumentalisiert. Auch die nachfolgenden Reden bauten auf dieser Agenda auf.

## 5.5. Die Kulturpolitische Pressekonferenz

Das zentrale Forum, in dem die Presse Anweisungen, Richtlinien und Direktiven vom RMVP erhielt, war die KPK,<sup>536</sup> die vom 24. Juli 1936 an wöchentlich<sup>537</sup> im Konferenzsaal am Wilhelmsplatz in Berlin stattfand und sich auch unmittelbar auf die Kunstberichterstattung zur GDK im HdDK bezog. Der ehemalige Journalist Fritz Sänger, von 1935 bis 1943 Schriftleiter bei der Berliner Redaktion der FZ, beschrieb in den 1960er Jahren, wie sich der Charakter dieser Pressekonferenz vom Übergang der Weimarer Republik zum NS veränderte. Während die 1917 entstandenen Pressekonferenzen auf

---

<sup>534</sup> Goebbels, Rede Berliner Sportpalast, 18.02.1943. Vgl. zum Begriff des Totalen: Fetscher 1989.

<sup>535</sup> Damit spielte er an auf Arbeiten wie Wilhelm Sauters „Der ewige Musketier II“ (1940) oder Georg Turkes „Führer befehl, wir folgen“ (1940). 1940 wurden in der GDK 91 Arbeiten ausgestellt mit Motiven zu Krieg und Militär, im Vorjahr waren es nur 31 gewesen. Vgl. gdk-Research, [www.gdk-research.de](http://www.gdk-research.de) (abgerufen am 12.11.2020).

<sup>536</sup> Um die Presse zu instruieren, wurde ein komplexes System etabliert mit verschiedenen Pressekonferenzen und Sonderkonferenzen, in denen die Journalist\*innen der jeweiligen Ressorts gezielte Anweisungen erhielten. Diese Informationen der Regierung bestanden aus mündlichen Anweisungen, Verboten, Anordnungen, Tagesanweisungen, Sprachregelungen, Mitteilungen des deutschen Nachrichtenbüros etc. Vgl. dazu die ausführliche Darstellung der Praxis der Pressekonferenzen im NS bei Hagemann 1948, S. 316ff.

<sup>537</sup> Vgl. Fröhlich 1974. Da heißt es u.a.: Die KPK „wurde [...] jeden Donnerstag im Anschluss an die Pressekonferenz um 13.00 Uhr, von März 1938 an um 12.30 Uhr abgehalten.“ Ebd., S. 347, Fußnote 1.

Initiative und „aus dem freien Willen der Pressekorrespondenten auswärtiger und deutscher Zeitungen“<sup>538</sup> eingerichtet worden seien, so Sänger, sei die Teilnahme im NS für die Journalist\*innen verpflichtend geworden, weil sie hier die offiziellen Anweisungen der Reichsregierung hatzen entgegennehmen müssen. In einer entsprechenden Mitteilung in der DP hieß es denn auch, dass die Konferenzen Empfängen bei der Reichsregierung gleichkämen und dass diese „Neuordnung eine Anpassung an das neue Wesen, das der deutschen Presse aufgeprägt worden ist durch den Durchbruch des nationalen Staates“<sup>539</sup> sei.

Wie die Historikerin Elke Fröhlich ausgeführt hat, wurden zu den KPK, für die Anwesenheitspflicht bestand, zwischen 30 und 50 Schriftleiter eingeladen, die die Aufgabe hatten, die Anweisungen an die Kulturberichterstatter\*innen vor Ort weiterzugeben.<sup>540</sup> Neben mündlich vorgetragenen Anweisungen wurden in der Konferenz Beispiele weniger gelungener Artikel vorgelegt sowie vorbildliche Kunstberichte lobend erwähnt. Man gab Empfehlungen zu Büchern und Lesungen und bot Vorträge an, die zum Beispiel von Präsidenten einzelner Kulturkammern oder systemkonformen Kulturschaffenden gehalten wurden. Außerdem wurde auf nationalsozialistische Propagandavortrage verwiesen, die etwa die „Entjudung auf kulturpolitischem Gebiet“<sup>541</sup> forderten.

Die Informationen und Anweisungen wurden von Vertreter\*innen des RMVP mündlich vorgetragen und waren von den Schriftleitern handschriftlich zu notieren. Diese Mitteilungen galten als absolut vertraulich und deren unbefugte Weitergabe unterlag strenger Geheimhaltung.<sup>542</sup> Die schriftlichen Notizen aufzubewahren, wie es etwa Fritz Sänger tat, der seine Aufzeichnungen nach Kriegsende veröffentlichte („Sammlung ger“<sup>543</sup>), wurde mit einem Berufsverbot oder noch schwereren Strafen geahndet.<sup>544</sup> Laut Fröhlich hatte alles „in der Konferenz Verlautbarte“<sup>545</sup> implizit und explizit Weisungscharakter. Das Zusammenwirken expliziter Anweisungen und flankierender Direktiven<sup>546</sup> kann als stetes verbindliches Weiterbildungsprogramm beschrieben werden, das die Journalist\*innen sukzessive im Sinne der NS-Ideologie erziehen sollte. Goebbels war bewusst, dass er es mit einer Berufsgruppe zu tun hatte, die durch die vergleichs-

---

<sup>538</sup> Sänger 1964, S. 1.

<sup>539</sup> Ohne Autor, DP, 30.04.1933, S. 131.

<sup>540</sup> Fröhlich 1974, S. 347–381.

<sup>541</sup> Ebd., S. 361ff.

<sup>542</sup> Vgl. Wulf 1964, S. 82 f.

<sup>543</sup> Fritz Sänger (1901–1948) war Journalist und SPD-Politiker. Bekannt wurde er durch seine Sammlung von Presseeinweisungen, die er verbotenerweise über mehrere Jahre zusammentrug, obwohl die Anweisung galt, handschriftliche Notizen der Pressekonferenzen später unter Zeugen zu vernichten. Vgl. Hagemann 1948, S. 317. Ähnlich verhält es sich mit der „Sammlung Traub“ oder der „Sammlung Brammer“, die der Journalist Karl Brammer nach dem Krieg besaß. Zusammengetragen wurde diese Sammlung ursprünglich von den Journalisten Georg Dertinger, Hans-Joachim Kausch und Hans Falk. Vgl. Bohmann 1984; Wilke 2007 sowie Thomae 1978, S. 225ff.

<sup>544</sup> Vgl. Hagemann 1948.

<sup>545</sup> Fröhlich 1974, S. 351.

<sup>546</sup> Wie stark die flankierenden Hinweise auf Vorträge, Bücher u.a. sich auf die Artikel auswirkten und welche politischen Strategien sich aus dem Zusammenspiel explizierter Befehle und weniger deutlicher Hinweise und Erwartungen ablesen lassen, wäre an anderer Stelle zu untersuchen.



weise liberale Presselandschaft der Weimarer Republik geprägt war. Damit sie erfolgreich im Sinne des NS-Systems agieren würde, sah er eine nicht unmittelbar als solche ersichtliche Erziehung ihrer Gesinnung vor. Fröhlich etwa zitiert einen Tagebucheintrag Goebbels', der darin schrieb, dass den Journalist\*innen nicht zuviel zugemutet werden dürfe, sonst, so prophezeite er, gebe sich „eines Tages für diesen Beruf niemand mehr her, wenn sie unter aller Würde geschurigelt würden.“<sup>547</sup>

Die journalistischen Vorgaben, die sich dezidiert auf die Berichterstattung der GDK bezogen, finden sich in Otto Thomaes Quellenuntersuchung „Propaganda-Maschinerie – Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich“.<sup>548</sup> Als Quellen dienten ihm hierbei unerlaubt aufbewahrte handschriftliche Notizen, die in den Sammlungen Sängler (ZSg102), Brammer (ZSg101), Oberheitmann (ZSg109) und Traub (ZSg110)<sup>549</sup> zusammengeführt wurden, sowie Hinweise und Forderungen aus Zeitschriften- und Wochendiensten.<sup>550</sup> Neben den Presseanweisungen hat Thomae zahlreiche weitere Quellen ausgewertet.<sup>551</sup> Die von ihm chronologisch aufgeführten Maßgaben für das Verfassen der Kunstberichte über die GDK wurden zum Teil in indirekter Rede, zum Teil als Originalzitat verfasst. Thomaes Quellen zufolge wurden neben inhaltlichen Anweisungen, Regulierungen und formalen Vorschriften auch Eröffnungstermine<sup>552</sup> ausgegeben sowie Sperrfristen für die Veröffentlichung von Artikeln und Fotografien. Außerdem verweist er auf einzelne Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, die sich mit der GDK befassten. Damit lassen sich aus Thomaes umfänglichem Konvolut die inhaltlichen Reglementierungen für die Kunstberichte der GDK herausdestillieren und damit ein weiterer Aspekt zur Lenkung des Diskurses durch die Machthaber abbilden.

---

<sup>547</sup> Fröhlich 1974, S. 362.

<sup>548</sup> Der Lesbarkeit halber wird im Fließtext auf die Nennung der in den Zitaten aufgeführten Fundstellen in den jeweiligen Sammlungen verzichtet. Bei Thomaes sind sie entsprechend alle genannt.

<sup>549</sup> Thomaes 1978, S. 201ff. Die Zeitungssammlungen (ZSg) werden durch Nummern unterschieden: ZSg 101, ZSg 102, ZSg 110. Sie befinden sich im Bundesarchiv in Koblenz.

<sup>550</sup> Der „Deutsche Zeitschriftendienst“ war ein Informationsblatt für Hauptschriftleiter und wurde 1939 von Hans Fritzsche, dem Leiter der Inlandspresse im RMVP ins Leben gerufen. Dieser amtliche Zeitschriften- Informationsdienst wurde von der Abteilung Zeitschriftenpresse herausgegeben und vom privaten, staatlich kontrollierten Berliner Aufwärts-Verlag vertrieben. Der Zeitschriftendienst erschien bis April 1945 wöchentlich, von November 1941 an kam noch der „Deutsche Wochendienst“ hinzu.

<sup>551</sup> Weitere Quellen waren u.a. Zeitungen und Zeitschriften wie etwa der VB oder auch die Zeitschrift „Kunst im Dritten [Deutschen] Reich“, die Presse-Rundschreiben, der „Kultur-Spiegel“ oder auch das „Mitteilungsblatt der Reichskammer der Bildenden Künste“. Vgl. Thomaes 1978, S. 200ff.

<sup>552</sup> Die Bedeutung, die der Veröffentlichung von Eröffnungsterminen und der Verschiebungen beigemessen wurde, verdiente eine gesonderte Betrachtung. So stellt sich die Frage, ob das auffällige Reglement vor allem dazu diente, organisatorische Probleme zu kaschieren, oder ob der Umgang mit der Terminierung strategisch oder gar politisch motiviert war und die Bedeutung der Ausstellung steigern sollte. So wurde etwa der Nennung der Eröffnung der GDK 1944 große Bedeutung beigemessen, weil man fürchtete, dass die Veröffentlichung des Eröffnungstermins „Spekulationen über ein Kriegsende“ befördern könnte. Vgl. Thomaes 1978, S. 68.

## Anweisungen für die Kunstberichterstattung

Eine zentrale Aufgabe der Presse war es, die Bedeutung der *neuen deutschen Kunst* hervorzuheben, diese bekannt zu machen und gezielt für die GDK zu werben. In der KPK am 29. Juli 1937 wurde diese Erwartung der Machthaber unmissverständlich formuliert; so zitiert Thomae Alfred-Ingemar Berndt, den Leiter der Reichspressestelle im RMVP, der in dieser Konferenz erklärte, die Ausstellung „gebe einen Überblick darüber, was heute an guten, schaffenden Künstlern vorhanden sei. Unter ihnen befänden sich ohne Zweifel einige, die über ihre Zeit hinausragten und die nicht [nur] unserer, sondern noch vielen Generationen nach uns wertbleiben würden.“<sup>553</sup> Aufgabe sei es, diese Künstler der Öffentlichkeit besser bekannt zu machen, „auch um, böswillige Kritiker im Ausland zu widerlegen.“<sup>554</sup> Deshalb werde man in nächster Zeit darauf achten, ob dieser Aufgabe nachgekommen werde.

Die Erwartung, dass die Presse die GDK bewerben sollte, wurde regelmäßig wiederholt. Es wurde sogar appelliert, sich hierbei an der Berichterstattung über moderne Kunst aus früheren Jahren zu orientieren. So hieß es in der Anweisung vom 5. Juli 1938, „dass die Juden es vor 1933 meisterhaft verstanden hätten, für ihre Pseudokünstler die nötige Reklame zu machen“<sup>555</sup>, während neuere Künstler weitgehend unbekannt seien. Dies belegt, dass man sehr wohl zur Kenntnis genommen hatte, wie Künstler\*innen, die man der „Entarteten Kunst“ zurechnete, über die Berichterstattung bekannt geworden waren, und dass man dies nun für die eigenen Zwecke einsetzen wollte. In einer Anweisung vom 19. August 1937 wurde präzisiert, wie die Abgrenzung zwischen der Moderne und der *neuen deutschen Kunst* umzusetzen sei: „Künstler in der GDK sollten gefördert und Künstler in der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ könnten genannt werden.“<sup>556</sup> Diese Differenzierung zwischen Förderung einerseits und schlichter Nennung andererseits spiegelt eine Form der Abgrenzung des NS-Kunstabegriffs von der „Entarteten Kunst“ wider, für die Oskar Kokoschkas Frauenakte exemplarisch genannt wurden. Der Presse kam also zusätzlich die noch größere Aufgabe zu, mit ihren Berichten letztlich die, so Silke Wenk, „Rettung des überlieferten – westeuropäischen – ganzheitlichen Körperideals“<sup>557</sup> voranzutreiben.

Im zweiten Jahr der GDK (1938) wurde gefordert, die Künstler „auch persönlich dem Volke bekannt“<sup>558</sup> zu machen. Um die Außenwirkung der GDK zu steigern, verlangte Berndt am 5. Juli 1938, alle Zeitungen in den nächsten zehn Tagen mit dem Thema deutsche Kunst zu füllen, nachdem mit dem Einmarsch der Wehrmacht in Österreich

---

<sup>553</sup> Thomae 1978, S. 40.

<sup>554</sup> Ebd.

<sup>555</sup> Ebd., S. 42.

<sup>556</sup> Ebd., S. 41.

<sup>557</sup> Wenk 1987, S. 105.

<sup>558</sup> Thomae 1978, S. 42.

„nun außenpolitisch etwas Ruhe eingetreten sei.“<sup>559</sup> Dabei setzte man nicht allein auf ausführliche Berichterstattung. Der nachdrückliche Hinweis, man lege „großen Wert darauf, daß möglichst viele Kunstschriftleiter nach München fahren würden“<sup>560</sup>, bringt zum Ausdruck, dass nun auch erwartet wurde, dass sich die Journalist\*innen ein eigenes Bild der Ausstellung machten. Dies könnte mit der Hoffnung verbunden gewesen sein, dass die dort gezeigten Künstler\*innen und ihre Arbeiten mehr Aufmerksamkeit in der Presse erfahren und damit die Beschäftigung mit den der „Entarteten Kunst“ zugerechneten Positionen in den Hintergrund rücken würde. Der Tatsache, dass der Siegeszug der *neuen deutschen Kunst* ausblieb und sich dieser nicht wie erhofft durchsetzte, sollte vermutlich durch solcherlei Steuerung der Presse entgegengewirkt werden. Damit wurde diese zu einem kaschierenden Regulativ.

Ein weiteres Instrument, um die Bedeutung der *neuen deutschen Kunst* zu unterstreichen, war die Behauptung ihrer Relevanz auf dem Kunstmarkt, zumal es sich bei der GDK um eine Verkaufsausstellung handelte. So wurde den Schriftleitern am 15. Juli 1937 mitgeteilt:

„Die Mittel für die Ankäufe seien so hoch, daß die Künstler unbeschwert arbeiten und mit Preisen rechnen können, die es ihnen ermöglichen Werke zu schaffen, die als Dokumente unserer Zeit Ewigkeitswert haben.“<sup>561</sup>

Obwohl die Werke weder vom Kunstmarkt taxiert noch von den Kunstberichterstatte\*rinnen gesichtet worden waren, sollten diese in den Berichten als hochpreisig und auch preiswürdig eingestuft bewertet werden. Allerdings wurde den Journalist\*innen untersagt, über tatsächliche Verkäufe von Werken zu berichten. Bei Thomae heißt es hierzu:

„Am 24.7.37 wird der Presse nämlich verboten, die Käufer der Werke aus der GDK oder deren Verwendungszweck zu nennen, dagegen könne das Verkaufsergebnis von 250.000 RM verwertet werden.“<sup>562</sup>

Mit der Nennung der Verkaufssumme im Juli 1937, also kurz nach der Eröffnung, von 250.000 RM wollte man den Eindruck vermitteln, dass in der Bevölkerung großes Interesse an den Werken bestünde.<sup>563</sup> Mit dem Verbot, Käufer explizit zu nennen, sollte offensichtlich verhindert werden, dass die Öffentlichkeit erfuhr, dass es sich bei den

---

<sup>559</sup> Ebd.

<sup>560</sup> Ebd.

<sup>561</sup> Thomae verweist dabei auf Emil Nolde: „Nach E. Nolde (Lebenserinnerungen Bd. 4, 1967, S. 121) wurde die Industrie zum Kauf der im Preis um das Zehnfache überhöhten ‚belanglosen Durchschnittsbilder und Plastiken‘ gezwungen – ein ‚ähnlich beschämender Kunstschwindel unter staatlichem Deckmantel war wohl nie dagewesen“.

Thomae 1978, S. 39.

<sup>562</sup> Ebd., S. 40.

<sup>563</sup> Der Gesamterlös der ersten GDK belief sich auf ca. 750.000 RM. Vgl. Schlenker 2007, S. 83.

Käufern keineswegs um Interessenten aus der Bevölkerung handelte, sondern in der Regel um Parteigrößen wie Adolf Hitler, Heinrich Himmler oder Joseph Goebbels. Folgt man den Ausführungen von Ines Schlenker, wird deutlich, dass sich Hitler als einflussreichster Mäzen der GDK gerierte.<sup>564</sup> 1938 gingen vierzig Prozent der gesamten Verkäufe auf ihn zurück, was zu einer enormen Preissteigerung führte. Lag der Preis für eine Arbeit 1937 im Schnitt noch bei 1.500 RM, stieg dieser 1944 auf ca. 4.200 RM.<sup>565</sup> Auch die Summen, die Hitler im Laufe der Jahre für Ankäufe ausgab, steigerten sich von 268.449 RM im Jahr 1937 auf 1.277.025 RM im Jahr 1942 und lagen im Folgejahr immerhin noch bei 929.300 RM.<sup>566</sup> Während Hitler in seiner ersten Eröffnungsrede behauptete, dass anders als etwa in der Weimarer Republik nun auch die breite Masse sich den Erwerb von Kunst leisten könne, schlussfolgert Ines Schlenker aus dieser Preissteigerung, die sich auf den gesamten deutschen Kunstmarkt auswirkte:<sup>567</sup>

„Far from providing the masses with art for all, the GDK turned out to be a playground for the cultural *mise en scène* of the leading figures of the regime.“<sup>568</sup>

Bei der Auswertung der Direktiven, die sich unmittelbar auf die GDK beziehen, fällt auf, dass das 1936 öffentlichkeitswirksam eingesetzte Kritikverbot in der KPK keineswegs konsequent eingefordert wurde, sondern, dass im Gegenteil widersprüchliche Anweisungen hierzu ausgegeben wurden. Einerseits wurde erklärt, Hitler habe mit dem HdDK „dem deutschen Volk einen Bau geschenkt, der in der ganzen Welt seinesgleichen“<sup>569</sup> suche, gleichzeitig wurde ausdrücklich verlangt, eine superlative Berichterstattung zu vermeiden. Diese Direktive, von Übertreibungen abzusehen und also eine eher nüchterne Berichtsform zu wählen, stand im Einklang mit dem Verbot einer subjektiven Kunstkritik – was jedoch dem Pathos der gewählten Formulierung widersprach, dass es sich um ein Geschenk an das deutsche Volk handle. Tatsächlich war es Hitler, der 1933 einen Neubau als Ersatz für den abgebrannten Glaspalast initiiert hatte. Die Finanzierung wurde allerdings vor allem durch Spenden aus der deutschen Wirtschaft sichergestellt.<sup>570</sup>

Die Behauptung, es handle sich beim HdDK um ein Geschenk Hitlers an das Volk, unterschlug also die Tatsache, dass Hitler das Museum selbst geschenkt bekam. Mit dieser

---

<sup>564</sup> „The whole system centred on the person of Hitler, who delighted in embodying the role of art patron.“ Schlenker 2007, S. 225.

<sup>565</sup> Ebd., S.194 ff.

<sup>566</sup> Ebd., S.199.

<sup>567</sup> Vgl. die Magisterarbeit von Maximilian Aracena, der die Dynamik ökonomischer Prozesse der GDK als Verkaufsausstellung beschreibt und die sich u.a. durch Hitlers Aktivitäten erhöhenden Preise für die Exponate. Im Hinblick auf die Käufer schreibt er: „Die ‚Kunst für das Volk‘ konnten sich nur wenige leisten, was dazu führte, dass die hohen Preise der Marke GDK zu einem weiteren Qualitätsindiz wurden.“ Aracena 2013, S. 121.

<sup>568</sup> Schlenker 2007, S. 205.

<sup>569</sup> Thomae 1978, S. 39.

<sup>570</sup> Vgl. Chronik, Haus der Kunst, München, <https://hausderkunst.de/geschichte/chronik#chapter2> (abgerufen 30.10.2021).

kulturpolitisch durchaus wirksamen Verkehrung der Fakten wurde ein Bild von ihm als Gönner skizziert, der der deutschen Bevölkerung einen „Tempel“<sup>571</sup> schenke und ihr dadurch überhaupt erst einen Zugang zur Kunst ermögliche. Mit dem Terminus des Schenkens wurde zudem indirekt behauptet, dass sich die Bevölkerung dieses Geschenk gewünscht habe. Durch die Abgrenzung von anderen Nationen wurde auch die Vorreiterrolle des Projekts hervorgehoben. Mit der Bezeichnung als Tempel fand zudem eine Überhöhung der neuen nationalen Kunst statt, die in dieses Gebäude einziehen sollte.

Die groß angelegte Inszenierung, sowohl der Grundsteinlegung 1933 als auch der Eröffnung 1937, ist als kulturpolitische Botschaft zu lesen, um den Deutschen die – bisher angeblich verschlossenen<sup>572</sup> – Zugänge und Bildungsprivilegien aufzuschließen und den Kauf von Kunst zu ermöglichen. Das Untersagen einer superlativen Besprechung der ersten GDK lässt sich insofern als politischer Schachzug interpretieren. Der damit verknüpfte nüchterne Tonfall der Kunstberichte sollte möglicherweise den Fokus von der Ausstellung weglenken, um der Botschaft, dass man Zugang zur *neuen deutschen Kunst* erhielt, eine umso wirkungsvollere Bühne zu bieten. Die Maßgabe, in den Texten nicht zu werten, sondern sich auf Darstellung und damit Würdigung der Ereignisse zu beschränken, wie im Erlass des Kritikverbotes formuliert, war in diesem Zusammenhang ein wichtiges Mittel, um die Geste des Schenkens und des Empfangens in den Vordergrund zu rücken.

Die 1936 gesetzlich verankerte Forderung, Kunstberichte anstatt Kritiken zu verfassen, wurde 1940 mit einer Anweisung vom 26. Juli 1940 durch den „Zeitschriftendienst“ mehr oder minder revidiert. Darin hieß es nämlich, man solle „nicht nur die ‚markantesten Werke‘ herausstellen, sondern in ‚Eigenarbeiten eine vom ‚persönlichen Temperament gefärbte Übersicht bringen.“<sup>573</sup> Dass hier nun eine persönliche Einschätzung und Beurteilung durch die Autor\*innen gefordert wurde, steht in krassem Widerspruch zur vormaligen Verurteilung jeglicher kritischer Expertise. Eine eigene, aber in jedem Fall positive, Einschätzung wurde so en passant wieder eingeführt und das vorherige Verbot einfach ausgehebelt. Hintergrund dieser Kursänderung könnte gewesen sein, dass die bloß schildernden Berichte letztlich doch als unbefriedigend empfunden und bewertet wurden.<sup>574</sup> Tatsächlich gab man der Sorge, die Presse durch eine allzu starke Reglementierung zu homogenisieren und damit uninteressant und wirkungslos zu machen, von Beginn an immer wieder Ausdruck. Goebbels verwies bereits 1934 auf die

---

<sup>571</sup> Die Bezeichnung Tempel verwendete Hitler in seiner Rede zur Eröffnung der GDK 1937, in der es heißt: „Als daher der Grundstein für dieses Haus gelegt wurde, sollte damit der Bau eines Tempels beginnen [...]“ Hitler, Rede GDK, 1937, S. 78.

<sup>572</sup> So schreibt Oskar Liskowsky in seinem Artikel „Kultur in der Zeitung“: „Maßgeblich für Geschmack und künstlerische Bewertung war die dünne Schicht der oberen Zehntausend. Diese Welt ist zertrümmert. Kleine Kreise, die noch verzweifelt auf verlorenem Posten kämpfen und intrigieren, verdienen keinerlei Interesse. Vor uns steht die gigantische Aufgabe, ein geistig ausgehungertes, gesundes, aufnahmebereites und im Kern unverdorbenes Volk mit den unermeßlichen Schätzen unseres Geisteslebens vertraut zu machen. Erst die Kulturpolitik kann die Untermauerung des politischen Systems des Nationalsozialismus bringen.“ Liskowsky, DP, 29.09.1934, S. 3.

<sup>573</sup> Thomae 1978, S. 49.

<sup>574</sup> Vgl. Piecha 2002.

mögliche Gefahr, dass die deutsche Presse durch „eine Verflachung und Uniformierung“<sup>575</sup> an Überzeugungskraft verlieren könnte. Dass die Journalist\*innen nun wieder qua individueller Expertise Urteile fällen sollten, könnte deshalb der Versuch gewesen sein, die Leser\*innen-Blatt-Bindung wieder zu intensivieren und das Interesse an der Kunstberichterstattung über die GDK zu erhöhen. Die Rückkehr zu einer subjektiven Einschätzung lässt sich als Anpassung an das propagandistisch-politische Programm lesen.

### **Positive Darstellung der GDK**

So wie die pathetische Feier des vermeintlichen Geschenks von Hitler an die Deutschen war auch die vielfach wiederholte Aufforderung, die *neue deutsche Kunst* und die Künstler\*innen der GDK bekannt zu machen, als strategische Maßnahme zu verstehen, einem als kunstfern dargestellten Publikum<sup>576</sup> Zugang zur Kunst zu verschaffen und damit letztlich die soziale Wirkkraft der Kunst im Sinne des von Brenner formulierten „social engeneering“ zu nutzen.<sup>577</sup> Mit der positiven Darstellung der GDK sollte die Identifikation mit der offiziell anerkannten Kunst gefördert und Kunst als ein Instrument benutzt werden, das – auf die Empfindung der Rezipient\*innen abzielend – einheitsstiftend wirken sollte.

Anknüpfend an Fröhlichs Überlegungen lassen sich die Vorgaben zur journalistischen Vermittlung der GDK als eine Maßnahme deuten, von der Proklamation der *neuen deutschen Kunst* zu profitieren, selbst wenn sich diese aus Sicht der NS-Machthaber noch keineswegs zufriedenstellend entwickelt hatte.<sup>578</sup> Fröhlich spricht in diesem Zusammenhang von dem Problem der „Verwaltung künstlerischer Mediokrität“.<sup>579</sup> Eine Strategie, um dieses Defizit zu verbergen, war deshalb sicher die programmatische Hinwendung zu deutschen Künstlern der Vergangenheit, deren Qualität weder in Frage gestellt wurde noch werden durfte.<sup>580</sup> So erklärte Goebbels 1936 etwa in einer Pressekonferenz:

„Von jetzt ab stehen die großen Deutschen [...] unter dem besonderen Schutz des Staates. Wer sich an ihnen vergreift, dem wird vor Augen

---

<sup>575</sup> Wilke 2007, S. 315f.

<sup>576</sup> Es liegen kaum Untersuchungen zum Publikum der GDK vor. Grund mag sein, dass die notwendigen Belege fehlen. Vereinzelt Publikumscommentare finden sich hier: Boberach 1984. Außerdem: Erffa 1987, S. 311–315.

<sup>577</sup> Brenner 1963, S. 275.

<sup>578</sup> So schreibt Fröhlich etwa von den „großen Erwartungen, die in genuin nationalsozialistische Kunst gesetzt wurden, als auch deren binnen kürzester Zeit erfolgte Revision.“ Fröhlich 1974, S. 348.

<sup>579</sup> Ebd., S. 358.

<sup>580</sup> Ebd., S. 361.

geführt werden, mit welcher Schärfe der neue Staat zu strafen weiß.“<sup>581</sup>

Der Verweis auf Arbeiten aus dem konservativ-traditionellen Lager, zu denen sich Goebbels bekannte, macht deutlich, welche Qualität einerseits erwartet wurde und wie stark die aktuellen künstlerischen Positionen im Vergleich dazu abfielen, weshalb „das gute und anerkannte Alte“ bevorzugt wurde, statt „sich dem schlechten Neuen“<sup>582</sup> zu widmen.<sup>583</sup> Da die Orientierung an bekannten Stilen naturalistischer und antimodernistischer Kunst zur bloßen Wiederholung des bereits Bestehenden führte, blieben die nun geschaffenen Stillleben, Landschaften, Interieurs und Akte eher aussagelos und erfüllten nicht die Erwartungen. So wurde in einem Lagebericht des Sicherheitsdienstes der SS 1943 etwa vermerkt, dass die Werke „fast überhaupt keine Stellung zum Zeitgeschehen“ nehmen würden und „nach Form und Inhalt meist völlig problemlos“<sup>584</sup> seien. Gerade weil die Kunstproduktion nicht die Ansprüche erfüllte, wurde die Rolle der Kunstberichte noch wichtiger, weil ihre Aufgabe im Erzieherischen lag, einerlei, welche Qualität die gezeigte Kunst hatte.

Laut Fröhlich hat sich das „kulturpolitische Scheitern“<sup>585</sup> der NS-Kulturpolitik bereits im Jahr 1936 deutlich abgezeichnet. Sie geht deshalb davon aus, dass die Direktiven der KPK mit der Zielsetzung getroffen wurden, eine Diskussion über die Qualität der im HdDK präsentierten neuen Kunstwerke von vornherein zu unterbinden. Stattdessen erging das Diktat, eine für die Zukunft erwartete, qualitativ hochwertige Kunst anzukündigen. Auch wenn die Schwächen der damaligen Kunstproduktion längst offenkundig waren, habe die KPK laut Fröhlich dennoch auch im Jahr 1941 ihre Daseinsberechtigung nicht verloren und sei weiterhin ein Mittel „zur Ablenkung vom kulturellen Unvermögen sowie zu Ankurbelung und Kontrolle vom Kulturbetrieb auch im Krieg“<sup>586</sup> gewesen.

### **GDK versus „Entartete Kunst“**

Die Journalist\*innen waren also von Beginn an nicht nur konfrontiert mit widersprüchlichen Anweisungen und Anforderungen, sondern auch mit der Auflage, die Bedeutung von Kunstwerken mediokrer Qualität zu vermitteln. Gleichzeitig zeichnete die NS-Kulturpolitik eine kategorische Ablehnung der Moderne aus, die sich deutlich am Umgang mit zwei parallel, nur wenige Meter voneinander stattfindenden Ausstellungen in München ablesen lässt: Am 18. Juli 1937 wurde die GDK im HdDK am Rand des Engli-

---

<sup>581</sup> Ebd., S. 358.

<sup>582</sup> Fröhlich 1974, S. 358.

<sup>583</sup> Vgl. Zuschlag 2012.

<sup>584</sup> Zit. nach Werckmeister 2015, S. 125

<sup>585</sup> Fröhlich 1974, S. 381.

<sup>586</sup> Ebd.

schen Gartens in der Prinzregentenstraße eröffnet und einen Tag später die Ausstellung „Entartete Kunst“ in den Hofgartenarkaden in der Galeriestraße 4.<sup>587</sup> Die Gleichzeitigkeit war programmatisch. Presse wie Publikum sollte die Möglichkeit gegeben werden, Beispiele der Moderne mit Arbeiten zu vergleichen, die als *neue deutsche Kunst* bekannt gemacht wurden. Christoph Zuschlag hat dieses Nebeneinander als „spektakulären, medienwirksam inszenierten Höhepunkt nationalsozialistischer Kunstpolitik“<sup>588</sup> bezeichnet. Die in ganz Deutschland durchgeführten sogenannten *Schandausstellungen*, in denen aus den Museen beschlagnahmte Arbeiten der Moderne zusammengeführt wurden, dienten der Vorbereitung für das Spektakel in München und läuteten den „unerbittlichen Säuberungskrieg [...] gegen die letzten Elemente unserer Kulturzerstörung“<sup>589</sup> ein, wie es Hitler in seiner Eröffnungsrede 1937 der GDK formulierte.

Durch die Gegenüberstellung sollte die *neue deutsche Kunst* in der GDK aufgewertet werden, während die Ausstellung „Entartete Kunst“ den Eindruck einer chaotischen, schlecht beleuchteten Zusammenstellung zeitgenössischer Kunst machen sollte. Evoziert wurde der Eindruck in den Hofgartenarkaden durch eine dichte Hängung in den engen Räumen des Archäologischen Instituts, begleitet von diffamierenden und spöttischen Kommentaren, die direkt auf die Wände geschrieben wurden wie „Verhöhnung der deutschen Frau“, „Deutsche Bauern jüdisch gesehen“ oder „Verrückt um jeden Preis“.<sup>590</sup> Um Empörung beim Publikum hervorzurufen, wurden als Ankaufssummen die einstigen Inflationspreise genannt, die unmäßig hoch wirkten. In der Eröffnungsrede beschrieb Adolf Ziegler, der Präsident der Reichskulturkammer, das Gezeigte als „Ausgeburten des Wahnsinns“<sup>591</sup> und erklärte, dass diese „sogenannte moderne Kunst durch einen jahrelangen auf Veranlassung des jüdischen Kunsthandels [...] geführten Propagandafeldzug Anspruch erhob, als große Offenbarung hingestellt zu werden.“<sup>592</sup> Mit dieser Art der Skandalisierung wollte man ein eher kunstfernes Publikum in eine Sensationen versprechende Ausstellung locken und den kollektiven Widerwillen gegen die „Entartete Kunst“ schüren, in der Hoffnung, dass dies die Zustimmung zu den konservativ geprägten Arbeiten der GDK befördern würde.

Die Besprechung der Ausstellung „Entartete Kunst“ wurde genau vorgeschrieben, wobei man auf eine möglichst publikumswirksame Berichterstattung setzte. Die Presseanweisungen verlangten in erster Linie, die Arbeiten in den Hofgartenarkaden anzuprangern.<sup>593</sup> Auch wenn die Schau zeitgleich mit der GDK stattfand, sollte in der Presse

---

<sup>587</sup> Vgl. Schuster 1988, S. 183–216.

<sup>588</sup> Zuschlag 1992, S. 83.

<sup>589</sup> Hitler, Rede GDK, 1937, S. 84f.

<sup>590</sup> Mario-Andreas von Lüttichau hat eine genaue Recherche zur Ausstellung „Entartete Kunst“ vorgenommen und an die Pläne der Ausstellungsräume den Ausstellungskatalog angefügt, dessen Texte, Bilder und grafische Gestaltung weitere Aufschlüsse über die Vermittlung der Ablehnung der Moderne geben. Von Lüttichau 1988, S. 83–120.

<sup>591</sup> Zit. nach ebd., S. 97.

<sup>592</sup> Ebd.

<sup>593</sup> Vgl. Zuschlag 2012, S. 21–33.



dabei aber auf unmittelbare Vergleiche der Ausstellungen verzichtet werden. Nach bisherigem Quellenstand wurde zwar nicht eigens untersagt, die Parallelität der beiden Ereignisse zu thematisieren, da aber in den wesentlichen Publikationen der Zeit keinerlei Vergleiche vorgenommen wurden, die doch nahegelegen hätten, ist zu vermuten, dass es zumindest einen Konsens gab, auf eine Gegenüberstellung zu verzichten.<sup>594</sup> Hintergrund dieses Vorgangs war die Tatsache, dass etwa der Künstler Rudolf Belling sowohl auf der GDK mit der Skulptur „Max Schmeling“ vertreten war als auch in der Ausstellung „Entartete Kunst“ mit seiner Plastik „Dreiklang“ (1919).<sup>595</sup> Laut Thomae wurde am 20. August 1937 hierzu die Maßgabe ausgegeben, „dieser Künstler solle vorläufig nicht erwähnt werden.“<sup>596</sup> Auch 1941 kam es zu einer Überschneidung: Auf der GDK wurde das Gemälde „Der Schäfer“ von Werner Heuser gezeigt, der 1937 auch Teilnehmer der Ausstellung „Entartete Kunst“ gewesen war. Die eindeutige Abgrenzung der offiziell anerkannten neuen NS-Kunst von der Moderne wurde durch solche offensichtlichen Pannen aufgehoben, was im Fall von Rudolf Belling eine Flut von Anfragen seitens der Presse an die Reichskammer der Bildenden Künste auslöste.<sup>597</sup>

Die Intention, die Moderne zu skandalisieren, ging insofern auf, als die Ausstellung „Entartete Kunst“ extrem viele Besucher\*innen anzog. Laut Silke Wenk war sie sogar eine der am besten besuchten Ausstellungen der NS-Zeit: Das könne man weder erklären „mit dem Wunsch, noch ein letztes Mal diese Kunst zu sehen, noch damit, das Unverständliche zur Kenntnis nehmen zu wollen.“<sup>598</sup> Die Ausstellung „Entartete Kunst“<sup>599</sup> besuchten bis zum November 1937 mehr als zwei Millionen Menschen. Angesichts des rassistisch antisemitischen Narrativs hätte die Präsentation allein zahlenmäßig als kulturpolitischer Erfolg angesehen werden können. Dennoch ist davon auszugehen, dass ein unmittelbarer Vergleich zwischen den parallel stattfindenden Ausstellungen auch im Hinblick auf die Besucher\*innenzahlen nicht erwünscht war, denn damit wäre die geringere Resonanz auf die GDK erkennbar gewesen, die zwischen 18. Juli bis 31. Oktober 1937 nur ca. 500.000 Besucher\*innen anzog. Freilich war es unumgänglich, dass die Besucher\*innenzahlen der GDK und die Verkaufssummen als Erfolg dargestellt wurden. So hieß es etwa im VB: „Gewaltige[r] Andrang... (10.000 Besucher am ersten Tag)“.<sup>600</sup> Auch zur GDK im Jahr 1940 gab es noch eine solche Erfolgsmeldung: „Hochbetrieb im Haus der Deutschen Kunst (50.000 Besucher in 10 Tagen, 20.000 Kataloge und 300 Werke für 80.000 RM verkauft)“.<sup>601</sup> Außerdem vermeldete der VB laut

---

<sup>594</sup> Eine Anweisung bezieht sich zumindest konkret auf jene Künstler\*innen, die in beiden Ausstellungen vertreten waren: „Künstler in der GDK sollten gefördert und Künstler in der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ könnten genannt werden – an Künstlern in beiden Ausstellungen bestehe aber kein Interesse.“ Zit. nach Thomae 1978, S. 41.

<sup>595</sup> Vgl. Kotteder 2011, S. 14.

<sup>596</sup> Thomae 1978, S. 41.

<sup>597</sup> Ebd.

<sup>598</sup> Wenk 1987, S. 112.

<sup>599</sup> Vgl. Fleckner 2008, S. 131–135.

<sup>600</sup> Zit. nach Thomae 1978, S. 40.

<sup>601</sup> Zit. nach Thomae 1978, S. 50.

Thomae am Folgetag: „Einzig dastehende Besuchererfolge (100.000 Besucher in 17 Tagen, 400 Werke für 1 Mio. RM verkauft).“<sup>602</sup>



Abb. 8. P.M. Padua: „Leda mit dem Schwan“  
1939 auf der GDK ausgestellt

Im Zusammenhang mit dem Gemälde „Leda“ von Paul Mathias Padua aus dem Jahr 1939 wurden die Journalist\*innen explizit angehalten, das Bild nicht inhaltlich zu kommentieren (Abb. 8).<sup>603</sup> So lautete eine der seltenen Anweisungen, die sich auf ein einzelnes Werk bezogen:

„Drei Tage vor der Eröffnung der GDK wird die Presse aufgefordert, das ‚hervorragende Bild Leda mit dem Schwan von P.M. Padua‘ unter keinen Umständen zum Anlaß für eine negative Diskussion zu nehmen, ‚wie es z.B. irgendwelche Kirchenblätter oder bestimmte Zeitschriften‘ versuchen könnten [...], das Bild sei ‚ausdrücklich als künstlerisch wertvoll‘ anerkannt worden und sei nur mit künstlerischen Maßstäben zu messen. Also keine überflüssige Polemik gegen das Bild oder seine Ausstellung [...] um einer ‚negativen Diskussion‘ ... vorzubeugen, werde schon jetzt darauf aufmerksam gemacht.“<sup>604</sup>

---

<sup>602</sup> Zit. nach ebd.

<sup>603</sup> Vgl. GDK Research, [www.gdk-research.de](http://www.gdk-research.de) (abgerufen am 23.11.2021)

<sup>604</sup> Thomae 1978, S. 45.

Hintergrund der Sorge um negative Diskussionen war die Befürchtung, dass Paduas „Leda“ als pornografisch beschrieben oder verstanden werden könnte.<sup>605</sup> Auch wenn das Geschlecht Ledas durch ihr Bein verdeckt ist, bildet es das Zentrum des Bildes. Indem sich die Linien der Körper von Leda und dem Schwan kreuzen, wird illustriert, dass es sich um den Moment der Kopulation handelt. Die Liegende nimmt keinen Blickkontakt mit den Betrachter\*innen auf und lässt sich als Objekt eines männlich gedachten Blicks deuten, was eine pornografische Lesart durchaus nahelegt. Indem Paduas Fassung per se der Rang eines Kunstwerks zugeschrieben wurde, sollte die pornografische Darstellung der mythologischen Erzählung und die im Bild vorgenommene Ästhetisierung sexueller Gewalt legitimiert werden, um unbequeme Fragen von vornherein auszuschließen.

Folgt man Dagmar Herzogs Ausführungen zur rassistisch, antisemitisch und eugenisch geprägten Sexualpolitik der Nationalsozialisten, so lehnten diese die christliche Vorstellung von Sünde oder Schuld und deren politische Übernahme in den Kontext von *Rasse* und Volk ab. So schreibt Herzog, dass die „offenkundig brutalen Aspekte der NS-Sexualpolitik nicht in eine insgesamt sexualfeindliche Haltung eingebettet [waren]. Vielmehr wurde die Mehrheit der Deutschen damals angespornt und ermuntert, sexuelles Vergnügen zu suchen und zu erfahren.“<sup>606</sup>

Der Grund für diese Reglementierung war also ein anderer. Am 15. Juli 1939 wurde untersagt, Paduas „Leda“ in der Tagespresse abzubilden, das Motiv war fortan nur noch für Kunstzeitschriften zugelassen.<sup>607</sup> Es wurde also unterschieden zwischen Leser\*innen ohne und mit kunsthistorischen Kenntnissen, wobei man seitens letzterer keine Diskussion fürchtete. Bei den Leser\*innen, die mit der Materie nicht vertraut waren, rechnete man dagegen mit moralischen Bedenken, die Zweifel an der Ausstellung an sich hätten aufwerfen können. Entscheidend ist hierbei, dass die Arbeit überhaupt nur gezeigt wurde, weil Hitler laut Thomae von der „Leda“ stark beeindruckt gewesen sei. Eine moralische Verurteilung des Werkes hätte also auch Hitlers Urteil in Frage gestellt. Um das zu verhindern, wurde die Debatte unterdrückt, ob ein solches Bild überhaupt berechtigt in der Ausstellung hänge – und somit wurde eine Beurteilung nur „mit künstlerischen Maßstäben“<sup>608</sup> zugelassen. Was darunter genau zu verstehen war, wurde nicht erläutert. Dass Journalist\*innen die künstlerische Qualität des Bildes nicht etwa entsprechend ihrer eigenen Expertise beurteilen sollten, wurde aber durch die entsprechende Wortwahl sichergestellt, dass es sich nämlich um ein hervorragendes Bild handle, das „ausdrücklich als künstlerisch wertvoll anerkannt“<sup>609</sup> sei.

---

<sup>605</sup> Bemerkenswerterweise wurde laut Thomae bezüglich der Skulptur „Leda mit dem Schwan“ von Josef Thorak, die 1942 auf der GDK ausgestellt war, keine vergleichbare Anweisung ausgegeben, obwohl eine ähnliche Diskussion zu erwarten war.

<sup>606</sup> Herzog 2005, S. 16.

<sup>607</sup> Thomae 1978, S. 46.

<sup>608</sup> Zit. nach Thomae 1978, S. 45.

<sup>609</sup> Zit. nach ebd.

Dass im Falle der „Leda“ eine inhaltliche Debatte unterbunden werden sollte, zeigt erneut, dass die NS-Kunstpolitik von einem bürgerlich-konservativen Kunstbegriff ausgehend die Rezeption von Kunst in erster Linie als einen kontemplativen Vorgang ansah – der keine kritische Reflektion einschließen sollte. Während die NS-Kulturpolitik vorsah, dass sich die GDK an die gesamte Bevölkerung richte und nicht mehr einem exklusiven Publikum vorbehalten sei, zeigt das Beispiel der „Leda“, dass sehr wohl zwischen allgemeinem und Fachpublikum unterschieden wurde und beide Gruppen keineswegs zur Reflexion angeleitet werden sollten, sondern mit der Behauptung abgespeist wurden, dass es sich um bedeutende Kunst handle. Die Anweisung schrieb den Schriftleitern also vor, eine Diskussion zu vermeiden – womit auch im Kunstbericht das Verschweigen anstelle des Besprechens gesetzt wurde.

### **Das Feuilleton als Bündnispartner im Krieg**

Die Inszenierung der GDK und die entsprechenden Presseberichte waren stets auch als politische Botschaft an das Ausland konzipiert. 1940, also im ersten Jahr nach dem Beginn des Zweiten Weltkrieges, wurde in der KPK Hitler zitiert, der dazu aufrief, die GDK in der Berichterstattung fortan mit dem Krieg zu verbinden. Dadurch änderte sich der inhaltliche Schwerpunkt der Kunstberichte erheblich. Die Aufgabe war nun nicht mehr, die Ausstellung allein der Öffentlichkeit bekannt zu machen, sondern es ging nun darum, die GDK als Symbol für die schöpferischen Fähigkeiten Deutschlands mit dessen kriegerischem Potenzial zu verschränken. Während die Eröffnung der GDK am 16. Juli 1939 noch vor Kriegsbeginn am 1. September lag, schlug sich die neue programmatische Ausrichtung der Kunstberichte erst ab 1940 deutlich nieder, denn nun wurde der Fokus auf den Krieg zum zentralen Thema. Bereits am 30. Mai 1940, also zwei Monate vor dem Ausstellungsbeginn der neuen GDK am 27. Juli 1940, hieß es dazu, die Ausstellung „werde trotz des Krieges, aus ganz besonderen Gründen stattfinden“<sup>610</sup> – wobei sich keine Erläuterung dieser Gründe in Thomaes Quellen finden lässt. Weiter heißt es bei Thomae:

„[...] Hitler habe in Erkenntnis, daß die gewaltigen künstlerischen Kräfte, die Deutschland durchpulsen, zum geistigen und moralischen Rüstzeug gehören, den Auftrag zur Vorbereitung der Ausstellung zwischen zwei großen Phasen des Krieges, zu Weihnachten 1939 gegeben.“<sup>611</sup>

Damit knüpfte man einerseits an den Mythos von Hitler als Gönner an, der – dezidiert an Weihnachten – trotz des Krieges die Zusage für die Ausstellung erteilt hatte. Es wur-

---

<sup>610</sup> Zit. nach Thomae 1978, S. 48.

<sup>611</sup> Zit. ebd., S. 49.

de aber auch vermittelt, dass der Kunstbetrieb als Ausdruck des zivilen Alltags keineswegs unter dem Kriegsgeschehen leiden würde, sondern dass die Wehrfähigkeit und Souveränität des Staates gerade aufgrund der GDK zum Ausdruck gebracht werden würden. Insofern wurde der Ausstellung eine politische und militärische Bedeutung zugesprochen:

„Staatliche Machtentfaltung und künstlerisches Schaffen stehen sich nicht mehr fremd gegenüber, sondern steigern sich aneinander zu höchsten Leistungen.“<sup>612</sup>

Es wurde ein Bild erzeugt, dass Kunst in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Staat stehe, wobei mit dem o.a. Fremden vermutlich die verhasste Moderne gemeint war. Thomae geht nicht näher auf das Zitat ein. Die GDK wurde als Spiegel der kriegerischen Kraft Deutschlands angeführt und indem man die bildende Kunst „zum geistigen und moralischen Rüstzeug“<sup>613</sup> erklärte, wurde eine Wechselbeziehung von Krieg und Kunst behauptet und das kulturelle Feld in das militärische Vokabular eingegliedert. Ziel der Anweisungen war dabei sicher nicht zuletzt der Versuch, dem gegnerischen Ausland ein Bild der überlegenen deutschen Wehrfähigkeit in Form einer Kunstaussstellung des Nationalen zu vermitteln, die man offenbar als besondere Waffe einschätzte. Entsprechend hieß es: „Hitler wünsche wegen der Auslandswirkung ausdrücklich eine gute Besprechung.“<sup>614</sup>

Die Presse wurde hierbei zu einem wichtigen Multiplikator und sollte dieses Verlangen kommunizieren, weshalb am 26. Juli 1940 die explizite Forderung an sie erging, „in diesem Zusammenhang einmal die außerordentlichen Leistungen Deutschlands während der bisherigen Kriegsmonate in Gesamt- und Einzelschauen zu behandeln.“<sup>615</sup> Die Journalist\*innen wurden angehalten, die GDK nicht als Anzeichen des kommenden Friedens darzustellen, sondern zu betonen, „daß zwischen dem Lärm der Waffen die Musen nicht schweigen“.<sup>616</sup> Am Folgetag wurde dies noch einmal präzisiert mit der Anweisung, „bei Berichten solle der Akzent auf dem Kriege liegen und man solle nicht ‚in Siegesstimmung machen‘.“<sup>617</sup> Dass kein Danach und weder Sieg noch Frieden in Aussicht gestellt werden sollten, macht deutlich, dass man sich im Zustand des Krieges befand und Kunst nicht mit Frieden oder Hoffnung auf ein Ende des Krieges in Zusammenhang gebracht, sondern dass die Ausstellung als ein aktiver Teil des anhaltenden Krieges betrachtet werden sollte.

---

<sup>612</sup> Zit. nach ebd.

<sup>613</sup> Zit. nach ebd.

<sup>614</sup> Zit. nach ebd., S. 48.

<sup>615</sup> Zit. nach Thomae 1978, S. 49.

<sup>616</sup> Zit. nach ebd.

<sup>617</sup> Zit. nach ebd.

Die Annäherung von Politik und Kunst wurde von Walter Benjamin exemplarisch veranschaulicht, der 1935/1936, also zwei Jahre vor der Eröffnung der GDK schrieb, dass der Faschismus auf eine „Ästhetisierung des politischen Lebens“<sup>618</sup> hinauslaufe:

„Der Vergewaltigung der Massen, die er im Kult eines Führers zu Boden zwingt, entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur, die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht. Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg.“<sup>619</sup>

Der Begriff der Apparatur meint hier den Filmapparat beziehungsweise die Kamera, durch die die Wahrnehmung gesteuert wird. Benjamins Medienkritik lässt sich aber durchaus auch auf die Kunstberichte übertragen, die ebenfalls eine Art Apparatur im Sinne eines Mediums darstellten, durch die die Rezeption gelenkt und die Verschränkung von Kunst und Kriegsführung zum Ausdruck gebracht werden sollte.

## **Kontrolle**

Das RMVP kontrollierte die Beachtung der Vorgaben. Erfüllten die Kunstberichte nicht hinreichend die Erwartungen, wurden Anweisungen nachjustiert. Für 1939 stellt Thomae fest, dass sich die „schon im letzten Jahr zu beobachtende Tendenz einer abnehmenden Presse-Reglementierung“<sup>620</sup> verstärkt fortgesetzt habe. Offensichtlich hatte die Kontrolle also abgenommen. Nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs fand allerdings eine einschneidende Veränderung statt und Thomae erwähnt für 1940 eine „rigorose Verschärfung“;<sup>621</sup> er sieht den Grund darin, dass durch die Teilnahme am Krieg zahlreiche Kunstschriftleiter durch andere hätten ersetzt werden müssen und die NS-Machthaber fürchteten, ihnen fehle die „richtige Vorbildung“.<sup>622</sup>

## **Zwischenfazit**

Ausgehend von Fröhlichs These, dass „alles in der Konferenz Verlautbarte“<sup>623</sup> implizit und explizit Weisungscharakter gehabt habe, ergibt sich ein Bild der KPK, die alles andere als stringente Regelungen für das Feuilleton ausgab. Im Gegenteil: Die Maßnahmen waren uneinheitlich und wechselhaft, und auch die Vorstellung, welche Aufgabe die Kunstberichte zu erfüllen hatten, änderte sich. Fröhlich sieht denn auch in den

---

<sup>618</sup> Benjamin 1936/1963, S. 42.

<sup>619</sup> Ebd.

<sup>620</sup> Thomae 1978, S. 44.

<sup>621</sup> Ebd., S. 47.

<sup>622</sup> Ebd.

<sup>623</sup> Fröhlich 1974, S. 351.

widersprüchlichen Anweisungen einen Hinweis darauf, dass ein fundiertes Programm fehlte. Anstelle langfristiger Grundsatzentscheidungen habe man mit zahlreichen ad-hoc-Regelungen einen „dynamischeren Kulturbetrieb“<sup>624</sup> vortäuschen wollen. Die Analyse der Anweisungen legt nahe, dass diese nach politischen Notwendigkeiten ausgerichtet wurden und dass die Kunstberichte zur GDK als wichtiges Instrument der kulturpolitischen wie politischen Absichten des NS betrachtet wurden. Sollten sie zunächst dem breiten Publikum die *neue deutsche Kunst* bekannt machen, so rückte ab 1940 zunehmend die Vorstellung in den Fokus, dass die in der GDK ausgestellten Arbeiten Deutschlands künstlerisches und kriegerisches Potential verkörpern sollten, wenngleich die Kunstproduktion weiterhin hinter den in sie gesetzten Erwartungen zurückblieb. So beschreibt etwa Christian Fuhrmeister die Problematik folgendermaßen:

„Der ‚ganzheitliche‘ Blick auf das nationalsozialistische ‚Betriebssystem Kunst‘ führt daher im Rückblick zum Fazit, dass die Werke in ihrer Gesamtheit nicht einlösten, was das sowohl in der medialen Berichterstattung als auch in den wenigen explizit kunstpolitischen Äußerungen festgeschriebene Wunschbild versprach.“<sup>625</sup>

## 5.6. Der NS-Kunstbegriff

Um die erzieherische Aufgabe der Kunstberichte zur GDK analysieren zu können, muss der Kunstbegriff beleuchtet werden, mit dem diese Texte zu operieren hatten. Die Vorstellung, was die richtige und damit die zu fördernde Kunst sei, lässt sich ableiten aus den o.g. Anordnungen, Gesetzen und Reden, also verlautbarten Aussagen wie auch aus unausgesprochenen Andeutungen. Die politische Intention formulierte der Staatssekretär Walther Funk, der 1934 auf der Tagung der Reichskulturkammer klar zum Ausdruck brachte, dass die Kunst für die Staatspolitik ein unentbehrlicher Teil der Propaganda sei:

„Durch die Kunst und in der Kunst vollzieht sich eine geistige Beeinflussung des Volkes, die der Staat lenkt, formen und mit Gehalt füllen muß, nämlich mit dem Gehalt der nationalsozialistischen Idee.“<sup>626</sup>

Diese Beeinflussung und Erziehung durch Kunst und Kultur waren wesentlicher Teil des umfänglich angelegten Programms, das die auf Kunst bezogenen Interessen im Sinne des NS reglementieren sollte. Wesentlich bei der Suche nach der *neuen deutschen Kunst* war von Beginn an die Abgrenzung gegenüber avantgardistischen Strömungen, die als Bedrohung dargestellt wurden, weshalb es zum Selbstverständnis der Funktionä-

---

<sup>624</sup> Ebd., S. 360.

<sup>625</sup> Fuhrmeister 2017, S. 106.

<sup>626</sup> Funk, Blick in die Zeit, 22.12.1934, S. 5.

re gehörte, die deutsche Volksgemeinschaft vor vermeintlich kulturellen Gefahren schützen zu müssen. Der Plan bestand somit darin, ein Gegenprogramm zum Kunstbegriff der Moderne zu entwickeln.

Hier ist zu berücksichtigen, dass bis heute nicht vollständig untersucht wurde, was in der GDK in den Jahren 1937 bis 1944 wirklich gezeigt wurde, wie die Hängung in den Räumen aussah und welches Gesamtbild sich daraus ergab, auch nachdem verkaufte Bilder durch andere ausgetauscht wurden.<sup>627</sup> Historisch betrachtet sollte nicht von einem statischen Kunstbegriff, einem „ungebrochenen Verständnis von Kunst ausgegangen werden“.<sup>628</sup> Anders als bei einer transzendentalen Vorstellung, die den Kunstbegriff als unveränderlich begreift, existiert kein verlässliches, immerwährendes Muster, was schöpferische Leistungen überhaupt zu Kunstwerken macht. Im Gegenteil ist die Auffassung von Kunst maßgeblich von dem jeweiligen gesellschaftspolitischen Rahmen abhängig. Künstlerische Arbeiten stehen in direktem Zusammenhang mit ihrer Zeit, die diese als Kunst hervorbringt, beziehungsweise mit den Rezipient\*innen, die diese auf bestimmte, kontextabhängige Weise beurteilen.<sup>629</sup> So heißt es bei Pierre Bourdieu:

„Es gibt keine Wahrnehmung, die nicht einen unbewußten Code einschleße; dem Mythos vom reinen Auge als einer Begnadung, wie sie allein der Einfalt und der Unschuld zuteil wird, kann nicht nachdrücklich genug widersprochen werden.“<sup>630</sup>

Kunstproduktion und deren Rezeption sind demnach immer eingebettet in ein soziales Feld und damit auch an die politisch gesetzten (Bildungs-)Verhältnisse einer Gesellschaft gebunden. Was hier zunächst als allgemeine Feststellung formuliert werden kann, verwandelt sich in der NS-Kunstpolitik zu einem wesentlichen „sozialen Funktionsträger“,<sup>631</sup> Wolfgang Fritz Haug zufolge war die ideologische Funktion der Kunst „nicht ganz neu und spezifisch faschistisch gefaßt, aber sie wird bewußt aufgenommen und den neuen Herrschaftsstrukturen eingepaßt.“<sup>632</sup>

Da das Kunstsystem des NS einen direkten Einfluss auf Kunstproduktion und Rezeption vorsah, lässt sich der Kunstbegriff nicht allein an den damals anerkannten und in den Kunstberichten positiv dargestellten Kunstwerken ablesen;<sup>633</sup> es greift auch zu kurz, sich auf einzelne bildwürdige und akzeptierte Motive zu beschränken wie etwa Bilder

---

<sup>627</sup> Vgl. GDK Research. Hier werden zwar alle Abbildungen aus den die Ausstellung dokumentierenden Fotoalben gezeigt, die es gibt, aber es existieren deutliche Lücken beziehungsweise fehlen Abbildungen. Außerdem wurde die GDK aus dem Jahr 1937 nicht dokumentiert.

<sup>628</sup> Smudits u.a. 2013; Gerhards 1997, S. 5.

<sup>629</sup> Vgl. Bourdieu 1970.

<sup>630</sup> Ebd., S. 162.

<sup>631</sup> Brenner 1963, S. 273.

<sup>632</sup> Haug 1987, S. 87f.

<sup>633</sup> Vgl. zu den Motiven der GDK den Beitrag von Fuhrmeister 2015, S. 97f.



aus dem Kontext *Blut und Boden*.<sup>634</sup> Vielmehr geht es um eine Überlagerung von sozialen Aspekten im Feld der Kunst mit ihrer propagandistischen Funktion. Eines der Ziele der NS Kunst- und Pressepolitik war, eine einheitsstiftende Dynamik zu initiieren, indem man einen kanonisierten Kunstgeschmack postulierte und ein Kunsturteil propagierte, das als evident, unumstößlich und von einer Mehrheit nachvollziehbar behauptet wurde, das sozusagen mit dem normalen Menschenverstand nachvollziehbar sei. Damit wurde eine Abgrenzung von der „Entarteten Kunst“<sup>635</sup> vereinfacht, schlagkräftig und unumstößlich zum Ausdruck gebracht. Das klare und die Volksgemeinschaft stärkende Urteil wurde unmittelbar mit der Idee der *arischen Rasse* verknüpft und sollte schließlich zu einer Kunst führen, die der Idee eines biologisch und kulturell bedingten *Rassengefüges* Rechnung tragen sollte. Eine solche Auffassung von Kunst ging programmatisch von einer breiten Übereinstimmung aus, die unhinterfragt und instinktiv eine Universalisierung produzieren sollte, die als kunstpolitisches Schwert für alle sich davon unterscheidenden Positionen existenziell bedrohlich werden sollte. Entsprechend schrieb Cornelia Schmitz-Berning, dass die „Entartete Kunst“ zum „legitimierenden Schlagwort für die Verfolgung“<sup>636</sup> der so gebrandmarkten Künstler\*innen geworden sei.

Das Plädoyer für eine gegenständliche Wiedergabe der Wirklichkeit wurde primär ex negativo durch die Diffamierung von Abstraktion und Moderne zum Ausdruck gebracht.<sup>637</sup> Die spezifische Qualität der in der GDK ausgestellten Positionen sollte sich durch die Abgrenzung von den Werken in der Doppelausstellung in den Hofarkaden vermitteln. Mit dieser Gegenüberstellung wurde ein deutlicher „Bruch“<sup>638</sup> mit der Moderne der Weimarer Republik vollzogen, der nach Ansicht des Kunsthistorikers Bertold Hinz gezielt als Spektakel inszeniert wurde. Damit habe man dafür gesorgt, „daß die augenscheinliche Revolution im kulturellen Bereich von der zeitgenössischen Meinung in großem Umfang als Indiz für eine revolutionäre Umwälzung der Basisverhältnisse vorgenommen wurde“.<sup>639</sup>

---

<sup>634</sup> *Blut und Boden* ist ein zentrales Schlagwort im NS und verweist auf die Vorstellung einer mythisch übersteigerten, *völkisch* gekennzeichneten *Blutsgemeinschaft*, die durch den über Generationen vererbten Besitz bäuerlicher Familien zustande kommt. Die damit einhergehende Vorstellung von einem ewigen Kreislauf kulminiert in der Idee der Verbundenheit von *Blut und Boden* mit einer geheimnisumrankten kosmischen Kraft. Zunächst 1901 von M.G. Conrad verwendet, tauchte die Formulierung 1922 auf in Oswald Spenglers zweitem Band von „Der Untergang des Abendlandes“ unter der Überschrift „Völker, Rassen, Sprachen“. Bei Schmitz-Berning heißt es dazu: „Zum Schlüsselwort des Nationalsozialismus mit dem Rang eines kultischen Symbols wird Blut und Boden durch die 1930 erschienene Hauptschrift des späteren Reichsbauernführers und Reichsministers R. Walther Darré: Neuadel aus Blut und Boden.“ Schmitz-Berning 2000, S. 110.

<sup>635</sup> Vgl. zur Begriffsentwicklung: Weingart; Kroll; Bayertz 1988.

<sup>636</sup> Schmitz-Berning 2000, S. 269 ff.

<sup>637</sup> Vgl. Fleckner 2008 sowie Schuster 1988.

<sup>638</sup> Hinz 1974, S. 11.

<sup>639</sup> Ebd., S. 12.

## **Kampfbund für deutsche Kultur / Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda**

Dem vermeintlich gesamtgesellschaftlichen *Kulturverfall* sollte eine seelische Wiedergeburt der *arteigenen* Kunst und Kultur entgegengesetzt werden. Hierzu wurde bereits 1928 in Hitlers Auftrag von Alfred Rosenberg der Kampfbund für deutsche Kultur gegründet, um *rasseideologische* und antisemitische Positionen in Kunst und Kultur zu stärken.

Damit interdependent verbunden war die Abwehr einer internationalistischen Denkweise.<sup>640</sup> Im Gründungsmanifest des Kampfbundes wurde eine Wiederbelebung der *arteigenen* Kunst und Kultur auf der Basis von *Rasse*, Volk und deutscher Kultur propagiert, um der „Verbastardisierung“<sup>641</sup>, so Rosenberg, entgegenzuwirken.<sup>642</sup> Die vereinfachte Aufteilung in deutsche und internationale Kunst blieb dabei ebenso simplifiziert wie unkonkret.

Der Kampfbund deutscher Kultur implementierte wortstarke Dogmen in die rechte Kunst- und Kulturpolitik. Anfang 1934 wurde Rosenberg von Hitler mit der Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP beauftragt. Ziel war es, so Brenner:

„[...] ‚Arteigene Äußerungen des deutschen Volkstums‘ zu pflegen, das ‚lebendig wertvolle Alte zu verteidigen‘, die ‚Kultur- und Charakterwerte der Nation zu wecken‘, den Kampfwillen ‚zu stählen‘ und dem ‚kulturellen Gesamtdeutschland ohne Berücksichtigung politischer Grenzen‘ zu dienen [...].“<sup>643</sup>

In den folgenden Monaten kam es zur Auflösung des Kampfbundes Deutscher Kultur, was den Zusammenschluss der Nationalsozialistischen Kulturgemeinde mit der Einrichtung „Kraft durch Freude“ nach sich zog.<sup>644</sup> Es entstand die Dienststelle Rosenberg in Berlin, die später in Amt Rosenberg umbenannt wurde.<sup>645</sup> Es kann davon ausgegangen

---

<sup>640</sup> Der Begriff Internationalismus wurde im NS abwertend nach Schmitz-Berning als „undeutsch, vaterlandslos, zur jüdischen Weltverschwörung gehörig“ verstanden, weiter zitiert sie aus Meyers Lexikon aus dem Jahr 1939: „Der Internationalismus ist nur denkbar und möglich bei Auffassungen und Anschauungen, die eine Gleichbewertung der Menschen und damit auch der Völker vornehmen. Rassisches Denken schließt den Internationalismus aus [...]“ Schmitz-Berning 2000, S. 322f.

<sup>641</sup> Rosenberg, *Der Weltkampf*, 5/1928, S. 211. Rosenberg hatte diesen Text verfasst, um damit u.a. die Gründung des „Kampfbundes für deutsche Kultur“ voranzutreiben.

<sup>642</sup> „Mitteilungen des Kampfbundes für deutsche Kultur“, 1/1929, S. 1–7.

<sup>643</sup> Zit. nach Brenner 1963, S. 15.

<sup>644</sup> „Kraft durch Freude“, Ende 1933 gegründet, war eine Einrichtung der NSDAP und eine Unterorganisation der „Deutschen Arbeiterfront“. Durch Freizeitangebote wie Reisen, Wandern oder Theaterbesuche wollte man die „Schaffung eines neuen deutschen Menschen und einer neuen deutschen Gesellschaftsordnung“ voranbringen. „Der politischen und der wirtschaftlichen folgt die gesellschaftlich-kulturelle Neuordnung der deutschen Volksgemeinschaft“. Beide Zitate aus: Frommann 1992, S. 106.

<sup>645</sup> Vgl. Bollmus 1979 oder auch Gimmel 2001.

werden, dass Rosenberg von Anfang an damit rechnete, dass die von ihm bevorzugte völkisch-dogmatische Ausrichtung die Grundlage der NS-Kulturpolitik bilden würde. 1933 ernannte Hitler allerdings nicht ihn, sondern Goebbels zum Leiter des RMVP, das nun laut Verordnung zuständig war:

„[...] für alle Aufgaben der geistigen Einwirkung auf die Nation, der Werbung für Staat, Kultur und Wirtschaft, der Unterrichtung der in- und ausländischen Öffentlichkeit über sie und der Verwaltung aller diesen Zwecken dienenden Einrichtungen“.<sup>646</sup>

Damit war die Durchsetzung der neuen kulturpolitischen Ziele durch ein Ministerium festgeschrieben und somit von hier ausgehend verwalt- und steuerbar. Dadurch stand Goebbels aber auch in unmittelbarer Konkurrenz zu Rosenberg, dessen Führungsanspruch eine Absage erteilt worden war. Hildegard Brenner beschreibt die Konsequenzen dieser innerparteilichen Auseinandersetzung wie folgt:

„Für die Geschichte der nationalsozialistischen Kunstpolitik setzt mit der Einrichtung dieser zweiten kulturpolitischen Befehlsstelle eine kaum auflösbare Widersprüchlichkeit von Praxis und Ideologie, von Wirklichkeit und Programm, von Schlagworten, Polemiken, Repliken usw. ein. Hinter diesen Äußerungen, z.T. durch sie, vollzog sich der komplizierte Prozeß innerparteilicher Machtintegration. Während nach außen hin der Ablauf der politischen Ereignisse sich als Stufen der Gleichschaltung abzeichnete, wurden innerparteilich die bekannten Machtkämpfe ausgetragen. In ihrem Verlauf erst formte sich die offizielle nationalsozialistische Kunstpolitik.“<sup>647</sup>

Kern dieser Machtkämpfe war die Frage der Auseinandersetzung, ob sich die von Rosenberg vertretene Doktrin eines nationalsozialistisch-völkischen Ansatzes in der künftigen Kunstpolitik des Staates abbilden sollte oder ob ein Programm entwickelt werden musste, das nach den Vorstellungen von Goebbels „betont herrschaftsfunktionalen Sinn“<sup>648</sup> haben soll. Damit war zwischen zwei Richtungen zu entscheiden: Rosenbergs prinzipieller und dezidiert rückwärtsgewandter Linie, die das Völkische zum Maßstab hatte und sich zugunsten einer geschlossenen Form gegen jegliche formalen Experimente absetzte – und der Linie von Goebbels, der eine politisch opportune Kunst anstrebte, die zwar national ausgerichtet war, formal aber Spielräume aufwies, sodass aktuelle Strömungen wie Expressionismus und Futurismus durchaus noch in das kulturpolitische

---

<sup>646</sup> Verordnung über die Aufgaben des RMVP, 30.06.1933, [www.documentArchiv.de/NS-/propaganda\\_vo.html](http://www.documentArchiv.de/NS-/propaganda_vo.html) (abgerufen am 30.10.2021).

<sup>647</sup> Brenner 1962, S. 34.

<sup>648</sup> Ebd., S. 19.

Programm gepasst hätten.<sup>649</sup> Diese Vorstellung widersprach Rosenbergs starrem Dogmatismus prinzipiell, was sich daran zeigte, dass Goebbels 1937 in seinem Tagebuch notierte, dass es kein deutsches Theater mehr gäbe, wenn Rosenberg etwas zu sagen hätte, „sondern nur noch Kult, Thing, Mythos und ähnlichen Schwindel.“<sup>650</sup>

Die Kontroverse zeigt, welches Gewicht die Postulierung eines nationalsozialistischen Kunstbegriffs offenbar hatte, schließlich musste eine offizielle, politisch wirksame Formel gefunden werden, zumal es durchaus oppositionelle Strömungen gab, von denen man sich abgrenzen wollte. Der Nationalsozialistische Deutsche Studentenbund<sup>651</sup> etwa stellte sich klar gegen die Restauration des überkommenen Wilhelminischen Akademismus und lehnte jede „kunsthistorische Dogmenbildung“<sup>652</sup> ab. Die Kulturpolitik um 1933 war also keineswegs homogen, sondern wurde durch Kämpfe um Vorherrschaft und das Abwägung von Dogmatik und Pragmatik bestimmt. Brenner schreibt über diesen langwierigeren Prozess voller Widersprüche und unterschiedlicher Motivationen:

„Die Auseinandersetzung um den deutschen Expressionismus und den italienischen Futurismus zeigt [nämlich], wie Gleichschaltung, Aufbau der Kontrollen usw. quasi von innen her sich vollziehen, als ein dynamischer Vorgang, voller Widersprüche, zeit- und machtbedingter Rücksichten, taktischer Haltungen. Sie zeigt ferner, wie in den Rivalitätskämpfen der hohen Parteiführer der Umbau des Sektors Kunstpolitik vorgenommen wird; wie jene Spannungen schließlich zu Faktoren der neuen Herrschaftsformen werden.“<sup>653</sup>

Die Kunsthistorikerin Karin Hartewig hat Kriterien benannt, nach denen die Werke für die GDK ausgewählt wurden, was zumindest bedingt Aufschluss über den erwünschten Kunstbegriff gibt:

„Einstweilen und zu allererst ging es um das gewaltige Zurückdrehen der Zeit und um ein neues Kunst-Amalgam: Ästhetisch orientierte sich die im Entstehen begriffene neue deutsche Kunst an der Romantik, am

---

<sup>649</sup> Vgl. Brenner 1962, S. 66. Brenner erläutert außerdem die Rolle des Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbundes und seines Wortführers, des Malers Otto Andreas Schreiber. Vgl. Saehrendt 2005 und Fleckner; Steinkamp 2015.

<sup>650</sup> Zit. nach Fröhlich 1993. Mit „Thing“ wird auf Freilichttheater verwiesen, die zwischen 1933–1935 gebaut wurden. Ausgangspunkt war ein NS-Kulturprogramm, das eine eigene Theaterkultur zu etablieren beabsichtigte. Oftmals als chorisches Massentheater konzipiert, wurden patriotische Narrative entworfen, die ein ‚völkisches Gemeinschaftserlebnis‘ unter freiem Himmel evozieren sowie Mythos und Heroismus im Zusammenhang mit deutscher Geschichte (vor allem zwischen 1918 bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933) darstellen sollten. Die als Kultstätten eingeführten Plätze hatten keinen nachhaltigen Erfolg. Einerseits überzeugten die neuen Stücke nicht und andererseits konnte das Format nicht mit Film und Radio konkurrieren. Der Begriff Thing (Thing oder Ding) wurde u.a. aus dem Altnordischen, Neuisländischen entlehnt, wo er Volksversammlungen (Volksting) und Gerichtsversammlungen bezeichnete. Der Platz einer solchen Versammlung wurde als Thingplatz oder Thingstätte bezeichnet (unter freiem Himmel, häufig exponierter gelegen). Vgl. Bosse (2020); Schmitz-Berning 2000, S. 609ff.

<sup>651</sup> Vgl. Faust 1973.

<sup>652</sup> Brenner 1962, S. 35.

<sup>653</sup> Ebd., S. 35.

Naturalismus und am Realismus des 19. Jahrhunderts. Die Rückkehr zur Genremalerei bescherte der Landschaft eine überragende Stellung im Kunstschaffen des Dritten Reiches, gefolgt vom Thema der Bauern, des weiblichen Aktes und des Porträts. [...] Vieles ging, sofern die rote Linie der Abstraktion nicht überschritten wurde.“<sup>654</sup>

Die Rückwärtsgewandtheit der künstlerischen Positionen verdeutlicht die Problematik, dass ein politisch verordneter Kunstbegriff, der dezidiert formale Experimente verbot, letztlich zur Leerstelle eines spezifischen NS-Stiles führte. Die politisch motivierte Ausrichtung dessen, was Kunst zu sein hat, wurde zwar intensiv diskutiert, ignorierte dabei aber vollständig, was die künstlerische Produktion ausmacht und antreibt. Zwischen dem Verbot formaler Experimente einerseits und explizit erwünschter Wirksamkeit der Werke andererseits blieb letztlich kaum mehr Spielraum. Dass Hitler auch 1939 bei der GDK konstatieren musste, dass keine Arbeit über ein anständiges Niveau hinausgehe, war das Ergebnis eines Kunstbegriffes voller Widersprüche, der ideologisch überfrachtet war und im Kern verbot, mögliche neue Ausdrucksmittel zu entwickeln.

Eine Besprechung des linientreuen Journalisten Rudolf Scholz lässt vermuten, dass die Künstler\*innen sehr wohl versuchten, bildnerische Antworten zu liefern. Scholz' Äußerung verweist auf jene Erwartungshaltung, die man als fortgesetzte Hoffnung auf die *neue deutsche Kunst* beschreiben kann. So schrieb er 1940 in der Zeitschrift „Kunst im deutschen Reich“ über die damalige GDK:

„Aus diesem Gesamteindruck der Ausstellung ergibt sich die Feststellung, daß der heutigen Malerei zwar die sensationellen Wirkungen fehlen, daß ihre Grundhaltung aber nicht Selbstzufriedenheit ist, sondern eine innere Bewegtheit und Lebendigkeit, in der sich der Wille ausprägt, reif zu werden und sich bereitzuhalten für die großen Aufgaben, die auch die der Malerei nach dem Siege Großdeutschlands zufallen werden.“<sup>655</sup>

Über Jahre wurde immer wieder auf die Zukunft verwiesen, in der sich eine befriedigende *neue deutsche Kunst* entwickeln würde. Im Zusammenhang mit diesen Ankündigungen wurde eine veraltete Ästhetik gepaart mit einem konservativen Kunstbegriff aufgerufen. Hitler versprach, dass sich den Vorgaben folgend eines Tages die „wahrhaft großen Genies“<sup>656</sup> erheben würden, die dann endlich die NS-Staatskunst verkörpern würden. Dass man sich letztlich eingestehen musste, die vielfach beschworene *neue deutsche Kunst* nicht annähernd vorweisen zu können, führte nicht zuletzt zum Ausweichen auf die Ästhetisierung des Politischen. Dazu heißt es bei Hildegard Brenner:

---

<sup>654</sup> Hartewig 2018, S. 33.

<sup>655</sup> Scholz 1940, S. 249.

<sup>656</sup> Hitler, Rede GDK, 1937, S. 76.

„Während die nationalsozialistische Kultur- und Kunstpolitik in der Kampfzeit und über diese hinaus noch mit Programmpunkten, ideologischen Positionen usw. operiert hatte, brachte die Umstellung auf den neuen Führungsstil deren Liquidierung mit sich. Ohne fixierte Zielpunkte, ohne politische Theorie oder Programmatik, ohne Bildungsprogramm, ohne Kunstideologie war die nationalsozialistische Kunstpolitik nunmehr allein auf politischen Dienst verpflichtet worden. Die auf Kunst gerichteten Maßnahmen, ihre Praktiken und Tendenzen, entziehen sich damit der geistes- beziehungsweise kulturgeschichtlichen Begrifflichkeit. Historischen Gehalten war diese Politik nicht mehr verpflichtet. Stattdessen wurde die Politik zur Kunst erklärt.“<sup>657</sup>

Der essentialistische, konservativ orientierte Kunstbegriff wurde auf seine ideologische Funktion reduziert; bestand seine Aufgabe doch vor allem darin, die nationale Identifikation zu fördern. Dazu passte, dass eben nur noch solche Arbeiten in der Auswahl der GDK zugelassen werden sollten, die gegenständlichen Themen aufgriffen und leicht lesbar waren. Der Anspruch, in wenigen Jahren und auf Befehl eine herausragende, geniale Qualität zu erreichen, wie man sie exemplarisch Dürer zuschrieb, erwies sich als untauglich, was den Druck auf die Mittler verstärkte. Sie hatten dieses Manko in ihren Texten auszugleichen; sie sollten einen Kunstbegriff vermitteln, für den ihnen das notwendige Anschauungsmaterial fehlte.

---

<sup>657</sup> Brenner 1963, S. 42.

## 6. Analyse des Quellenmaterials

Im vorangegangenen Kapiteln wurden die wesentlichen Positionen der kulturpolitisch vorherrschenden Rahmenbedingungen im NS erläutert. Die verschiedenen Maßnahmen, die im Zuge der Neustrukturierung ergriffen wurden, dienten von Beginn an dem Ziel, die Presse und das Feuilleton zu wesentlichen Propagandainstrumenten des NS-Staates zu machen. Neben unmittelbaren Verboten, die etwa jüdischen Redakteur\*innen die journalistische Arbeit untersagte, gab es ein umfangreiches Konglomerat an Empfehlungen und Direktiven, mit denen auf die inhaltliche Arbeit und die Textgestaltung Einfluss genommen werden sollte. Das Schriftleitergesetz war auf die Vereinheitlichung der Presse ausgerichtet und das Kritikverbot sah als Instrument einer neuen Kulturpolitik vor, dass die Kunst die „Volkserziehung“<sup>658</sup> übernehmen sollte. Von den Schriftleitern und Mittlern wurde erwartet, dass sie sich gegen die Moderne positionierten und die neue NS-Staatskunst würdigten und förderten. Sie sollten eine völkisch angepasste Sprache verwenden und einen rassistisch und antisemitisch begründeten Kunstbegriff propagieren sowie die *neue deutsche Kunst* so darstellen, dass sie der nationalen Identifikation diene. Ihr Auftrag bestand darin, „das kostbare Gut der Kultur“<sup>659</sup> dem deutschen Volk nahe zu bringen und für den NS-Staat „einen geistigen Unterbau von absoluter Sicherheit“<sup>660</sup> zu schaffen.

Diese Anweisungen und Verbote lieferten den Rahmen, an dem die Journalist\*innen ihre Texte fortan auszurichten hatten. Sie werden auch den Schriftleitern der hier untersuchten Texte zur Eröffnung der GDK beim Verfassen ihrer Kunstberichte Maßstab gewesen sein. Das Geflecht aus Erwartungen, Forderungen und eigenen Ansprüchen war den Autoren vermutlich bewusst, so, wie sie sicher auch die Probleme sahen, die sich in der Anwendung zeigten, weil die mitunter widersprüchlichen Aussagen und formalen Vorgaben sich nicht, wie im fünften Kapitel erläutert, ohne weiteres mit professioneller journalistischer Arbeit in Einklang bringen ließen.

Um herauszuarbeiten, ob und in welcher Weise sich die ideologischen wie formalen Maßgaben in den Artikeln niederschlugen, lassen sich aus dem Komplex an Anweisungen und Erlassen vier Themenfelder ableiten. Diese werden in der Folge als Grundlage der Textanalyse herangezogen werden, weil sie in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Ziel der Gleichschaltung der Presse stehen, die zum Sprachrohr der NS-Ideologie gemacht werden sollte. Da mit dem Kritikverbot eine sachliche Berichterstattung an-

---

<sup>658</sup> Vgl. dazu Hitler: „Somit ist der höchste Zweck des völkischen Staates die Sorge um die Erhaltung derjenigen rassischen Urelemente, die als kulturspendend, die Schönheit und Würde eines höheren Menschentums schaffen. Wir [...] vermögen uns unter einem Staat [...] den lebendigen Organismus eines Volkstums vorzustellen, der die Erhaltung [...] nicht nur sichert, sondern es auch durch Weiterbildung seiner geistigen und ideellen Fähigkeiten zur höchsten Freiheit führt.“ Hitler 1927/1943, S. 434. Vgl. Reichspressechef der NSDAP, Otto Dietrich, der in einer Rede der Reichsregierung in Berlin (am 17. und 18. November 1934) die „Zeitung als bedeutsamstes Erziehungsinstrument der Nation“ bezeichnete. Ohne Autor, DP, 24.01.1934, S. 7.

<sup>659</sup> Steguweit, DP, 29.12.1934, S. 1.

<sup>660</sup> Liskowsky, DP, 29.09.1934, S. 2.

geordnet wurde, stellt sich zunächst die Frage nach der journalistischen Form der Artikel. Im Detail muss erstens untersucht werden, *wie* die auf der GDK ausgestellten Kunstwerke in den Texten beschrieben werden, ob sich also tatsächlich ein sachlicher Sprachgestus ablesen lässt oder ob Wertungen und subjektive Einschätzungen auftauchen. Zweitens ist zu klären, ob die NS-Ideologie in den Texten abgebildet wird und also rassistische oder antisemitische Ressentiments reproduziert werden. Es wird also herausgearbeitet, ob NS-Terminologie genutzt und *rassistische* und *völkische* Aspekte, die den Kern der NS-Ideologie bildeten, verhandelt und/oder in Zusammenhang mit den Werken gebracht werden. Drittens sind die Texte daraufhin zu befragen, wie die *neue deutsche Kunst* darin dargestellt ist, ob sie in Opposition zu Strömungen der Weimarer Republik definiert und als NS-Staatskunst propagiert wird, um die geforderte nationale Identität, die auf *rassebiologischen* Überzeugungen gründet, zu stärken. Außerdem muss viertens, um die intendierte Funktion der Feuilletonisten als Mittler ablesen zu können, die Rolle des Schreibenden als *völkischer Erzieher* in den Blick genommen und geklärt werden, wie sich der Verfasser den Leser\*innen gegenüber positioniert.

## **6.1. Die GDK-Berichte in der „Frankfurter Zeitung und Handelsblatt“**

### **6.1.1. Darstellung der Kunstwerke der GDK**

Die große Ernsthaftigkeit, Ausführlichkeit und Seriosität, mit der sich die Autoren der FZ der GDK widmen, lässt bei der Lektüre keinen Zweifel an der Bedeutung des kulturellen Ereignisses und der Kunst an sich. Die GDK wird auf der Grundlage kunsthistorischer Kategorien beleuchtet. Hierzu werden die Werke den tradierten Gattungen Landschaft, Genre, Stilleben, Akt und Porträt zugeordnet und es wird zwischen den Techniken Malerei, Grafik und Skulptur unterschieden. Die einzelnen Arbeiten werden meist mit ein bis zwei Sätzen beschrieben, wobei die Motive dabei mit wenigen prägnanten Termini eher schlaglichtartig benannt werden. Das Porträt des Architekten Georg Ehmig etwa wird 1938 charakterisiert als „ein zähes, fleischiges Gesicht vor dem scharfroten Hintergrund eines Ziegelbaus“,<sup>661</sup> über Wilhelm Otto Pitthans „Bildnis des Reichsministers Dr. Goebbels“<sup>662</sup> heißt es im gleichen Artikel: „feste Spannung des Gesichts, bleigrau der Anzug.“<sup>663</sup> Die Bildmotive werden in einen unmittelbaren Zusammenhang mit ihrer formalen Umsetzung und der bildnerischen Komposition gebracht: „Der wohlige Blick wird gleichsam nachgezogen durch die Grundform einer ovalen Vignette, in deren Kurve Berg und Tal sich fügen.“<sup>664</sup> An anderer Stelle heißt es über das Bild „Mann mit dem blauen Paket“ von Karl Hanusch:

---

<sup>661</sup> Linfert, FZ, 29.07.1938, S. 11.

<sup>662</sup> Ebd.

<sup>663</sup> Ebd.

<sup>664</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 1.



„Die blauglänzende Papierpackung tritt ganz nach vorn aus dem Bild heraus. Und dahinter steht ein breiter, schwerer Mann mit unsagbar faltigem Anzug (stumpf graugrün) und wartet – fast möchte man meinen: ebenso auf den Betrachter wie auf den weiteren Inhalt der Anekdote, zu der er gehört.“<sup>665</sup>

Nur in Ausnahmen werden Fremdwörter verwendet wie „anthropomorphe[...] Auffassung“.<sup>666</sup> Fachtermini tauchen dagegen häufiger auf, wobei es sich zumeist um Begriffe handelt, die kunstinteressierten Leser\*innen vertraut gewesen sein dürften – wie „Duktus“,<sup>667</sup> „Kolorismus“,<sup>668</sup> „Allegorie“,<sup>669</sup> „pastos“<sup>670</sup> oder „Bozzetto-Torso“.<sup>671</sup> Mitunter werden Erklärungen ergänzt: „Disegno (zeichnerisch-plastische Anschauung)“.<sup>672</sup> Begrifflichkeiten wie „Bildideal“,<sup>673</sup> „monumentale[...] Bildordnung“,<sup>674</sup> „altmeisterliche[...] Formgebung“<sup>675</sup> oder „landschaftliche[...] Farbmodulation“<sup>676</sup> bringen zum Ausdruck, dass die Kommentierung der Werke der GDK in erster Linie nach kunstwissenschaftlichen Kriterien erfolgt.

Bildinhalte werden in den seltensten Fällen ausgeführt oder kommentiert. Aussagen über die gesellschaftspolitische, soziale oder ideologische Funktion der ausgestellten Arbeiten werden an keiner Stelle gemacht oder in seltenen Ausnahmen bestenfalls als Allgemeinplatz formuliert, wie hier: „Seit Jahrhunderten ist das Gruppenporträt aufschlußreich für die Haltung, die zur Umwelt eingenommen wird.“<sup>677</sup> Auch die Motive, die die NS-Kunst in besonderer Weise prägen, wie etwa die körperliche Gesundheit, werden nüchtern in den kunstwissenschaftlichen Kontext gestellt und auf Gemeinsamkeiten hin untersucht, ohne eine möglicherweise gesellschaftspolitische Bedeutung zu thematisieren: „Ein Typus von Herzhaftigkeit und Gesundheit gibt gleichsam die Rahmenform jeder Familiendarstellung.“<sup>678</sup> Über die Darstellung von als Mutter lesbaren Figuren heißt es:

„Nur dann treten sie ganz hervor, wenn sie ihr Kind säugen, sei es im Kreise der Familie (wie in der Darstellung Willrichs), sei es in der

---

<sup>665</sup> Linfert, FZ, 16.07.1938, S. 9.

<sup>666</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 2.

<sup>667</sup> Linfert, FZ, 22.07.1939, S. 1.

<sup>668</sup> Benkard, FZ, 27.07.1937, S. 1.

<sup>669</sup> Linfert, FZ, 29.07.1938, S. 11.

<sup>670</sup> Linfert, FZ, 22.07.1939, S. 2.

<sup>671</sup> Benkard, FZ, 27.07.1937, S. 1.

<sup>672</sup> Ebd.

<sup>673</sup> Linfert, FZ, 29.07.1938, S. 11.

<sup>674</sup> Linfert, FZ, 29.07.1938, S. 11.

<sup>675</sup> Linfert, FZ, 29.07.1938, S. 11.

<sup>676</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 2.

<sup>677</sup> Linfert, FZ, 29.07.1938, S. 11.

<sup>678</sup> Ebd.

goldenen Umgebung eines Getreidefeldes (ein Bild von Erich Erler).“<sup>679</sup>

Ernst Benkard und Carl Linfert, von denen fast alle Beiträge zu den GDK-Eröffnungen in der FZ stammen, betrachten die Werke also bewusst im Kontext der Kunstgeschichte. Sie nennen künstlerische Vorbilder, erläutern, in welcher Weise deren handwerkliche oder stilistische Eigenheiten kopiert, variiert oder weiterentwickelt wurden. Hierzu werden häufig Künstler als Referenz angeführt,<sup>680</sup> meist ohne Nennung der Vornamen, weil die Maler offensichtlich als bekannt vorausgesetzt werden: Édouard Manet, Nicolas Poussin, Tizian oder Anthonis van Dyck. Die kunsthistorischen Querbezüge und Parallelen zu früheren Epochen und Stilen sind vielfältig – ob zu Raffaels Schule, dem „Leiblkreis“<sup>681</sup> oder zur spätbarocken Vedutenmalerei, zum bayerischen Barock oder der „Hildebrandtschule“.<sup>682</sup> Eine Holzschnittfolge von Richard Schwarzkopf zeige sich „an Rethel inspiriert“,<sup>683</sup> dann wieder fragt der Autor: „Hat nicht Crivelli schon desgleichen getan?“<sup>684</sup>

In den Artikeln werden die verschiedenen Gattungen, die in der GDK vertreten waren, meist nacheinander abgearbeitet, wobei auch allgemeine Fragen zur Akt- oder Genremalerei verhandelt werden, zu Realismus oder Farbe, aber auch zu Herstellungsart und Techniken:

„Die graphischen Techniken besitzen den Vorzug, den Handwerker in geringerem Maße zum Ausgleiten kommen zu lassen. Linie und Strich binden und verlangen Beherrschung des Könnens.“<sup>685</sup>

Es finden sich Exkurse zur „Grundbedingung aller Monumental-Skulptur“<sup>686</sup> oder zum Zusammenspiel von Grün und Schwarz: „[S]o schwierig diese Farbkombination auch sein mag; seit Manet haben ganze Malschulen sich daran versucht.“<sup>687</sup> Um die Werke der GDK besser einordnen zu können, werden auch größere Entwicklungsstränge innerhalb der Kunstgeschichte nachgezeichnet. So schreibt Linfert 1939:

„Seit dem späten Mittelalter (bei van der Goes, Dürer, Bosch bis zu Bruegel und weiter hinaus) sind die Bauern Figuren, welche man in

---

<sup>679</sup> Ebd.

<sup>680</sup> Auf Werke von Künstler\*innen wird in den untersuchten Artikeln nicht in kunsthistorischer Hinsicht Bezug genommen.

<sup>681</sup> Benkard, FZ, 27.07.1937, S. 1.

<sup>682</sup> Benkard, FZ, 27.07.1937, S. 2.

<sup>683</sup> Ebd.

<sup>684</sup> Linfert, FZ, 29.07.1938, S. 11.

<sup>685</sup> Benkard, FZ, 27.07.1937, S. 1.

<sup>686</sup> Linfert, FZ, 17.07.1938, S. 8.

<sup>687</sup> Linfert, FZ, 16.07.1938, S. 9.

den repräsentativen Rollen der Bilder noch nicht kannte; nun wurden sie eine Anregung für den neuen Realismus. Sie waren schon eher ein Sonderthema als die Landschaft, aber sie wurden nie ‚heroisiert‘. Heute ist es umgekehrt: die Bauernbilder scheinen wie aus einer Vereinigung von Landschaft und Genre geboren.“<sup>688</sup>

Gelegentlich werden die Innovationskraft und Eigenleistung einzelner Werke und Künstler\*innen im Kontext der Kunstgeschichte ausgeführt:

„Aber was nun als die besondere Eigenleistung des Malers zu bezeichnen ist, die helle, fast impressionistisch frische Finesse der Feldtöne, ist doch wieder ganz neu gegenüber den Niederländern.“<sup>689</sup>

### **Kategorienbildung**

Auffallend an den Texten ist die häufig genutzte Strategie, mehrere Werke unter einem Oberbegriff zu subsumieren wie „Vereinigung von Landschaft und Genre“<sup>690</sup> oder Skulpturen, die „eine ungemeine lineare Feinheit“<sup>691</sup> aufweisen. Solche Auflistungen machten es den Autoren einerseits möglich, sehr viele Künstler\*innen der GDK namentlich zu erwähnen, gleichzeitig dienten sie der Kategorisierung der Gegenwartskunst, für die die Autoren erklärtermaßen Definitionen finden wollten. Hierzu heißt es etwa bei Benkard: „Schließlich kann an dem zeitgenössischen Gegenstand nicht vorübergegangen werden“<sup>692</sup>, weshalb „etwas Grundsätzliches in die Betrachtung“<sup>693</sup> eingeführt werde. Somit zeichnet die GDK-Kunstberichte der FZ aus, dass die Autoren die ausgestellten Werke kategorisieren und dabei spezifische Merkmale herausarbeiten. Die europäische Kunstgeschichte dient als Referenzrahmen, wobei die Autoren die Kunstgeschichte fortschreiben und versuchen, hierzu allgemeine Kriterien der gezeigten Kunst zu benennen:

„Allmählich, so meint man beginnt die Physiognomie der Epoche fassbar zu werden. Dies möchte man namentlich von den auf das Wesentliche sich konzentrierenden Bronzeköpfen von Thorak glauben (Hindenburg, Mussolini, Atatürk, Dr. Schacht). Aber um dies gleich

---

<sup>688</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 2.

<sup>689</sup> Linfert, FZ, 16.07.1938, S. 9.

<sup>690</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 2.

<sup>691</sup> Linfert, FZ, 22.07.1939, S. 1.

<sup>692</sup> Benkard, FZ, 27.07.1937, S. 1.

<sup>693</sup> Ebd.

zu sagen, ihre knappe Fassung entspricht einer allgemein vorhandenen Tendenz.“<sup>694</sup>

Es werden mitunter auch eigene Sorten konstruiert wie etwa die der Bauernbilder, die „zum Anlaß einer statuarischen Monumentalhaltung genommen werden“.<sup>695</sup> Auch eigene Termini werden erfunden wie „Verdeutlichungskunst“,<sup>696</sup> „Signetcharakter“<sup>697</sup> oder auch „reicher Modellrealismus“,<sup>698</sup> wobei nicht immer klar wird, was Linfert damit meint. Bei den zahlreichen Querbezügen und Vergleichen mit anderen Gattungen, Künstlern und Werkgruppen wird zwar der Eindruck erweckt, spezifische Merkmale der *neuen deutschen Kunst* präzise zu fassen, im Ergebnis verflüchtigt sich die Botschaft aber mitunter und die Thesen und Beschreibungen bleiben vage und ungreifbar. So heißt es zum Beispiel im Kunstbericht aus dem Jahr 1942 über Bilder, die das Thema der Industrialisierung aufgreifen:

„Mehr als in den derben Waldarbeitern von Sperl verschwindet hier die menschliche Beteiligung und Härte, eher versinken, so könnte man es sehen, die Typen der Arbeiter gleich Bestandteilen in dem großen Arbeitsaufbau der Industrie. An dieser Tatsache gemessen, haben die Farben oft noch eine stimmungsvolle oder gar landschaftliche Weichheit.“<sup>699</sup>

Da jegliche Motive und Stile in größere Zusammenhänge gerückt werden, vermittelt sich bei der Lektüre der Eindruck, dass eine übergeordnete, fachkundige Instanz eine nüchterne Bestandsaufnahme vornimmt, die vor allem deskriptiv ist und sich jeder persönlichen Anteilnahme enthält. Die Autoren verhandeln darstellerische Fragen und allgemeine kunstwissenschaftliche Aspekte, was sich mitunter (oder manchmal) wie eine regelrechte Flucht ins Formale liest:

„Nichtsdestoweniger ist der gemeinsame Schimmer von Grün, der die Bilder im Saale verbindet, das Wesentliche. Er bezeichnet eine ausweichende Gelassenheit, die keiner allegorischen Künstlichkeit verfallen möchte, aber dennoch das bloße Grün der landschaftlichen Natur in einen träumerischen Schwebestand versetzt.“<sup>700</sup>

---

<sup>694</sup> Ebd.

<sup>695</sup> Linfert, FZ, 22.07.1939, S. 1.

<sup>696</sup> Linfert, FZ, 16.07.1938, S. 9.

<sup>697</sup> Linfert, FZ, 22.07.1939, S. 1.

<sup>698</sup> Ebd.

<sup>699</sup> Linfert, FZ, 18.07.1942, S. 1.

<sup>700</sup> Linfert, FZ, 17.07.1942, S. 1.

## Elaborierte Wortwahl zur Wiedergabe sinnlicher Eindrücke

Während die Perspektive der Autoren eine unübersehbar kunstwissenschaftliche ist, spiegelt die Sprache selbst ein deutliches Bemühen um eine ausgewählte und nachgerade literarische Wortwahl. Nicht nur durch den Dreiklang von Motiv, Komposition und Stil sollen sich die Leser\*innen ein Bild der beschriebenen Werke machen können, sondern auch durch ein Übermaß an Adjektiven. Man schreibt über die „flauschige Helle der Schneelast“<sup>701</sup> oder „das fressende Dunkel des Sturms“,<sup>702</sup> dann wieder „verbindet sich das Erhabene mit weicher Lockung“.<sup>703</sup> Die Autoren greifen dabei auch zu individuellen Wortschöpfungen und Komposita, die einen freien, souveränen Umgang mit der Sprache und die Lust an individuellen Sprachbildern suggerieren. Da geht es um „das graustruppige, halb wilde Aussehen des Landschaftsausschnitts“,<sup>704</sup> um „vibrierende Prallheit“,<sup>705</sup> eine „weichgeschliffene[n] Schwere“<sup>706</sup> oder um „aus purpurbrauner Nacht in antikischer Kühle aufgleißende[n] Felsküsten“.<sup>707</sup> Selbst formale und gestalterische Aspekte werden durch sinnesbezogene Termini ausgedrückt, so finden sich zahlreiche kühne Kombinationen wie „dampfige[...] Tönung“,<sup>708</sup> „in kargen und heißen Farben“<sup>709</sup> oder „ein Grün mit silbrigen und schaumigen Helligkeiten“.<sup>710</sup> Mitunter lassen sich diese ambitionierten Sprachbilder nur bedingt nachvollziehen – wie bei einer Figur in „mehr schalig umhüllter Form“<sup>711</sup> oder bei einer „fast lackartige[n] Tiefe, auf die allmählich die helleren Baumränder aufgesetzt werden.“<sup>712</sup>

Die Motive werden so wiedergegeben, als handle es sich um reale, lebendige Szenen, die die Autoren durch eine dramatisch zugespitzte Sprache zu verlebendigen versuchen, indem sie vom „zischendroten Widerschein des Feuers“<sup>713</sup> und dem „Blaugrün des Eisens“<sup>714</sup> schreiben. Viele der Begrifflichkeiten beziehen sich durch die zahlreichen Adjektive auf die sinnliche Wahrnehmung, was vermuten lässt, dass damit die emotionale Wirkung des Bildes transportiert werden sollte. Vor allem Linfert versuchte häufig, sprachliche Äquivalente für das Erleben bei der Rezeption der Werke zu finden. Er schreibt über „die harte Bräune des Erdbodens und die hellen Flecken des warmen

---

<sup>701</sup> Linfert, FZ, 16.07.1938, S. 9.

<sup>702</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 2.

<sup>703</sup> Linfert, FZ, 28.07.1940, S. 5.

<sup>704</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 2.

<sup>705</sup> Linfert, FZ, 22.07.1939, S. 1.

<sup>706</sup> Ebd.

<sup>707</sup> Linfert, FZ, 28.07.1940, S. 5.

<sup>708</sup> Ebd.

<sup>709</sup> Linfert, FZ, 18.07.1942, S. 1.

<sup>710</sup> Linfert, FZ, 17.07.1942, S. 1.

<sup>711</sup> Linfert, FZ, 22.07.1939, S. 1.

<sup>712</sup> Linfert, FZ, 16.07.1938, S. 9.

<sup>713</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 2.

<sup>714</sup> Ebd.

Lichts“, über „das stumpfe sommerliche Grün“ oder über „flauschig gelbliche Töne“.<sup>715</sup> Die an der Kunstwissenschaft orientierte Analyse der Werke wird dadurch sinnlich ergänzt. Den Bildelementen, ob motivisch oder kompositorisch, wird sogar eine dynamische Kraft zugesprochen, sie werden sprachlich zu eigenständigen Akteuren. Da wirkt das Selbstporträt von Heinrich Krause „fast bedrängt durch den rotgrünen Vorhang und das trockene Blumengewächs in der Vase.“<sup>716</sup> Auch die formalen Mittel werden als aktiv tätig dargestellt: „Der malerische Ausgleich bemächtigt sich auch der trüben Halbtöne.“<sup>717</sup> Damit wird der Eindruck transportiert, dass die Malerei eine Eigendynamik und Autonomie besitze, womit letztlich indirekt der Gestaltungswille der Schöpfenden ein Stück weit relativiert wird – und damit im Grunde auch die Möglichkeit einer politischen Einflussnahme in Frage gestellt wird.

### **Weitgehender Verzicht auf Wertung**

In der FZ-Berichterstattung werden nur gelegentlich eindeutige Urteile formuliert. Dabei handelt es sich in der Regel um positive Einschätzungen einzelner Künstler\*innen, die etwas „treffend zu zeigen vermögen“<sup>718</sup> oder mit einem „künstlerisch gut unterscheidendem Blick“<sup>719</sup> ausgestattet seien. Diese wenigen subjektiven Kommentare werden meist mit expertenhaftem Gestus formuliert und beziehen sich auf formale Aspekte oder handwerkliches Können. Hier wird eine „ungemeine lineare Feinheit“<sup>720</sup> erwähnt, dort einem Künstler ein „besondere[s] Vermögen“<sup>721</sup> zugeschrieben. Mal wird auf die „besondere Kraft der Bilder von Heinrich von Richthofen“,<sup>722</sup> mal auf „die qualitätsvollen Bildnisse von Conrad Hommel“<sup>723</sup> verwiesen. Positive Wertungen, die nicht durch Kunstexpertise untermauert sind, werden ins Allgemeine gewendet. So schreibt Linfert: „Mit Bewegung betrachtet man die Holzschnittfolge von Richard Schwarzkopf“,<sup>724</sup> „[d]ie Blicke staunen“<sup>725</sup> oder auch: „Die allgemeine Bewunderung gilt dem Schimmer der Tropfen, dem gleichsam sichtbaren Aufspringen der Keime und dem Bersten der alten Wurzeln.“<sup>726</sup> Ausnahmen bleiben dagegen eindeutige Kommentare wie „sehr schöne Arbeiten wie die Bildnisstudien von Josef Pieper, die engen Flußlandschaften

---

<sup>715</sup> Linfert, FZ, 16.07.1938, S. 9.

<sup>716</sup> Linfert, FZ, 29.07.1938, S. 11.

<sup>717</sup> Ebd.

<sup>718</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 2.

<sup>719</sup> Ebd.

<sup>720</sup> Linfert, FZ, 22.07.1939, S. 1.

<sup>721</sup> Ebd.

<sup>722</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 1.

<sup>723</sup> Benkard, FZ, 27.07.1937, S. 1.

<sup>724</sup> Benkard, FZ, 27.07.1937, S. 2.

<sup>725</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 2.

<sup>726</sup> Ebd.

von Karl Rüter, auch solche mit einer ausgesprochen illustrativen Handschrift von Johann Thiel.“<sup>727</sup>

Arno Breker ist einer der wenigen Künstler, die wiederholt eindeutig positiv beurteilt werden. Linfert bescheinigt ihm „eine Virtuosität, die bewundernswert ist.“<sup>728</sup> und Benkard schreibt, er sei ein „fähiger Porträtist“.<sup>729</sup> Damit bestätigen beide das Qualitätsurteil für einen Künstler, der vom Staat besonders gefördert wurde. 1941 scheint Linfert allerdings enttäuscht zu sein von Brekers Beitrag, mildert seine Kritik aber ab, indem er handwerkliches Können als Grund für die fehlende stilistische Qualität nennt; er schreibt dazu: „Es ist bezeichnend, daß mit dieser wachsenden Virtuosität sich die unmittelbare Ausdrucksprägung mehr und mehr in die Hüllen der Vorbilder verliert“<sup>730</sup> und an anderer Stelle heißt es, dass Breker das Thema Figur „durch den Bekleidungsnaturalismus nicht völlig durchdringt“.<sup>731</sup>

Kritik an Werken lässt sich allenfalls erahnen, wenn etwa die Blumenbüsche von Otto Neubrand und Otto Knöpfer als nah an der „Starrheit“<sup>732</sup> beschrieben werden oder wenn es heißt, „die Form liegt nicht im Arrangement, sondern gerade in der Unübersichtlichkeit (wir nennen Fritz Gärtner und Hugo Geißler).“<sup>733</sup> Auch durch die Wortwahl lässt sich mitunter auf ein Urteil schließen: „[U]m so merkwürdiger dann die überzarte Haut, die gleichsam nur durch die ungelenke Bewegung mit der bäuerlichen Umgebung verbunden wird.“<sup>734</sup> Mitunter werden auch verhalten kritische Urteile formuliert, die dann doch relativiert werden, sodass sich letztlich keine eindeutige Aussage herauslesen lässt:

„Aber es ist klar, und das zeigt sich in den kalt zersplissenen Formen des Industriebilder-Saales ganz deutlich, daß die malerische Ausgiebigkeit der Farbe auf eine strenge Probe gestellt wird, auch wenn die einzelnen Maler bisweilen kaum recht wissen, was ihnen geschieht. Man darf sogar sagen, daß gerade diejenigen Maler die schlagkräftigste Form eines veränderten Lebens finden werden, die sich der Farben mit genügender Askese gegen illusionäre Reize, ja mit einem gewissen Mut zur Eintönigkeit bedienen.“<sup>735</sup>

---

<sup>727</sup> Linfert, FZ, 22.07.1939, S. 2.

<sup>728</sup> Ebd., S. 1.

<sup>729</sup> Benkard, FZ, 27.07.1937, S. 2.

<sup>730</sup> Linfert, FZ, 08.08.1941, S. 4.

<sup>731</sup> Ebd.

<sup>732</sup> Linfert, FZ, 20.07. 1939, S. 2.

<sup>733</sup> Ebd.

<sup>734</sup> Ebd.

<sup>735</sup> Linfert, FZ, 18.07.1942, S. 1.

Selbst wenn auf ein explizit negatives Urteil verzichtet wird, lässt sich mitunter eine distanzierte Haltung der Schreiber vermuten bei Begriffen wie „Ornamentspiele“<sup>736</sup> oder beim Hinweis auf eine „ironisierte Rokokomythologie, die Paul Scheurich zu einem persönlichen Stil gemacht hat.“<sup>737</sup> Ohne diese zu bewerten, wird auch die Rückwärtsgewandtheit von Bauerndarstellungen zum Ausdruck gebracht, „denen eine Wiedererweckung und neue Verlebendigung des bäuerlichen Genrebildes vorschwebt“.<sup>738</sup> 1938 schreibt etwa Linfert:

„Diese Wiederbelebung des Altmeisterlichen ist wichtig wie ein Programm, wenn man bedenkt, daß allein den Proben, die Peiner davon gibt, ein ganzer Saal eingeräumt ist.“<sup>739</sup>

In der Kunst bewanderte Leser\*innen könnten aus vereinzelt Kommentaren Hinweise zur Gesamtausrichtung der *neuen deutschen Kunst* in der GDK herausgelesen haben. Die nüchterne Feststellung „Es gibt wenige Straßenbilder“<sup>740</sup> bei gleichzeitiger Schilderung der zahlreichen Bauernbilder gibt Aufschluss über die bevorzugten Motive und weist darauf hin, dass die Großstadtbilder, die in der Weimarer Republik ein zentrales Sujet waren, durch ländliche Motive abgelöst wurden.

### **Sonderstellung Ernst Kammerers**

Während das Vorgehen Benkards und Linferts zahlreiche Parallelen aufweist, unterscheiden sich deren Artikel auffallend von dem einzigen Bericht, den Ernst Kammerer im Jahr 1939 schrieb. Die o.g. Strategien, wie die ausgestellten Werke beschrieben werden, lassen sich nicht in Kammerers Artikel nachweisen. Die Auflistung und Analyse der ausgestellten Werke, die bei den anderen beiden Autoren in der Regel den Hauptanteil der Berichte ausmachen, sind bei Kammerer nachrangig. Auch die Beschreibungen einzelner Arbeiten fallen deutlich knapper aus und beziehen sich einerseits auf das Motiv wie in dem Hinweis zu den „Landschaften wie ‚Hochgebirge‘ von Hermann Gradl mit seinem klar von den dunstigen Felsen herunterschießenden Wasser.“<sup>741</sup> Dann wieder nennt er formale Aspekte wie bei den „beiden Landschaftsszenen von Müller-Wischin mit dem in allen Schattierungen gemeisterten Grün“.<sup>742</sup> Sofern Kammerer Bezüge zur Kunstgeschichte erstellt, sind sie meist eher allgemeiner Art wie etwa in einem Hinweis auf das Porträt:

---

<sup>736</sup> Linfert, FZ, 29.07.1938, S.11.

<sup>737</sup> Linfert, FZ, 22.07.1939, S. 2.

<sup>738</sup> Kammerer, FZ, 15.07.1939, S. 1.

<sup>739</sup> Linfert, FZ, 29.07.1938, S. 11.

<sup>740</sup> Ebd.

<sup>741</sup> Kammerer, FZ, 15.07.1939, S. 1.

<sup>742</sup> Ebd.



„Da begegnet man dem Kapitel des Porträts, das von Einflüssen Lenbachs und der alten Münchner Schule bis zu einer modernen Eleganz kommt.“<sup>743</sup>

Gerade die Ausführungen zu Bildkompositionen lassen vermuten, dass Kammerer, der hauptsächlich als Theaterkritiker tätig war, nicht über die breite kunstwissenschaftliche Expertise seiner Kollegen verfügte. Oftmals wirken sie vage und nicht eindeutig nachvollziehbar wie zum Beispiel beim Hinweis auf die „Landschaftsstücke von Hermann Gradl, die mit freier Komposition in die Tiefe modelliert sind“.<sup>744</sup> Es lässt sich hier nicht beantworten, ob eine möglicherweise mangelnde Sachkenntnis oder einfach sein journalistisches Selbstverständnis der Grund war, weshalb Kammerer in seinem Artikel das Augenmerk auf den Gesamtauftritt der GDK richtete und die ausgestellten Werke nur als Teil davon ansah. Er führte atmosphärische Aspekte an, schilderte den Eindruck, den die Räumlichkeiten auf ihn machten, kommentierte die Hängung und die Rahmung der Bilder. So heißt es:

„Die Reihenfolge der Säle, die Reihenfolge der Themen, die Zusammenstellung des Zusammengehörenden und Wirkung der sich gegenseitig steigernden Gegensätze bilden insgesamt eine Ausstellungskomposition, die den Besucher dauernd vor frische Eindrücke führt, so daß er das reiche vielgestaltige Leben der zeitgenössischen deutschen Kunst in einer Folge klar geschiedener Kapitel aufnehmen kann.“<sup>745</sup>

Anders als bei Benkard und Linfert liegt der Fokus seines Kunstberichts also nicht auf der kunsthistorischen Befragung der Werke, sondern auf dem Ereignis der GDK-Eröffnung, das der Autor unmissverständlich positiv bewertet. Die einzelnen Werke als Beispiele der *neuen deutschen Kunst* kommentiert er nicht, betont aber mehrfach die Qualität der Ausstellung an sich, spricht von „Fürsorge“,<sup>746</sup> einem neuen „Ruhmesblatt der Ausstellungsordnung“<sup>747</sup> oder der „Überlegenheit, mit der die Ausstellung aufgebaut ist.“<sup>748</sup> Während Benkard und Linfert weitgehend auf Wertungen verzichten, formuliert Kammerer ein zumindest vordergründig positiv zu deutendes Fazit:

„So bietet der erste Rundgang den Anblick einer auf das vielseitigste verzweigten Kunstbetätigung, die durch den Geist des Fleißes, des

---

<sup>743</sup> Ebd.

<sup>744</sup> Ebd.

<sup>745</sup> Ebd.

<sup>746</sup> Ebd.

<sup>747</sup> Ebd.

<sup>748</sup> Ebd.

handwerklichen Könnens und des ernsten, aber lebenbejahenden Themas verbunden ist.<sup>749</sup>

Kammerer hebt vor allem die Vielfalt der Ausdrucksformen hervor sowie das gute Handwerk und den Fleiß der Kunstschaffenden.

## Veränderungen ab 1941

Ab 1941 ist festzustellen, dass sich bei Linfert, in dessen Händen die Berichterstattung nun ausschließlich lag, die Textqualität verändert. Es finden sich zwar noch Fremdwörter beziehungsweise Fachtermini wie panoptikal, „symbolträchtige[...] Abbréviation“<sup>750</sup> oder „barocke Kavalkade“;<sup>751</sup> am Dreiklang aus Motiv, Darstellung und kunsthistorischer Einordnung wird festgehalten, der Blick wird nun aber stärker auf die Motive gerichtet, deren Beschreibungen zum Teil auch deutlich länger geraten. So widmet Linfert sich 1943 zum Beispiel ausführlich vier Bildern zu den Tageszeiten von Willy Kriegel mit Begriffen wie „Morgendunst“<sup>752</sup> und „Nadelwölkchen“<sup>753</sup> und verliert sich in einem Absatz in sehnsuchtsvollen Naturbeschreibungen. Das Bemühen um Kategorienbildungen ist zwar weiterhin ablesbar wie auch die Tendenz zur Bündelung mehrerer Werke, der Ton aber verändert sich, die Beschreibungen werden geschmeidiger und griffiger. Formulierungen wie „ein Bild des stillen Glücks, das auf dem Land so leicht zu haben scheint“,<sup>754</sup> sind nun sogar persönlich gefärbt. Der Ton ist weniger nüchtern und Neutralität und Distanz weichen immer wieder einer stärker auf die Empfindung ausgerichteten Beschreibung und Kommentierung. Da spricht Linfert zum Beispiel von „einer eigentümlichen Farbe des Glücks“.<sup>755</sup> Gerade auch die auffallend zahlreichen Beschreibungen von Frauenakten sind lebensnah formuliert („oben eine schöne, nackte Frau, die unter ihrem Arm lachend herabblickt“),<sup>756</sup> oder sie weisen einen begehrliehen Unterton auf „wie bei dem Wagen voll schöner Mädchen von Franz Weiß“.<sup>757</sup> Die Sprache der nach 1941 erschienen Artikel ist zwar ausgewählt („In mürber Dämmrigkeit“,<sup>758</sup> „die glatt gestreichelten Wiesenwölbungen“),<sup>759</sup> der expertenhafte Gestus aber wird aufgeweicht und die Motive werden nun stärker aus Alltagssicht betrachtet und dabei vermutlich auch die Wirkung auf das breite Publikum bedacht. Künstler\*innen

---

<sup>749</sup> Ebd.

<sup>750</sup> Linfert, FZ, 08.08.1941, S. 4.

<sup>751</sup> Linfert, FZ, 15.07.1943, S. 2.

<sup>752</sup> Linfert, FZ, 27.06.1943, S. 4.

<sup>753</sup> Ebd.

<sup>754</sup> Linfert, FZ, 17.07.1942, S. 2.

<sup>755</sup> Ebd., S. 1.

<sup>756</sup> Linfert, FZ, 05.07.1942, S. 4.

<sup>757</sup> Linfert, FZ, 15.07.1943, S. 1.

<sup>758</sup> Linfert, FZ, 27.07.1941, S. 4.

<sup>759</sup> Linfert, FZ, 17.07.1942, S. 1.

werden nun häufiger mit Vor- und Zunamen genannt und auf bessere Verständlichkeit gesetzt. („Im Lebensfrühling – so nennt Johann Schult sein Bild“).<sup>760</sup> Die Texte scheinen jetzt stärker in der Gegenwart verankert zu sein, aktuelle Motive werden deutlicher als solche benannt, dabei aber ins Allgemeine gewendet oder in einen übergeordneten Kontext („allegorische Anspielung“) gerückt:

„Friedrich Wilhelm Kalb in seinem hohen Berggemälde, wo blonde Recken gegen einen Abgrund dunkler Unholde kämpfen, meint gewiß auch die sozialen und politischen Kämpfe unserer Zeit. Aber dennoch ist die allegorische Anspielung auf einen sagenhaften Urkampf durchaus gewahrt.“<sup>761</sup>

Kritische Urteile sind auch nach 1941 selten, beziehen sich allein auf die künstlerische Qualität und werden nicht weiter ausgeführt. So findet sich 1943 ein Kommentar über Jürgen Wegener und „die fast klobig ins Rührende stilisierte Unbeholfenheit, die das bäuerliche Festgefühl beim Erntedank kundgeben soll“.<sup>762</sup> Die neue Tonart nach 1941 führt zu mehr persönlich gefärbten Urteilen wie: „Wunderbar auch, wie in dem lachenden Mädchen, das eine dunkelrote Frucht hält, Elemente von Goya und van Gogh sich zusammenfinden.“<sup>763</sup>

### 6.1.2. Wiedergabe von NS-Ideologie und -Kulturpolitik

Die wesentlichste Erwartung, die die NS-Kunstpolitik an die Kunstberichte gestellt hatte, bezog sich auf die Vermittlung der NS-Ideologie im Rahmen ihrer kulturpolitischen Zielsetzung und ihres *rassepolitischen* Programms. Der GDK kam die Aufgabe zu, einen rassistischen und antisemitischen „fundamentalen anthropologischen Status“<sup>764</sup> zu etablieren. Dabei war auch das spezifische NS-Vokabular ein effektives Werkzeug. Allerdings ist festzustellen, dass sich in den GDK-Berichten in der FZ keine wortwörtlichen rassistischen und antisemitischen Bezeichnungen finden wie etwa *Rasse*, *gleichgearteter Rassekern* oder auch *arisches* Menschentum und „wahrhaft schöpferische Rassen.“<sup>765</sup> Ebenso wenig tauchen in den Artikeln die von den Machthabern negativ besetzten Termini auf wie etwa der Begriff *Verfallszeit*.

Eine Betonung der deutschen Identität wird in den Texten gleichfalls nicht vorgenommen. Die Begriffe deutsch, Deutschland oder deutsche Nation werden bis auf die Nennung des Ausstellungsgebäudes HdDK oder des Titels der Ausstellung GDK weitgehend

---

<sup>760</sup> Ebd.

<sup>761</sup> Linfert, FZ, 15.07.1943, S. 1.

<sup>762</sup> Linfert, FZ, 26.06.1943, S. 4.

<sup>763</sup> Linfert, FZ, 27.07.1941, S. 4.

<sup>764</sup> Haug 2007, S. 84.

<sup>765</sup> Hitler, Rede Kulturtagung NSDAP, 1938b.

vermieden. Sogar in explizit politischen Kontexten wird nur vom „Anliegen der neuen Kunst- und Ausstellungspolitik“<sup>766</sup> gesprochen ohne Betonung des nationalpolitisch aufgeladenen Deutschen. Nur in wenigen Einzelfällen taucht das Attribut deutsch auf. Es wird im Hinblick auf die Rezeption etwa mit den Worten „das deutsche Auge“<sup>767</sup> erwähnt oder es wird von „Ansichten deutschen Lebens“<sup>768</sup> gesprochen, was sich aber unmittelbar auf die Motive beziehen lässt und nicht näher ausgeführt wird.

Das im NS-Diskurs gängige Schlagwort *neue deutsche Kunst* wird von Linfert nicht übernommen, stattdessen nutzt er den in der Kunstwissenschaft gängigen Sprachgebrauch und schreibt von der „zeitgenössischen deutschen Kunst“<sup>769</sup> oder er schreibt über das „durch Jahrhunderte fortgesetzte Zwiegespräch zwischen deutscher Malerei und deutschem Land.“<sup>770</sup> An anderer Stelle thematisiert er die *neue deutsche Kunst* zwar, indem er schreibt: „Gegenwärtig ist die deutsche Kunst in einer Situation, in der sie noch nie war“,<sup>771</sup> eine mögliche Identifikation mit einer nationalsozialistisch ausgerichteten Kunst wird dabei aber nicht zum Ausdruck gebracht.

Auch die im NS übliche Verschränkung von Volk, *Rasse* und Körper lässt sich in den Texten nicht nachweisen. Es finden sich Begriffe wie Schönheit, gesund oder auch volkstümlich, die im NS im Zusammenhang mit der intendierten *Rassenreinheit* benutzt wurden, sie werden aber nicht verknüpft oder als ideologischer Anspruch formuliert, aus dem sich die Behauptung einer anthropologischen Hochwertigkeit oder Glorifizierung ablesen ließe. 1943 findet sich bei Linfert in diesem Zusammenhang eine explizite Äußerung zum Körperideal: „Was sich als lebenskräftig und erstrebenswert beweist, kann zum thematischen Ziel der Kunst werden.“<sup>772</sup> Auch wenn hier eine sprachliche Nähe zur NS-Terminologie besteht, lässt sich keine Zustimmung zur damit verknüpften Ideologie ableiten, sondern er hält nur fest, dass ein solches Körperideal als künstlerisches Motiv auftaucht. Eine positive Konnotation kann man dagegen in Benkards Zusatz zu seiner Beschreibung der „Leichtathletin“ von Eugen Mayer-Fassold vermuten, dass dies „ein Zeugnis für das moderne Schönheitsideal“<sup>773</sup> sei; was allerdings ebenso gut als neutrale Äußerung gelesen werden kann.

In Ernst Kammerers Bericht von 1939 findet sich ein Satz, der die Idee des gesunden deutschen Körpers zu spiegeln scheint:

---

<sup>766</sup> Linfert, FZ, 16.07.1938, S. 9.

<sup>767</sup> Linfert, FZ, 27.07.1937, S. 2.

<sup>768</sup> Linfert, FZ, 26.06.1943, S. 4

<sup>769</sup> Kammerer, FZ, 15.07.1939, S. 1.

<sup>770</sup> Ebd.

<sup>771</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 1.

<sup>772</sup> Linfert, FZ, 15.07.1943, S. 1.

<sup>773</sup> Benkard, FZ, 27.07.1937, S. 2.

„[...] hier sieht man Frauenakte stehend und liegend in der Landschaft, – Vorbilder schön und gleichmäßig entwickelter Körper, die in ihrer Gesamtheit einer neuen, auf gesamt menschliche Harmonie ausgerichteten und über den künstlerischen Bereich hinaus wirksamen Lebenshaltung Ausdruck geben wollen.“<sup>774</sup>

Eine persönliche Zustimmung des Autors zu dieser hier benannten Lebenshaltung, die eine neue, gesamt menschliche Harmonie anstrebt, lässt sich dabei nicht belegen.

### **Nennung von NS-Politikern**

In den Artikeln der FZ wird immer wieder Bezug auf das NS-Regime genommen, auf Reden oder künstlerische Motive, in denen das System eine Rolle spielt. Die Parteigrößen und Akteure, die unmittelbar mit dem NS-Staat in Verbindung gebracht werden und deren Porträts in den Ausstellungen einen großen Anteil hatten, werden entweder knapp benannt („das treffende Bildnis des Reichsministers Heß“<sup>775</sup>) oder kurz beschrieben:

„Der kleine Vorraum zur Rechten zeigt in der Mitte wie stets den Führer, diesmal von Hans Schachinger, von einer dunklen Wolke und seitwärts in die Ferne blickend gemalt.“<sup>776</sup>

Die Dargestellten werden nicht im Zusammenhang mit ihrer politischen Funktion genannt, sondern als in einem ästhetischen Kontext stehend verstanden, wobei häufig wie bei den anderen Motiven auch kunsthistorische Referenzen angeführt werden:

„Von einer mehr repräsentativen Vorstellung hingegen ist Heinrich Knirr ausgegangen, wenn er Adolf Hitler in ganzer Figur darstellt, im Gesicht aber die angestrengte Beobachtung und zugleich eine grelle, mittägliche Beleuchtung sehen lässt. In der Figur selber herrscht die Darbietungsform, wie sie seit van Dyck vorbildlich geworden ist.“<sup>777</sup>

Abweichungen von dieser bloßen Namensnennung sind selten. Die Bezeichnung *Führer* taucht in den Kunstberichten insgesamt zwölf Mal auf, einerseits in direkten Bildtiteln („Der Führer als Baumeister“ von Fritz Erler oder „Der Führer spricht“ von Paul Matthias Padua) und in Bezug auf einzelne Werke („Bildnisse des Führers“<sup>778</sup>). Andererseits wird die Bezeichnung bei der Berichterstattung über Veranstaltungen genutzt, an denen

---

<sup>774</sup> Kammerer, FZ, 15.07.1939, S. 1.

<sup>775</sup> Benkard, FZ, 27.07.1937, S. 1.

<sup>776</sup> Linfert, FZ, 05.07.1942, S. 4.

<sup>777</sup> Linfert, FZ, 29.07.1938, S. 11.

<sup>778</sup> Linfert, FZ, 30.07.1941, S. 4.

Hitler teilgenommen hat, wie etwa der Einweihung des HdDK 1937, bei der Benkard vom „Führer und Reichskanzler“<sup>779</sup> spricht. Außerdem taucht die Bezeichnung bei der Erläuterung kulturpolitischer Zusammenhänge auf. 1940 ergänzt Linfert bei der Erwähnung Hitlers dessen Funktion als „Oberste[r] Befehlshaber der Wehrmacht“,<sup>780</sup> aber auch hier wird eine solche Bezeichnung ohne eine weitere Kommentierung in einen kunstanalytischen Kontext gerückt. Den porträtierten Parteigrößen wird also keine überhöhte Bedeutung als NS-Politiker zugewiesen, sie werden nicht im Hinblick auf ihre Bedeutung für den NS verhandelt, sondern als künstlerisches Motiv begriffen. So schreibt Linfert 1941 über Bernhard Bleekers Bronzekopf des Staatsministers und Gauleiters Adolf Wagner: „[Z]ufällige und nervöse Züge sind ganz in die feste Unbeweglichkeit dieser Form gefangen.“<sup>781</sup> Auch bei der Beschreibung von Szenen, die im direkten Zusammenhang mit dem NS stehen, wird das dargestellte Motiv wie beiläufig beschrieben und die mögliche symbolische Bedeutung für den NS ignoriert; stattdessen wird nach der künstlerischen Qualität gefragt. Da heißt es zum Beispiel:

„Und das Bildnis eines Hitlerjungen mit der schwarzen Fahne vor lichtigem Himmel von Anton Hackenbroich – Düsseldorf ist deswegen wertvoll, weil es den Gegenstand mit einer gepflegten Methode behandelt.“<sup>782</sup>

### **Umgang mit den kunstpolitischen Zielen des NS**

Die FZ-Berichterstattung zur Eröffnung der GDK richtet den Fokus klar auf die ausgestellten Werke. Im Sinne der journalistischen Chronistenpflicht werden dabei die Eröffnungsreden erwähnt und Hintergründe zu Ausstellung und Hängung unkommentiert benannt. In seinem ersten Artikel 1937 beschreibt Benkard zunächst die Ehrenhalle, also die Mittelhalle, die sich an den Eingangsbereich des HdDK anschloss, und ein Bildnis Hitlers mit dem Hinweis: „So wird der Dank an den Gründer des Hauses versinnbildlicht.“<sup>783</sup> Es werden Anweisungen zur Kunstproduktion aufgeführt, es wird darauf hingewiesen, dass das künstlerische Schaffen „nach dem Willen der staatlichen Führung von Jahr zu Jahr gesteigert“<sup>784</sup> werde oder dass Hitler im Vorjahr bekanntgegeben habe, dass die Auswahl „von Jahr zu Jahr strenger werden“<sup>785</sup> solle. 1941 wird an die Eröffnungsrede von 1939 erinnert, in der „Reichsminister Dr. Goebbels gesagt [habe], dass den Künstlern kein inhaltliches Programm gesetzt werde; die Gegenstände würden sich

---

<sup>779</sup> Benkard, FZ, 19.07.1937, S. 3.

<sup>780</sup> Linfert, FZ, 28.07.1940, S. 5.

<sup>781</sup> Linfert, FZ, 08.08.1941, S. 4.

<sup>782</sup> Benkard, FZ, 27.07.1937, S. 1.

<sup>783</sup> Ebd.

<sup>784</sup> Linfert, FZ, 16.07.1938, S. 9.

<sup>785</sup> Linfert, FZ, 28.07.1940, S. 5.

schon von selbst verdichten, wenn nur die Weltanschauung wirksam sei.“<sup>786</sup> Eine Kommentierung der Zitate oder Paraphrasen findet dabei nicht statt. Wenn Linfert allerdings 1942 im Eingang seines Berichts die Inhalte der NS-Kunstpolitik erläutert, nutzt er die überhöhende Darstellung, wie man sie bei den Machthabern in Bezug auf die GDK auch finden konnte:

„Heute führt die deutsche Kunst ihr Leben vielfach unter der unmittelbaren Anregung der Staatsaufträge oder zum mindesten der großzügigen, oft sinnbildlichen, oft stimmungsvoll repräsentativen Kunstideale, die die leitenden Personen, voran der Führer selbst, zur Anfeuerung und Bestätigung unseres Staatlebens gefunden haben.“<sup>787</sup>

Formulierungen wie der *Führer* suggerieren Bedeutsamkeit, während der Terminus großzügig die vom Staat ausgegebene Behauptung von Hitler als Gönner transportiert. Dennoch konstatiert Linfert letztlich nur den Einfluss der Politik auf die Kunst, enthält sich jedoch einer persönlichen Zustimmung oder Ablehnung. 1942 stellt Linfert fest, dass die GDK eine zentrale Funktion in der NS-Kunstpolitik eingenommen habe:

„Diese Ausstellung der deutschen Kunst, die repräsentativ und unbestritten dastehen darf als Begleitbild des Staatlebens wie auch der darin eingefügten, mehr privaten Lebens- und Schönheitsideale, hat längst eine feste Tradition.“<sup>788</sup>

Auch wenn Linfert hier nicht explizit Stellung bezieht, kann aus der Formulierung „unbestritten dastehen darf“ eine positive Einschätzung herausgelesen werden. Wertneutraler wäre gewesen, es als reines Faktum darzustellen, dass die Kunst als „Begleitbild des Staatlebens“<sup>789</sup> dastehe, andererseits unterstreicht ein Wort wie: „unbestritten“ nur, dass hier ein politisches Ziel konsequent umgesetzt wurde.

Kunstpolitische Aspekte des NS kommen mitunter auch bei der Besprechung einzelner Werke zur Sprache. Bei dem Gemälde „So war SA“ von Elk Eber weist Linfert etwa explizit darauf hin, dass es sich hierbei um die „Rekonstruktion eines Vorgangs aus dem politischen Alltag“<sup>790</sup> handle, weil ein Trupp SA-Männer dargestellt werde, der an Kommunisten vorbeimarschiert. Die politische Dimension und der gesellschaftliche Konflikt, den das Motiv aufruft, werden dabei nicht weiter ausgeführt und auch die Machtdemonstration der SA nicht thematisiert. Stattdessen macht Linfert deutlich, dass Eber die Vorgaben des Regimes umgesetzt hat, indem in dem Bild „diejenigen Eigen-

---

<sup>786</sup> Linfert, FZ, 27.07.1941, S. 4.

<sup>787</sup> Linfert, FZ, 17.07.1942, S. 1.

<sup>788</sup> Linfert, FZ, 05.07.1942, S. 4.

<sup>789</sup> Ebd.

<sup>790</sup> Linfert, FZ, 29.07.1938, S. 11.

schaften bildlich unterstrichen [wurden], die durch das politische Ziel gefordert und hervorgehoben wurden.“<sup>791</sup> So vermittelt er zwar die kulturpolitischen Intentionen, gibt diesen letztlich aber keinen weiteren Raum. Vielmehr schiebt er wiederum eine kunsthistorische Ergänzung nach und schreibt: „Auf diese Weise bleibt eine Spur von Allegorie erhalten, aber sie ist praktisch und ohne Umweg.“<sup>792</sup> Ähnlich beschreibend werden auch die propagandistischen Ziele der NS-Architektur im Kontext ausgestellter Werke behandelt. So erklärt Linfert 1940:

„Weit in die Zukunft greifen die mit steinig hellen Tönen gemalten Ansichten des Deutschen Stadions (Otto A. Hirth), die in einer kaum ermeßlichen Konstruktion das geordnete Sport- und Zuschauerleben einer großen Menschenzahl veranschaulichen.“<sup>793</sup>

Nach Beginn des Zweiten Weltkriegs spielen Kriegsmotive in der GDK eine wichtige Rolle und werden entsprechend in den Texten ab 1940 thematisiert: „Der Krieg ist ein ernsteres, aber spröderes Thema.“<sup>794</sup> Es wird reflektiert, wie sich Kriegsmotive bildnerisch aufbereiten lassen und inwiefern das Motiv die künstlerische Tätigkeit beeinflusst. So behauptet Linfert, dass die Kämpfer auf den Bildern häufig erstarrt wirkten, „da man sie vor dem ruhigen Blick des Malers sich schwer denken kann.“<sup>795</sup> Am künstlerisch dankbarsten seien Darstellungen, „die einzelne Momente herausgreifen und sie mit den genauen Umständen des Ortes verbinden – ohne den Ehrgeiz eines allgemeinen Kriegssymbols“.<sup>796</sup> Linfert begrenzt hier seine Perspektive auf künstlerische Fragen und stellt keine Bezüge zwischen der Kunst und der Wehrfähigkeit der Armee her. Es wird erwähnt, dass einige Maler ein „zuversichtliches Bild des Kriegs“<sup>797</sup> skizzieren, „das aber auch seine Schrecken nicht verleugnet.“<sup>798</sup> Letztlich dominiert wiederum der kunstwissenschaftliche Blick und es wird beispielsweise erläutert, dass einige Maler „mehr illustrativ der kriegerischen Tatbestände habhaft werden“<sup>799</sup> oder:

„Albert Henrich malt, was kaum noch malbar ist, die zerwühlte Erde und die zerborstenen Reste des Kriegs, zwei durchlöchernde Stahlhelme und ringsum den zähen Stacheldraht. So grausig die Reste sind und wie wohl man unwillkürlich die Gesichter unter den Helmen sucht – die Malart bleibt doch still, fein und gelassen.“<sup>800</sup>

---

<sup>791</sup> Ebd.

<sup>792</sup> Ebd.

<sup>793</sup> Linfert, FZ, 08.08.1940, S. 4.

<sup>794</sup> Linfert, FZ, 28.07.1940, S. 5.

<sup>795</sup> Ebd.

<sup>796</sup> Ebd.

<sup>797</sup> Ebd.

<sup>798</sup> Ebd.

<sup>799</sup> Linfert, FZ, 30.07.1941, S. 4.

<sup>800</sup> Linfert, FZ, 29.07.1938, S. 11.



Die Passagen formulieren keine Verherrlichung des Krieges und zeichnen die GDK auch nicht als Beleg für die militärische Überlegenheit der deutschen Wehrmacht, sondern bleiben beim Muster von szenischer und malerischer Beschreibung, nebst Nennung von Autor und Titel.

### **6.1.3. Umgang mit der Moderne und der neuen deutschen Kunst**

Während sich in den FZ-Artikeln zur GDK zahlreiche Bezüge zur Kunstgeschichte finden, werden Künstler\*innen, die als entartet diffamiert wurden, nicht genannt. Obwohl die Autoren sehr wohl mit Expressionismus, Dadaismus oder Kubismus vertraut gewesen sein werden, ziehen sie diese weder direkt noch indirekt als Referenz heran. Eine Abwertung der Kunst der Weimarer Republik wird nicht vorgenommen. Allein der Impressionismus wird als Vorbild erwähnt – etwa im Zusammenhang mit einem Bild von Paul Potter, dessen „helle, fast impressionistisch frische Finesse der Feldtöne“<sup>801</sup> beschrieben wird. An anderer Stelle wird eine impressionistische Auffassung des Motivs angeführt beim Hinweis auf Bilder, in denen „die Landschaft weniger auf Lichteffekte als auf die eindringliche Augenwirkung des Grüns in der Natur gestellt war.“<sup>802</sup>

Auch die Termini Moderne oder Avantgarde tauchen nicht auf, stattdessen finden sich verklausulierte Formulierungen wie: „Was an Stelle dessen, das heute die Vergangenheit charakterisiert, geboten wird, ist weniger ein Neues als ein schon seit längerer Zeit Vertrautes“.<sup>803</sup> Die Moderne als Gesamtphänomen, von dem die NS-Kulturpolitik sich dezidiert absetzen wollte, wird gleichwohl vorausgesetzt und verhandelt. 1937 führt Benkard etwa die Intention der ersten GDK aus und benennt dabei den Bruch mit der Moderne:

„Dieser Ausstellung kommt eine Bedeutung auch für die deutsche Kunstgeschichte insofern zu, als sie alle Erscheinungen, die seit dem angehenden 20. Jahrhundert Geist und Gemüt der Künstler und eines mit Spannung teilnehmenden, oder vor der gebotenen Problematik uneinigen Publikums beschäftigt haben, vergessen machen und auslöschen will.“<sup>804</sup>

Bemerkenswert ist, dass er hierbei durchaus deutlich schreibt, dass der NS-Staat die Kunst der Weimarer Republik „vergessen machen und auslöschen [wolle]“. Ohne selbst Stellung zu beziehen, beschreibt er den kulturpolitischen Eingriff, die Kontroversen im

---

<sup>801</sup> Linfert, FZ, 16.07.1938, S. 9.

<sup>802</sup> Ebd.

<sup>803</sup> Benkard, FZ, 27.07.1937, S. 2.

<sup>804</sup> Ebd.

kulturellen Feld, die schon in der Weimarer Republik bestanden und sich im NS fortgesetzt haben, sowie auch die widerstrebenden Meinungen des Publikums. 1938 wird auch von Linfert darauf hingewiesen, dass es das Hauptanliegen der neuen Kunst- und Ausstellungspolitik sei, „die bisherige Problematik der Kunst zu klären und unwiderruflich zu beenden.“<sup>805</sup>

In vereinzelt Passagen werden bestimmte Aspekte der Moderne thematisiert, etwa, dass sie das breite Publikum angeblich nicht angesprochen habe. So heißt es 1940:

„Es entstanden Experimente, die nur zufällig noch auf ein gleichlaufendes Erlebnis trafen und also für einen großen Kreis nicht mehr verbindlich waren.“<sup>806</sup>

Die im NS-Diskurs gängige, abwertende Sprachwahl zur Moderne wird dabei nicht fortgeschrieben, sondern es wird vielmehr die ursprüngliche Intention der avantgardistischen Kunst erklärt – einerseits durch den Hinweis, dass die Experimente vielfältige Ausdrucksformen hervorgebracht hätten, andererseits dadurch, dass die Malenden die Menschen über das hätten aufklären wollen, „was ihren Alltagsblicken entgehen mochte“.<sup>807</sup> Was sich durchaus als Legitimation einer experimentellen Kunst lesen lässt, wird allerdings relativiert: „Die Willkür selbst wurde zum Zeichen der Lebensformen wie auch der Bilder.“<sup>808</sup> Dabei kann Willkür sowohl negativ gelesen werden als auch Ausdruck dafür sein, dass man eben nicht einer staatlich verordneten Ästhetik folgte. Auch 1942 führt Linfert Züge der Moderne noch einmal ex negativo aus, ohne diese grundsätzlich abzuwerten:

„Die Kunst hat nicht mehr nach dem Schwierigen und seinen Lösungen zu suchen oder gar zu experimentieren, sie schwankt nicht mehr verloren zwischen den ungewissen oder unbeständigen Wünschen von Kunstliebhabern, sondern sie bewährt in ihren erfolgreichen Beispielen durchaus die Richtmaße, die sich im Lauf der großen Ausstellungen im ‚Haus der Deutschen Kunst‘ herausgeprägt haben.“<sup>809</sup>

Interessant ist hierbei die rhetorische Konstruktion, die zunächst eine kritische Haltung der Moderne gegenüber zu vermitteln scheint. Im Detail bleibt der Autor aber deskriptiv und verrät keine persönliche Haltung. Das Signalwort „Schwieriges“, das eine negative Konnotation der experimentellen Kunst evozieren könnte, wird umgehend relativiert durch die Erklärung der dahinterstehenden Motivation, nämlich, dass man künstlerische

---

<sup>805</sup> Linfert, FZ, 16.07.1938, S. 9.

<sup>806</sup> Linfert, FZ, 28.07.1940, S. 5.

<sup>807</sup> Ebd.

<sup>808</sup> Ebd.

<sup>809</sup> Linfert, FZ, 17.07.1942, S. 1.

Lösungen für künstlerische Fragestellungen habe finden wollen, wobei Lösungen konstruktiv und also positiv zu lesen sind. Auch der Hinweis, dass die neue Kunst nicht mehr verloren schwanke zwischen den Wünschen der Kunstliebhaber, scheint auf den ersten Blick für die *neue deutsche Kunst* zu sprechen, was aber gleichfalls durch Hinweis relativiert wird, dass das für die erfolgreichen Beispiele gelte. Das kann allerdings auch heißen, dass es ebenso nicht erfolgreiche Beispiele der *neuen deutschen Kunst* gibt. Auch die Formulierung, die „Kunst hat nicht mehr nach dem Schwierigen zu suchen“ mag zunächst als eine direkte Forderung des Autors klingen, tatsächlich verweist sie erneut auf die staatliche Reglementierung.

Solcherlei dialektische Argumentationen finden sich immer wieder bei Linfert, wenn er die Moderne thematisiert. So beschreibt er etwa 1941, die Gegenstände hätten „hinter der Köstlichkeit des Malens zurückzutreten, und schließlich zerstäubten sie in Zufall und Reiz des optischen Eindrucks.“<sup>810</sup> Während sich zunächst ein Gegensatz aufzutun scheint zwischen „Köstlichkeit“ hier und „Zufall“ dort, so differenziert der Autor aber doch im Detail, indem er auf den Reiz des Ergebnisses verweist. Auch 1943 finden sich noch Passagen, in denen er einerseits Begrifflichkeiten wie „ziellos“ nutzt, die im NS-Diskurs deutlich negativ besetzt waren, gleichzeitig aber die Motivation der Moderne als durchaus ernstzunehmendes künstlerisches Interesse darstellt:

„Daß die Kunst ziellos dahingehen müsse, daß sie etwas zu suchen sich bemühe und nicht wisse was, wie es in den letzten Jahrzehnten bisweilen der Fall war, das gibt es nicht mehr.“<sup>811</sup>

Auch wenn hier der Gegensatz Moderne versus NS-Kunst aufgerufen wird, liefert der Autor eine Begründung für die Experimente dieser Zeit. Das Verb bemühen bringt durchaus Einfühlung in das Ansinnen der Künstler\*innen zum Ausdruck, wobei Linfert offenlässt, ob er das Bemühen persönlich gutheißt oder ob er es ironisch als Ausdruck für Scheitern versteht.

In seinem Bericht von 1939 verwendet Linfert in Bezug auf die Moderne zweimal das Adjektiv „verwirrt“ beziehungsweise er grenzt die Moderne von der Malerei früherer Jahrhunderte ab, die „noch nicht verwirrt“<sup>812</sup> gewesen sei, also noch einer gegenständlichen Bildauffassung folgte. 1942 schreibt er erneut „verwirrt“, diesmal allerdings bei der Beschreibung eines Bildes von Sepp Hilz: „Auf einem Acker rennen verwirrt die Knechte und Mägde vor dem Gewitter davon.“<sup>813</sup> Er bezeichnet also einerseits künstlerische Formen, andererseits die deutsche Landbevölkerung mit dem Terminus „verwirrt“.

---

<sup>810</sup> Linfert, FZ, 15.07.1943, S. 1.

<sup>811</sup> Ebd.

<sup>812</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 1.

<sup>813</sup> Linfert, FZ, 05.07.1942, S. 4.

Dadurch verwendet er einen Begriff, der durch Hitler im Sinne von „verirrt/verwirrt“<sup>814</sup> in die Sprache des NS aufgenommen wurde. Linfert rückt in den Zitaten von 1939 die Verbindung der Moderne mit dem Adjektiv verwirrt in die Nähe einer ideologisch konnotierten Bedeutung. In der Beschreibung einer Gewitterszene auf dem Feld von 1942 klingt mit Verwirrung eher eine alltägliche Erfahrungsebene an.

In seinem Grundsatzbericht von 1939, auf den im folgenden Absatz genauer eingegangen wird, aber auch in den späteren Artikeln werden immer wieder Gegenständlichkeit und Auflösung der Form thematisiert, als Wendepunkt wird der Impressionismus als letzter realistischer Malstil genannt, der „die Welt in Impressionen zerstäubt“<sup>815</sup> habe. Bei diesen Ausführungen stehen stets formale Fragen im Vordergrund. Linfert interpretiert die politischen Vorgaben nicht ideologisch, sondern kunstwissenschaftlich:

„Der Wille der Staatsführung geht dahin, daß der Kunst wieder eine Einheit von Form und Gegenstand gelinge, mehr noch: daß der Gegenstand gleichsam die Bürgschaft gebe für eine leichtverständliche, ansprechende Form.“<sup>816</sup>

Auch wenn Linfert nicht explizit schreibt, dass die Einhaltung einer gegenständlichen Form eine bewusste Abkehr von Abstraktion und Formaflösung der Moderne meint, macht er doch deutlich, dass damit ein Kurswechsel verordnet wird und die Aufgabe nunmehr sei, dass die Motive „in der malerischen Darstellung feste Dinge bleiben, mit denen man ernsthaft umgehen kann.“<sup>817</sup> Für Linfert steht außer Frage, dass es bei wirklichkeitsfernen Darstellungsformen unmöglich ist, die Motive noch klar zu erkennen. „Sollen die Betrachter vor einem Kunstwerk einig sein, so muß es das Geläufige, leicht Vorstellbare enthalten.“<sup>818</sup> Die Frage nach einer realistischen Bildauffassung wird auch anhand konkreter Beispiele vielfach besprochen. Linfert nennt dabei sowohl Chancen als auch mögliche Qualitätseinbußen, die sich aus der „besser sichernden Enge des Gegenständlichen (Akt, Portrait, Tier)“<sup>819</sup> ergeben und eine Rückwendung zur Gegenständlichkeit mit sich bringen würden:

„Die Natur genau zu nehmen bis zum minutiösen Ausschnitt, braucht noch keineswegs totes Abmalen und Stilleben zu sein. Es führt zwar

---

<sup>814</sup> Hitler sprach etwa in seiner Rede zur GDK 1938 von „bolschewistischer Kunstverwirrung“ (Hitler, Rede GDK, 1938a, S. 229). Und in der Publikation „Mein Kampf“ (1927/1943) taucht der Begriff „Verirrung“ mehrfach auf. Darin schrieb Hitler im Zusammenhang mit der Abwertung demokratischer Verfahren von „gefährliche[r] menschliche[r] Verirrung“ (Hitler 1927/1943, S. 95) und bezeichnete die Ablehnung von Aktiengesellschaften als „unglaublichste Verirrung“ (Hitler 1927/1943, S. 257) sowie die Außenpolitik der Weimarer Regierung als „allgemeine politische Verirrung“ (Hitler 1927/1943, S. 684).

<sup>815</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 1.

<sup>816</sup> Ebd.

<sup>817</sup> Linfert, FZ, 29.07.1938, S. 11.

<sup>818</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 1.

<sup>819</sup> Benkard, FZ, 27.07.1937, S. 2.

meist ganz nah an die Starrheit heran (wie in den Blumenbüschen von Otto Neubrand und Otto Knöpfer), aber gerade dann beginnt bei künstlerisch gut unterscheidendem Blick, wie ihn Willy Kriegel besitzt, jene unheimliche ‚Stimmung‘ von rätselhafter Fremdheit und Selbständigkeit auch des kleinsten Stückchens Natur.“<sup>820</sup>

Die im NS geforderte Abgrenzung von der Moderne wird in den Artikeln von Linfert auf den künstlerischen Gegensatz von Gegenständlichkeit und experimenteller Formauffassung reduziert – auch im Hinblick auf die jeweilige Rezeption. Die neue Kunst, so referiert Linfert, habe nicht den Ehrgeiz, „neue Formen zu erfinden“, <sup>821</sup> sondern Fundament der Malerei müsse „die breiteste Verständlichkeit sein. Eine eindringliche und ernste Vorliebe für die Sache.“<sup>822</sup> Der Hinweis auf eine „Sachnähe“<sup>823</sup> taucht vielfach in den Texten auf und wird als zentrale Aufgabe der *neuen deutschen Kunst* benannt wie auch der „nachdrückliche Wunsch, wieder etwas Erzählbares mit dem Angeschauten zu verbinden.“<sup>824</sup>

### Analyse des NS-Programms

In seinem Text vom 20. Juli 1939 widmet sich Linfert der Frage nach der deutschen Kunst an sich. Diese Abhandlung lässt sich als ernsthafter Versuch lesen, die politischen Maßgaben und Umstrukturierungen des Kunstfeldes sachlich zu durchleuchten. Weder verteidigt er sie noch schreibt er sie affirmativ fort, sondern er versucht das Vage zu deuten und zu erklären, was die neuen Vorgaben für die künstlerische Entwicklung im zeitgenössischen Deutschland bedeuten. Das kulturpolitische Programm der Machthaber wird dabei nicht als absolute Setzung dargestellt, sondern es werden nur einzelne Aspekte herausgegriffen und analysiert. Die Argumentation erfolgt dabei immer im Hinblick auf die Kunst selbst – und nicht auf völkische oder nazistische Aspekte. Zugleich wird die Motivation der Machthaber transparent gemacht, so etwa, dass man der breiten Bevölkerung Zugang zur Kunst ermöglichen wolle, wobei dieser politische Wille nicht isoliert proklamiert, sondern in den Kunstkontext gerückt wird mit dem Hinweis, dass die Gegenstandstreue „immer noch der volkstümlichste Zugang zu den Bildern“<sup>825</sup> sei. Linfert schreibt gelegentlich vom „ganzen Volk“, „dessen Mehrzahl wie jedes Volk aus naiven Betrachtern besteht“, <sup>826</sup> womit er letztlich die Position eines elitären Feuilletonisten fortsetzt. Gleichzeitig macht er aber auch deutlich, dass die Kunst sich aus Sicht der Machthaber von früheren Ansprüchen verabschieden und vereinfacht werden müs-

---

<sup>820</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 2.

<sup>821</sup> Linfert, FZ, 16.07.1938, S. 9.

<sup>822</sup> Ebd.

<sup>823</sup> Ebd.

<sup>824</sup> Linfert, FZ, 28.07.1940, S. 5.

<sup>825</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 1.

<sup>826</sup> Ebd.

se, um ein in der Kunstbetrachtung nicht versiertes Publikum erreichen zu können. Entsprechend heißt es:

„[...] nicht mehr – wie noch vor wenigen Jahren und meist auch in den Werken älterer Zeit – stellen die Maler mit ihrer Ausstellung Anforderungen an das Publikum, es solle seine Vorstellungsgabe anstrengen, um den malerischen Phantasien zu folgen.“<sup>827</sup>

In Linferts Artikeln kommt unmissverständlich zum Ausdruck, dass die Veränderungen auf den „ordnenden und leitenden Eingriff“<sup>828</sup> eines Machthabers zurückgehen. Im Ruf nach Gegenständlichkeit zeige sich „die Forderung eines einzelnen Mannes, nur eben nicht zugunsten seiner eigenen Geschmacksneigung, sondern im Namen eines ganzen Volkes“<sup>829</sup> – wobei unklar ist, ob Linfert dies selbst glaubte, oder ob er hier nur die Proklamation wiederholte. Dass es sich dabei um eine diktatorische Geste handelt, wird nicht kommentiert, aber indirekt durch den Hinweis zum Ausdruck gebracht, dass dieser Alleinanspruch „zunächst nicht anders als im Barock“<sup>830</sup> geltend gemacht werde, womit der Zusammenhang zu einem absolutistischen Herrschaftsanspruch hergestellt wird. Linfert führt an, dass schon in früheren Epochen „politische Macht in allen Kunstangelegenheiten lenkenden Einfluß übte“,<sup>831</sup> sieht aber einen entscheidenden Unterschied zur Einflussnahme der Souveräne der Barockzeit: „nie brauchte der Fürst die Form selbst zu hüten, sie lag bereit.“<sup>832</sup>

Linfert diskutiert immer wieder, ob es sich bei den Vorgaben der NS-Kulturpolitik überhaupt um ein Programm handelt, weil für ihn ein Programm offenbar nur Vorgaben bezüglich Inhalt und Motiv meint. In nachgerade argumentativer Spitzfindigkeit legt er entsprechend dar, dass es eben kein Programm gebe, sondern dass die Vorgaben allein dazu dienten, erst ein solches hervorzubringen – dass sich also durch die gegenständliche Form die gewünschten Motive entwickeln würden. Dazu schreibt er:

„[...] dieses Erbe zur Sicherung der Form ist nicht aus sich schon ein Programm. Es soll, wie wir sahen, erst ein Programm ermöglichen. Vorerst dient es dazu, eine möglichst breite Verständigung, über das Gegenständliche der Kunst herzustellen“<sup>833</sup>.

---

<sup>827</sup> Ebd.

<sup>828</sup> Ebd.

<sup>829</sup> Ebd.

<sup>830</sup> Ebd.

<sup>831</sup> Ebd.

<sup>832</sup> Ebd.

<sup>833</sup> Linfert, FZ, 22.07.1939, S. 1.

Linfert vertritt also die Position, dass die Politik letztlich keinen Einfluss auf die künstlerischen Motive nimmt und „statt einer Vorschrift über den Inhalt“<sup>834</sup> ausschließlich fordere, die Form zu hüten, sich also der erkennbaren Gegenständlichkeit verschreibe. Er unterscheidet damit zwischen einer inhaltlichen Einflussnahme und formalen, stilistischen Vorgaben, die, wie gesagt, aus seiner Sicht kein Programm darstellen. Linfert versucht, die politischen Vorgaben bezüglich der Gegenständlichkeit intellektuell zu durchdringen und in allen Konsequenzen zu durchdenken. Dass die Politik sich nicht in die Inhalte einmische, begründet er aus kunstimmanenter Sicht: Bei einer nichtgegenständlichen Wiedergabe lasse sich das Motiv kaum mehr ablesen, daran ändere auch „ein inhaltlicher Auftrag“<sup>835</sup> nichts. Um die Rezeption zu erleichtern, gelte darum „aller Eifer jetzt der dinghaften Oberfläche“.<sup>836</sup> In seiner Argumentation weist der Autor allerdings auch auf Widersprüche hin. So zitiert er etwa Goebbels` Behauptung, dass man kein Programm und „bestimmte Formvorschrift“<sup>837</sup> vorgebe, sondern allein die Leistung gelte. Aus der heraus sollten sich die Programme dann entwickeln. Für Linfert ist das ein Hinweis dafür, dass „also doch wohl vom Kunstinhalt das Wesentliche erwartet“<sup>838</sup> werde, dass dieser Inhalt aber „gar nicht eigens genannt zu werden“<sup>839</sup> brauche. Es bleibt also die Frage offen, ob er tatsächlich davon überzeugt ist, dass sich Inhalt und Form trennen lassen.

Auch wenn Linfert bereits 1939 stilistische Tendenzen in der GDK ausmacht, sieht er innerhalb des vorgegebenen Rahmens Möglichkeiten künstlerischer Vielfalt. So schreibt er, dass der Realismus „keine starren, sondern dehnbare Grenzen“<sup>840</sup> habe. Und auch 1940 betont er wieder, „man bewegt sich überhaupt nicht auf schmaler Spur. Es ist ein großer Wettbewerb aller, die ein Erlebnis haben und es künstlerisch zu formen wissen.“<sup>841</sup>

In Linferts Artikeln in der FZ wird wiederholt die Frage aufgegriffen, inwiefern Einfluss durch die Politik ausgeübt wird und welche konkreten Kriterien sich dadurch für die Kunst ergeben. Neben der Debatte um Gegenständlichkeit taucht 1940 wieder der Hinweis auf, dass die Bilder nicht nur verständlich sein sollten, sondern auch „eine seelische Empfindung mitgeben“<sup>842</sup> sollen. Der Autor fasst die NS-Programmatik insofern wie folgt zusammen: „Es herrscht also ein Maßstab der Sachtreue und zugleich der

---

<sup>834</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 1.

<sup>835</sup> Ebd.

<sup>836</sup> Ebd.

<sup>837</sup> Ebd.

<sup>838</sup> Ebd.

<sup>839</sup> Ebd.

<sup>840</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 2.

<sup>841</sup> Linfert, FZ, 28.07.1940, S. 5.

<sup>842</sup> Ebd.

Stimmung.“<sup>843</sup> Damit klammert er allerdings aus, dass zur NS-Kunstkonzeption neben der Gegenständlichkeit auch ideologische und nationale Aspekte gehörten.

Bei seinen Überlegungen zur Programmatik spielt eine Rolle, dass immer wieder Nachjustierungen von Seiten der Politik vorgenommen werden. So weist Linfert 1940 zwar darauf hin, dass Hitler bereits eine striktere Auswahl der Werke angekündigt habe und auch 1943 greift Linfert wieder die These auf, dass es sich bei den Vorgaben der Machthaber nicht um ein Programm handle. Er hält aber zunächst daran fest, dass sich die Vorgaben nicht auf die dargestellten Inhalte beziehen würden, sondern allein auf die Art der künstlerischen Gestaltung, die gegenständlich sein müsse und schreibt:

„So sind denn nicht nur die künstlerischen Wege, auch die Ziele in dieser Ausstellung klar und fest gesteckt. Sie ergeben sich nicht durch ein Programm, sondern durch die Fülle der Lebensregungen, die ein Künstlerauge erspähen kann.“<sup>844</sup>

Damit hält Linfert weiterhin an seiner Ansicht fest, dass der Staat keine Inhalte vorschreibe, sondern eine gegenständliche Kunst fordere, die dazu führe, dass zwangsläufig Motive aus der Lebenswirklichkeit und dem Alltag der Menschen gemalt würden, wie er es bei seinen Rundgängen beobachtet. Ob er damit auf die geforderte volksnahe Motivik anspielt, lässt sich nicht eindeutig sagen.

### **Darstellung der *neuen deutschen Kunst***

Die grundsätzlichen Gedanken zum kulturpolitischen Auftrag der GDK und dessen Auswirkungen auf die künstlerische Produktion werden in der FZ differenziert und durchaus anspruchsvoll ausgeführt; sie erfordern ein gutes Maß an Wissen um die Kernfragen der Kunst. Auch diesbezüglich ist der Vorbericht von Ernst Kammerer aus dem Jahr 1939 eine Ausnahme, der pauschal und ohne Begründung die Behauptung aufstellt, „daß hier ein neuer Geist wirk[e], der alle ausstellenden Künstler erfaßt ha[be].“<sup>845</sup> Kammerer spricht von einem Programm, das er allerdings nicht weiter zu beschreiben versucht, stattdessen verweist er darauf, dass es den Künstler\*innen die Arbeit nicht erleichtere:

„[...] es gilt nunmehr erst recht, das Persönliche zu läutern und in erzieherischen Einfluß zu nehmen und gleichzeitig die Verbindung mit dem Geist der Zeit auf das Innigste lebendig zu halten.“<sup>846</sup>

---

<sup>843</sup> Ebd.

<sup>844</sup> Linfert, FZ, 15.07.1943, S. 1.

<sup>845</sup> Kammerer, FZ, 15.07.1939, S. 1.

<sup>846</sup> Ebd.



Kammerer scheint die ideologische Ausrichtung der GDK zu unterstützen. Obwohl seine Kollegen weniger eindeutig Zustimmung zum Programm signalisieren, sondern sich – wie gesagt – eher distanziert ausdrücken, kommt es dort doch auch stellenweise zu deutlicheren Wertungen, die jedoch in eine andere Richtung weisen, wie etwa wenn Benkard (durchaus kritisch) formuliert: „Alles in Allem: Der Weg, der vor uns liegt, ist, soll er zu erfolgreichen Zielen führen, langwierig und mühevoll. Darüber kann kein Zweifel herrschen.“<sup>847</sup>

Linfert hingegen stellt auch positive Aspekte der neuen Kunstpolitik heraus. So kritisiert er, dass Künstler in früheren Jahrhunderten die Wünsche ihrer Kundschaft hätten erraten müssen und, ohne es weiter auszuführen, scheint er in der „neuen ausdrücklichen „Auftrags-Kunst“<sup>848</sup> dagegen einen Vorteil zu sehen, weil die Künstler\*innen nun unmittelbar die Wünsche des Publikums bedienen könnten.<sup>849</sup> Mit großer Ernsthaftigkeit benennt er dabei auch Innovatives oder zumindest Markantes in der Gegenständlichkeit. Er entdeckt Neues in der Wiederanknüpfung an eine monumentale Bildordnung auf Bauernbildern oder hebt die Vielfalt der realistischen Bilddarstellung hervor: „sie wirkt wie die Versicherung und erneute Wahrnehmung des Wirklichkeitsbildes“.<sup>850</sup> Sein Fazit der GDK von 1941 fällt dementsprechend positiv aus:

„Der Anblick dieser fünften Ausstellung im Haus der deutschen Kunst gibt allen Grund zu der Annahme, dass die Qualität des Bildwerks, das an der repräsentativsten Stelle des deutschen Kunstlebens gezeigt wird, sich konsolidiert und ausgeglichen hat.“<sup>851</sup>

1942 nimmt Linfert eine Gesamteinordnung der „richtungsweisende[n] Ausstellung“<sup>852</sup> vor, die man „geradezu als das Begleitbild des öffentlichen Lebens ansehen“<sup>853</sup> könne. Seine Ausführungen rücken wiederum ausschließlich die künstlerische Produktion in den Fokus – und nicht die damit verbundene politische Indienstnahme. Der Ausstellung gehe es:

„[...] um eine Bildsubstanz, die in selbstgewissen, gleichsam autoritärem Glanz verharrt, die Kräfte des Volkes ebenso wie die Opulenz und Feierlichkeit der Macht verherrlicht, aber dennoch zugleich die anekdotische Reichhaltigkeit des Alltags nach ihrer intimen wie nach ihrer rauhen, ja grimmigen Seite auszuschöpfen bestrebt ist. Dies alles

---

<sup>847</sup> Benkard, FZ, 27.07.1937, S. 2.

<sup>848</sup> Linfert, FZ, 28.07.1940, S. 5.

<sup>849</sup> Vgl. Linfert, FZ, 28.07. 1940.

<sup>850</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 2.

<sup>851</sup> Linfert, FZ, 27.07.1941, S. 4.

<sup>852</sup> Linfert, FZ, 17.07.1942, S. 1.

<sup>853</sup> Ebd.

zudem ohne kritische Bitterkeit, vielmehr mit einer gutmütigen und vertrauensvollen Ernsthaftigkeit, welche die genußreichen Schönheitsideale ebenso wie die strengen Bilder der Arbeit und des Kampfes durchzieht.“<sup>854</sup>

Zunächst zählt er hier die unterschiedlichen Sujets auf: Darstellungen von Macht, Autorität und Volk einerseits und Genreszenen und Motive aus der Gegenwart der 1940er Jahre andererseits. Die Formulierung „aber dennoch zugleich“ bringt zum Ausdruck, dass hier gänzlich unterschiedliche Themenfelder nebeneinander stehen. Bei der Beschreibung, wie diese Inhalte umgesetzt werden, greift er mehrfach zu Wortpaaren, die widersprüchlich erscheinen und in ihrer Ambivalenz gegensätzliche Lesarten eröffnen. So lässt er ahnen, dass die Alltagsszenen die Nöte und Schattenseiten der Lebensrealität während des Krieges spiegeln („rauhe, ja grimmige Seite“), dies aber „ohne kritische Bitterkeit“ tun, also letztlich unkritisch und beschönigend, wenn nicht sogar naiv („gutmütig und vertrauensvoll“).

### **Benennung konkreter Merkmale der neuen Kunstproduktion**

Die FZ-Autoren sind sichtbar bemüht, die Merkmale der neuen Kunst konkret zu benennen. Dabei sind es in erster Linie Themen, die sie als konstitutiv erachten, während sie immer wieder darauf hinweisen, dass innerhalb einzelner Motivgruppen die „vielfältigsten Varianten zu beobachten“<sup>855</sup> seien. So konstatiert Benkard 1938, dass die Landschaftsmaler bevorzugt „die grüne Flur“<sup>856</sup> zeigten, weist aber auch hin auf „eine ganz andere Art von Landschaft, die nicht minderreich vertreten ist.“<sup>857</sup> Auch sprachlich wird die Vielfalt verstärkt durch Formulierungen wie etwa „wieder andere“.<sup>858</sup> Das einzig mehrfach benannte Attribut ist die stilistische Rückwärtsbewandtheit, wobei 1939 durchaus auch auf Werke verwiesen wird, die sich von der „streng bewahrten“<sup>859</sup> Gegenständlichkeit lösten und bei denen sich „erste Ansätze einer ‚Stilisierung‘“<sup>860</sup> herausbildeten. 1941 behauptet Linfert, dass „Klarheit und stimmungsvolle Geschlossenheit der Ausdrucksweise diese ganze Ausstellung kennzeichnet“<sup>861</sup> und erwähnt nun mehrfach die Stimmung als Kriterium dieser neuen Kunst („aus dem Sinnbild ist ein Stimmungsbild geworden“<sup>862</sup>). Dennoch lassen sich in den Artikeln keine Hinweise auf eine homogene neue Kunstproduktion oder einen erkennbaren Stil der *neuen deutschen*

---

<sup>854</sup> Ebd.

<sup>855</sup> Linfert, FZ, 16.07.1938, S. 9.

<sup>856</sup> Ebd.

<sup>857</sup> Ebd.

<sup>858</sup> Linfert, FZ, 28.07.1940, S. 5.

<sup>859</sup> Linfert, FZ, 22.07.1939, S. 1.

<sup>860</sup> Ebd.

<sup>861</sup> Linfert, FZ, 08.08.1941, S. 4.

<sup>862</sup> Linfert, FZ, 27.07.1941, S. 4.

*Kunst* finden, vielmehr wird über die Jahre hinweg durchgängig eine weiterhin vorherrschende stilistische Vielfalt betont und beschrieben. Indem die Autoren bemüht sind, verbindliche Tendenzen abzulesen, wird im Grunde sogar der Eindruck verstärkt, dass sich noch keine einheitliche Kunstrichtung herauskristallisiert habe:

„Da das Leben der Kunst in diesen breiten Bahnen weitergeht, ist auch ihr Wirken mehr von den großen und kleinen Gegenständen als von formalen Reizen oder rein anschaulichen Subtilitäten bestimmt. Die einmal angeschlagenen Themen werden ausgesponnen und mit Freude an der Abwechslung ausgebreitet.“<sup>863</sup>

Auch hier spricht Linfert der Kunst jenseits aller Vorgaben ein Eigenleben und eine stete Weiterentwicklung zu. Selbst bei der GDK 1943 wird die Differenz zwischen einer festen Rahmung einerseits und gegenständlich angelehnter Vielfalt andererseits benannt. Es kommt zum Ausdruck, dass die Werke nicht annähernd der proklamierten Vorstellung einer konsistenten und wegweisenden *neuen deutschen Kunst* entsprechen:

„Man malt und meißelt auf die verschiedenste Art, wie sie der Anlage jeweils am besten dient [...], ein Bilderbuch des deutschen Lebens, das zahllose Seiten hat. Ein Reichtum der Motive ist angesammelt, von dem nur annähernd eine Vorstellung übermittelt werden kann.“<sup>864</sup>

### **Kontextualisierung der damals aktuellen Kunstproduktion**

Auffallend ist, dass in den Texten statt von der *neuen deutschen Kunst* häufig von der jüngeren Generation gesprochen wird. Dadurch entsteht der Eindruck, es mit einem gängigen Phänomen zu tun zu haben, das die Kunstgeschichte von jeher begleitet und das der jeweils nachgekommenen Generation frische Impulse zuschreibt. Schon im ersten Bericht 1937 wirft Benkard die Frage auf, ob die „Rückwendung der Methode ein Symptom der Jugend“<sup>865</sup> sei. Die neuen Impulse werden dabei als rückwärtsgewandt bezeichnet und auch später wird immer wieder konstatiert, dass sich die „blankdingliche Malweise des letzten Jahrzehnts ganz unversehens mit einer patronisierenden altmeisterlichen Formgebung“<sup>866</sup> verbinde, wobei diese Wiederbelebung des Altmeisterlichen „wichtig wie ein Programm“<sup>867</sup> sei. Die wiederholten Hinweise auf die jüngere Generation und die regelmäßige Einbettung der Arbeiten in einen größeren kunstgeschichtlichen Kontext vermitteln im Grunde, dass es sich bei der in der Ausstellung gezeigten Kunst

---

<sup>863</sup> Linfert, FZ, 17.07.1942, S. 1.

<sup>864</sup> Linfert, FZ, 15.07.1943, S. 1.

<sup>865</sup> Benkard, FZ, 27.07.1937, S. 1.

<sup>866</sup> Linfert, FZ, 29.07.1938, S. 11.

<sup>867</sup> Ebd.

lediglich um ein Kapitel unter vielen handle – und nicht, wie von der Politik proklamiert, um die ewige, zeitlos gültige *neue deutsche Kunst* im NS. Die politisch verordnete Vorstellung wird mehrfach relativiert durch Bemerkungen, dass die Kunst sich – letztlich unabhängig von politischer Einflussnahme – ständig weiterentwickle und auch diese Etappe vorübergehen würden, was auch das folgende Zitat zeigt: „Es ist keineswegs so, daß mit jenem festen Fundament die Kunst nun ein für alle Mal geregelt sei. Die Kunst wird sich weiterbilden, und dieses an ihr bleibt in Fluß.“<sup>868</sup>

#### 6.1.4. Funktion als Mittler

Um einschätzen zu können, ob die FZ-Autoren wie gefordert offensiv als Mittler agierten und NS-ideologisch erziehend auf die Leser\*innen einwirkten, gilt es zu untersuchen, wie sie ihre Rolle als Autoren thematisieren beziehungsweise ob überhaupt eine Mittlerfunktion in den Texten ablesbar ist. Wichtig sind dabei die verwendeten Erzählmodi. Festzustellen ist etwa, dass die Autoren nie zur Ich-Form greifen, wie es der feuilletonistischen Tradition entspricht. Benkard nutzt für sich gelegentlich das Generalpronomen *man*, womit er offenkundig dem Eindruck der Subjektivität entgegenwirken will. Auch bei Kammerer taucht mehrfach ein allgemeines *man* auf, er spricht aber auch häufig vom Publikum, auf das er seine eigenen Eindrücke überträgt und diese somit als allgemeingültig darstellt:

„Jeder Besucher wird zunächst mit Genugtuung empfinden, welche ausstellungstechnische, ja, man darf wohl sagen ausstellungskünstlerische Sorgfalt das Haus der deutschen Kunst seinen Künstlern angedeihen läßt.“<sup>869</sup>

Linfert schreibt dagegen regelmäßig von *wir* und verweist damit klar auf seine Rolle als Journalist. Er bezieht das Personalpronomen entweder auf seine eigenen Ausführungen oder auf die vorausgegangene Berichterstattung in der FZ. Wenn er von Bildern berichtet, „die wir bisher nannten“,<sup>870</sup> wird deutlich, dass hier keine anonyme Instanz schreibt, sondern dass sich der Autor als schreibendes Subjekt zu erkennen gibt, das die GDK aus der eigenen Perspektive heraus beschreibt und eine dementsprechende Auswahl trifft. So heißt es zum Beispiel:

„Begnügen wir uns, aus deren großen Zahl nur zwei namhaft zu machen: den Kopf des Reichsleiters Dr. Ley von Walther Wolff und einen in sehr dichten Flächen gefassten Kopf von Alex Walterfang.“<sup>871</sup>

---

<sup>868</sup> Linfert, FZ, 27.07.1941, S. 4.

<sup>869</sup> Kammerer, FZ, 15.07.1939, S. 1.

<sup>870</sup> Linfert, FZ, 16.07.1938, S. 9.

<sup>871</sup> Linfert, FZ, 22.07.1939, S. 1.

In den Texten wird also auf verschiedene Weise deutlich gemacht, dass hier ein Autor tätig ist, der sich seiner Leser\*innen bewusst ist. Um diesen die Lektüre zu erleichtern, wird das Vorgehen innerhalb der Artikel benannt:

„Von diesem Einklang, der sich bei einem Rundgang wie aus einem Bilderbuch der Gefühle und Ansichten deutschen Lebens herausfinden läßt, wollen wir zunächst eine Vorstellung vermitteln, ehe wir in einem späteren Aufsatz den Wegen und Zielen im einzelnen nachgehen.“<sup>872</sup>

Linfert dient die Verwendung von wir auch dazu, um die Struktur des Artikels immer wieder ins Gedächtnis zu rufen. Er nutzt Formulierungen wie „wie wir sahen“<sup>873</sup> oder „[d]amit sind wir am anderen Ende der Ausstellung angelangt, die mit jenen weiten und beruhigten Grünlandschaften begonnen hatte.“<sup>874</sup> Er versucht also, seine Leser\*innen durch den Text zu leiten. Hierzu werden Gedanken auch paraphrasiert, um sicherzustellen, dass einzelne Botschaften die Leser\*innen tatsächlich erreichen. So fasst er etwa 1941 noch einmal zusammen:

„Schon an dem weitgespannten Kreis der Bilder haben wir gesehen, daß Klarheit und stimmungsvolle Geschlossenheit der Ausdrucksweise diese ganze Ausstellung kennzeichnet.“<sup>875</sup>

Sowohl Benkard als auch Linfert schreiben wiederholt, dass sie eine Gesamteinschätzung der GDK vornehmen wollen, was allerdings eine große Herausforderung sei. In diesem Sinne formuliert Benkard 1937:

„Dieser Vorbericht sieht sich vor eine doppelte Aufgabe gestellt. Einmal muss er von dem an diesem Sonntag durch den Führer und Reichskanzler eingeweihten, Haus der Deutschen Kunst als von einem Beispiel sprechen, dem für den baulichen Ausdruck des neuen Deutschlands vorbildliche Bedeutung zukommt. Des Weiteren will dieser Vorbericht versuchen, einen ersten Eindruck des Bestandes der, im ‚Haus der Deutschen Kunst‘, eröffneten ‚Großen Deutschen Kunstausstellung‘ zu übermitteln, soweit sich dieser Eindruck während einer Vorbesichtigung gewinnen ließ.“<sup>876</sup>

---

<sup>872</sup> Linfert, FZ, 26.06.1943, S. 4.

<sup>873</sup> Linfert, FZ, 22.7.1939, S. 1.

<sup>874</sup> Linfert, FZ, 29.07.1938, S. 11.

<sup>875</sup> Linfert, FZ, 08.08.1941, S. 4.

<sup>876</sup> Benkard, FZ, 19.07.1937, S. 3.

Der Autor sieht seine Aufgabe hier offensichtlich darin, sowohl die politische Intention des Neubaus zu vermitteln als auch dem Publikum einen ersten Eindruck der ausgestellten Werke zu geben. Allerdings sehen sich Linfert und Benkard aufgrund der enormen Menge an Werken nicht in der Lage, nach einem ersten Rundgang bereits „eine Uebersicht zu geben“<sup>877</sup>, was sie als Problem benennen.

### **Sorgfältige Recherche und „aufmerksame Mühewaltung“**

Wiederholte Hinweise auf den eigenen Anspruch, vor dem Schreiben erst verantwortungsvoll und tiefgründig zu recherchieren, sind ein wesentliches Merkmal der FZ-Artikel zur GDK. 1937 erklärt Benkard, wie er seine Arbeit als Kunstberichtersteller sieht und formuliert indirekt, welchen Anspruch er an sich selbst hat: „Diese Ausstellung fordert genaues Einarbeiten und aufmerksame Mühewaltung.“<sup>878</sup> Benkards journalistisches Selbstverständnis setzt also eine umfassende, sowohl fundierte als auch arbeitsintensive und offenbar mühsame Untersuchung der Ausstellung voraus. Damit macht er deutlich, dass feuilletonistisches Schreiben nicht etwa auf einem subjektiven Urteil basiert, sondern ihre Berechtigung erst durch ein intensives Studium des Ausgestellten erhält. Die journalistische Pflicht, schnell auf Ereignisse zu reagieren, widerspricht letztlich seinem Berufsethos, sodass er in seinem ersten Bericht, den er selbst als „Vorbericht“<sup>879</sup> bezeichnet, erklärt, nur „einen ersten Eindruck“<sup>880</sup> zu geben, „obwohl man sich der Gefahr bewusst ist, vielleicht etwas voreilig in seiner Mitteilung zu sein.“<sup>881</sup> Auch an anderer Stelle betont er: „Was diese Ausstellung selbst anlangt, so kann wie schon erwähnt wurde, vorerst keine schlüssige Betrachtung gegeben werden.“<sup>882</sup> Auch Ernst Kammerer betont 1939 das nur „vorbereitende Kennenlernen des Gebotenen“<sup>883</sup> und verweist auf die Notwendigkeit einer „gründliche[n] Beschäftigung mit den Bildern und Plastiken.“<sup>884</sup>

Dass die Autoren auffallend oft auf die Fülle an Werken Bezug nehmen, verweist auf die enorme Größe der GDK, geschieht aber auch, um daran zu erinnern, dass man dem eigenen Anspruch deshalb nicht gerecht werden könne. Benkards Formulierung der Mühewaltung macht deutlich, dass hier eine Art Dienstleistung erbracht wird, hinter der hoher Arbeitsaufwand und solide Recherchen stecken. Es ist also davon auszugehen, dass sich die Autoren an einem wissenschaftlichen Vorgehen orientierten, was auch in der Kritik Linferts zum Ausdruck kommt, dass „der Katalog keine chronologischen

---

<sup>877</sup> Linfert, FZ, 27.07.1941. S. 4.

<sup>878</sup> Benkard, FZ, 19.07.1937, S. 3.

<sup>879</sup> Ebd.

<sup>880</sup> Ebd.

<sup>881</sup> Ebd.

<sup>882</sup> Ebd.

<sup>883</sup> Kammerer, FZ, 15.07.1939, S. 1.

<sup>884</sup> Ebd.

Anhaltspunkte<sup>885</sup> biete. Zu einem solchen wissenschaftlich geprägten Denken gehört auch, dass die Autoren immer wieder ausführen, nach welchen Kriterien sie ihre Beispiele ausgewählt haben. Sie wollten qua Profession einen repräsentativen Eindruck der GDK herausdestillieren. Als Grundlage hierfür wird der Vergleich von Werken angeführt, wobei die Kriterien dabei nicht näher erläutert werden. So heißt es bei Linfert: „Darum seien einige Beispiele gegeben, die auch für zahlreiche andere stehen können.“<sup>886</sup>

Das Ziel der Auswahl wird aber sehr wohl benannt – nämlich, hervorstechende Eigenschaften der gezeigten Kunst herauszuarbeiten. So schreibt Linfert 1938:

„Dieser Reichtum vielfältiger Kunst macht es schwer möglich, jeder einzelnen wichtigen Leistung zu gedenken. Deshalb möge man diesen wie die folgenden Aufsätze als eine auswählende Betrachtung der Wege verstehen, auf denen sich die deutsche Kunst nach dem von der Großen Deutschen Kunstausstellung vermittelten eindrucksvollen Gesamtbild befindet.“<sup>887</sup>

Auch Ernst Kammerer sieht es als seine Aufgabe an, darzustellen, wie sich die deutsche Kunst entwickelt hat, indem er schreibt:

„Erst die gründliche Beschäftigung mit den Bildern und Plastiken, die das Haus füllen, zeigen, welche Fortschritte das Leben der neuen deutschen Kunst seit dem letzten Jahr gemacht hat.“<sup>888</sup>

Die FZ-Autoren lassen die Leser\*innen also teilhaben an ihrem gründlichen Vorgehen, bringen implizit aber ebenfalls zum Ausdruck, dass sie keineswegs beliebig und subjektiv agieren.

### **Stilmittel Reportage**

Die Überfülle an Werken, mit der die Autoren sich konfrontiert sehen, hat auch Auswirkungen auf die journalistische Darstellungsform der Artikel. So scheint es Benkard „das Natürlichste, zu Beginn den Eindruck zu vermitteln, mit dem die Ausstellung empfängt.“<sup>889</sup> Er wählt also zunächst die Form der Reportage,<sup>890</sup> bei der der Autor in die

---

<sup>885</sup> Benkard, FZ, 27.07.1937, S. 1.

<sup>886</sup> Linfert, FZ, 17.07.1942, S. 1.

<sup>887</sup> Linfert, FZ, 16.07.1938, S. 9.

<sup>888</sup> Kammerer, FZ, 15.07.1939, S. 1.

<sup>889</sup> Benkard, FZ, 27.07.1937, S. 1.

<sup>890</sup> Zur Wort-, Begriffs-, und Sachgeschichte vgl. Müller 2007, S. 266ff. Vgl. Haller 2008, Kämper 2019.

Rolle der Ausstellungsbesucher\*innen schlüpft und den Leser\*innen beschreibt, was auch sie bei einem Rundgang erwartet:

„Aus der im Vorbericht bereits erwähnten Ehrenhalle betritt man, den Führungslinien folgend, das Vestibül zu Rechten (Saal 1) dessen Stirnwand drei Ölbilder trägt: ein Bildnis Adolf Hitlers (von Heinrich Knirr – Staudach/Obb.) und ihm jeweils seitlich zugeordnet, ‚Die letzte Handgranate‘ und ‚Appell am 23. Februar 1933‘ (von Elk Eber – München). [...] Gleich beim Betreten des großen Saales 1 steht man den kolossalischen Bildwerken von Josef Thorak gegenüber. (Weit überlebensgroßes Monument in ‚Kameradschaft‘. Zwei Hochreliefs in Stein: ‚Jagd‘ und ‚Fischerei‘ darstellen.) Die Längswände werden gegliedert, in dem zwischen den Bildern plastische Gestalten Platz gefunden haben; die jenseits des Eingangs liegende Schmalwand zeigt eine Probe aus dem Wandfries in Mosaik. (Hermann Kaspar – München; für den Kongresssaal des Deutschen Museums; Stil: hellenistische Antike.)“<sup>891</sup>

Bei Kammerer ist der gesamte Kunstbericht als Gang durch die Ausstellung konzipiert, sodass die Leser\*innen bei der Lektüre quasi an seiner Statt hindurchgehen. Diese unmittelbare Augenzeugenschaft ist ein zentrales Stilmittel der Reportage, die in den 1920er Jahren gerade auch durch die so genannte Sozialreportage eine Blüte erfuhr. Deshalb beschreibt er nicht nur die Räumlichkeiten, sondern auch die Gesamtatmosphäre inklusive der Geräuschkulisse und den Eindrücken, die nicht direkt mit der Kunst zu tun haben:

„Die Säle sind von den Spuren der Ausstellungsarbeiten gesäubert, und während draußen auf den Straßen noch die Hammerschläge vom Tribünenbau hereinschallen, ist es im Haus der Kunst schon still geworden. Die Photographen verrichten ihre Arbeit, und die deutschen und ausländischen Kunstschriftleiter die für das große Fest nach München gekommen sind, haben Gelegenheit, einen ersten Blick in die Ausstellung zu tun.“<sup>892</sup>

Kammerer versucht, die Leser\*innen an der Begeisterung, die das HdDK und die GDK offenkundig bei ihm auslösen, teilhaben zu lassen. Anders als in den Artikeln von Benkard und Linfert rückt er aber nicht die Werke ins Zentrum seiner Berichterstattung, sondern versucht, den Eindruck der Großausstellung zu würdigen beziehungsweise zu loben und dabei jene Wahrnehmung zu skizzieren, die ein nicht fachkundiges Publikum beim Rundgang haben könnte:

---

<sup>891</sup> Benkard, FZ, 27.07.1937, S. 1.

<sup>892</sup> Kammerer, FZ, 16.07. 1939, S. 1.



„Daß die schönen Rahmen von der Ausstellungsleitung bis ins einzelne aufeinander abgestimmt wurden, daß die Tönung der Plastiken in Einklang mit der Umgebung gebracht wurden, oder daß in Fällen in denen Einzelplastiken einer farbigen Tönung ermangelten, eine Tönung ganz neu angebracht wurde, gehört nur zum Äußeren dieser Fürsorge. Intimer und innerlicher wird das, was die Ausstellungsleitung ihrem Kunstgut als Mitgift spendet, bei dem Rundgang fühlbar.“<sup>893</sup>

Auch bei der Benennung einzelner Werke bleibt er dem reportagehaften Format treu und leitet die Leser\*innen durch die Räume des HdDK. Beginnend beim „westlichen Trakt des Hauses“, <sup>894</sup> in dem die Malerei vorherrsche, beschreibt er von dort aus den „vorbereitenden Eingangssaal“, <sup>895</sup> gefolgt vom „Hauptsaal der Malerei“, <sup>896</sup> über die „Fluchten der westlichen Seitenkabinette“, <sup>897</sup> hin zu Eck- und Verbindungssaal, um schließlich im Osttrakt über die dort ausgestellten Plastiken zu berichten. Auch Benkard und Linfert versuchen in ihren Texten, die Leser\*innen auf einen Rundgang mitzunehmen, tun dies allerdings nicht konsequent. Die Schilderungen verzichten auf die Wiedergabe der unterschiedlichen sinnlichen Eindrücke und sind nüchterner als die Kammerers. So lenkt Benkard bei der ersten GDK 1937 den Fokus zunächst auf architektonische Fragen und Baumaterialien:

„Im Inneren ist der Bau so übersichtlich aufgeteilt, wie es sein Äußeres erwarten machte. In der Mitte durchschneiden den Bau trakt nach der Tiefe zu die drei gleich hohen Schiffe der geräumigen Ehrenhalle; nach rechts und links tut sich der Blick in die großen Ausstellungssäle auf, welche ihrerseits wieder von einer Abfolge kleinerer Säle flankiert werden. Die Anordnung ist so einfach getroffen, daß man sich sogleich zurechtfindet. Der Geschmack, der diese Räume geschmückt hat, arbeitet mit dem echten Material deutscher Marmorsorten; doch wendet er das Kostbare sinnvoll an, sodaß alles reich und gediegen, ohne Überladung wirkt. [...]“<sup>898</sup>

Linfert beschreibt zwar auch die Räumlichkeiten, aber weniger, um einen Rundgang zu simulieren, sondern um den Leser\*innen die Orientierung zu erleichtern:

„Das Haus der Deutschen Kunst ist in zwei gleiche Hälften geteilt. Der kleine Vorraum zur Rechten zeigt in der Mitte wie stets den Füh-

---

<sup>893</sup> Kammerer, FZ, 15.07.1939, S. 1.

<sup>894</sup> Ebd.

<sup>895</sup> Ebd.

<sup>896</sup> Ebd.

<sup>897</sup> Ebd.

<sup>898</sup> Benkard, FZ, 19.07.1937, S. 3.

rer, diesmal von Hans Schachinger [...]. Daneben zwei Darstellungen des Marsches durch München von Paul Herrmann [...]. Im übrigen sind U-Bootbilder, ein Handgranatengriff und Gobelins in dem Raum verteilt. Der folgende große Saal ist wie auch sonst der Skulptur gewidmet, aber diesmal überziehen einen großen Teil der Langwände zwei Gobelinkartons von Werner Peiner [...]. Die eine Stirnwand nimmt Brekers Relief „Der Wächter“ ein, die andere eine fast schwebende Figur von Thorak [...].“<sup>899</sup>

In Linferts letztem Kunstbericht aus dem Jahr 1943 ändert sich sein Ton und es ist ablesbar, dass er die Leser\*innen noch stärker einbeziehen will, indem er nun auch atmosphärische Aspekte erwähnt. So schreibt er, dass man sich „beim Gang durch die Säle von zusammenklingenden Stimmungen umgeben“<sup>900</sup> sehe.

Das Eindenken der Leser\*innen beziehungsweise der Ausstellungsbesucher\*innen lässt sich an einigen Stellen in den Berichten ablesen; so schreibt Linfert: „Damit ist das Wesen vieler Bilder dieser Ausstellung und zugleich der Eindrücke umschrieben, die die Besucher davon haben.“<sup>901</sup> Er stellt fest, dass es „[g]ewiß nicht nur diese eine Farbe [ist], die das Glück beschwört und die Besucher zu einem sichtlich ehrfürchtigen Genuß anleitet.“<sup>902</sup> Er erwähnt auch Reaktionen des Publikums vor Ort:

„Die Besucher sah man oft verträumt und zugleich mit gebannten Augen davor stehen, ‚Da werden einem die Füße leicht, man schwebt richtig‘ dergleichen Worte sind mehrfach zu hören.“<sup>903</sup>

## Vermittlung kunstwissenschaftlicher Aspekte

Sowohl Benkard als auch Linfert widmen sich in ausführlichen Passagen konkreten Werken, die sie, wie oben ausgeführt, den Leser\*innen präzise zu beschreiben versuchen – und ziehen hierzu formale, stilistische und inhaltliche Kriterien hinzu. Gleichzeitig vermitteln sie kunsthistorisches Wissen, das sie in Verbindung mit den Werken bringen. Wie beschrieben kommt dabei auch fachspezifisches Vokabular zum Einsatz, zugleich sind die Autoren bemüht, dabei für ein breites Publikum verständlich zu bleiben. Während Kammerer in erster Linie versucht, seine Eindrücke weiterzugeben, scheint Benkard seine Aufgabe anders verstanden zu haben, wie der von ihm genutzte Begriff

---

<sup>899</sup> Linfert, FZ, 05.07.1942, S. 4.

<sup>900</sup> Linfert, FZ, 26.06.1943, S. 4.

<sup>901</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 1.

<sup>902</sup> Linfert, FZ, 17.07.1942, S. 1.

<sup>903</sup> Linfert, FZ, 28.07.1940, S. 5.

des „Dolmetsch“<sup>904</sup> vermuten lässt. Er wollte offenbar die künstlerischen Äußerungen in eine für die Leser\*innen verständliche Sprache übersetzen. Damit kann Zweierlei gemeint sein: einerseits der Transfer eines ästhetischen Ausdrucks in die verbale Sprache, andererseits die Übersetzung einer fachkundigen Analyse des Experten in eine für das allgemeine Publikum nachvollziehbare Sprache. Benkards Hinweis, dass die Bilder anfangen müssten, selbst zu sprechen, ist in jedem Fall mit der klaren Botschaft verbunden, dass er als Rezensent keine Interpretation vornimmt, sondern nur das in Worte fassen möchte, was das Werk selbst zu sagen hat. Damit behauptet er, als Dolmetscher qua Definition sachlich zu agieren und sich einer Kommentierung zu enthalten. Seine Aufgabe benennt er also als pure Übersetzungsleistung. Deshalb versucht er sich in die Rolle der unwissenden Leser\*innen hineinzusetzen und zu thematisieren, was sie sich fragen könnte („Wie aber, wird man fragen, ist die Einheit zwischen Zügel und Ziegler herzustellen?“<sup>905</sup>).

Allerdings beschränken sich weder Benkard noch Linfert darauf, die ausgestellten Werke zu analysieren. Im Gegenteil ist deren Untersuchung eher als Vorarbeit zu begreifen, denn Hauptmovers aller Berichte ist es, allgemeine Schlüsse zur ausgestellten Kunst in der GDK zu ziehen und diese den Leser\*innen nahezubringen. Immer wieder versuchen die Autoren sich in Definitionen und Grundsätzlichem. Auch Linferts ausführliche Exkurse zum gegenstandstreuen Abbilden und zu der als „verwirrt“<sup>906</sup> bezeichneten Form der Moderne dienen dazu, die neuen künstlerischen Strömungen zu klassifizieren:

„Gegenwärtig ist die deutsche Kunst in einer Situation, in der sie noch nie war. Auch wer nach einem annähernden Vergleich in der Vergangenheit suchen wollte, würde ihn wohl nicht finden.“<sup>907</sup>

Der Blick in die Kunstgeschichte dient zudem einer besseren Einordnung der kunstpolitischen Zusammenhänge: „Es wäre verfehlt, wollte man die nationalsozialistische Kunstpolitik nur als den Gegensatz von Heute zu Gestern sehen.“<sup>908</sup> Auch die leichte Zugänglichkeit ist ein Merkmal, das angeführt wird wie auch die Vielzahl an Stilen, die es letztlich verunmöglichte, eine klare Tendenz auszumachen. So versucht der Autor, den Leser\*innen die Gründe für eine gegenständliche Kunst begreifbar zu machen, er erläutert aber auch die Intention der abstrakten Kunst – und dies jeweils kunsthistorisch argumentativ, sachlich und ohne Wertung.

Der Bericht Kammerers von 1939 unterscheidet sich von denen der beiden anderen Autoren. Auch er versucht, Bilanz zu ziehen, untermauert diese aber nicht mit nachvoll-

---

<sup>904</sup> Benkard, FZ, 19.07.1937, S. 3.

<sup>905</sup> Benkard, FZ, 27.07.1937, S. 1.

<sup>906</sup> Linfert, FZ, 20.07.1939, S. 1.

<sup>907</sup> Ebd.

<sup>908</sup> Ebd.

ziehbaren Argumenten, sondern erstellt, wenn auch in eher vager Formulierung, einen Zusammenhang mit den politischen Intentionen:

„Doch belehrt auch der erste Blick schon auf das anschaulichste, daß hier ein neuer Geist wirkt, der alle ausstellenden Künstler erfaßt hat. Ein Zweifel über das Grundsätzliche kann heute nicht mehr bestehen. Trotzdem ist es nicht etwa so, daß es die Künstler leichter hätten, weil sie endlich einmal auch in der Kunst ein geltendes Programm vor sich haben. Im Gegenteil, es gilt nunmehr erst recht, das Persönliche zu läutern und in erzieherischen Einfluß zu nehmen und gleichzeitig die Verbindung mit dem Geist der Zeit auf das innigste lebendig zu halten.“<sup>909</sup>

So lässt sich zusammenfassen, dass die Autoren dem Publikum einen möglichst umfassenden Eindruck der Ausstellungen geben wollen – was der grundsätzlichen Aufgabe des Journalismus entspricht. Sie versuchen dabei, den Rundgang durch das HdDK und die darin ausgestellten exemplarischen Werke plastisch zu beschreiben, damit die Leser\*innen sich ein Bild machen können. Die Autoren sind sich ihrer Leser\*innen bewusst und sehen ihre Aufgabe darin, ihre auf Fachkenntnis gestützte Einschätzung der GDK so zu verbalisieren, dass sie für ein breites Publikum verständlich wird. Dabei ist für alle drei Autoren das erklärte Ziel, Merkmale der *neuen deutschen Kunst* herauszuarbeiten und eine entsprechende Definition zu formulieren. Eine Vermittlung, die die ausgestellten Werke in einen Zusammenhang mit den ideologischen Zielen des NS oder einer nationalen Identität stellt, findet dabei nicht statt.

---

<sup>909</sup> Kammerer, FZ, 15.07.1939, S. 1.

## 6.2. Die GDK-Berichte im „Völkischen Beobachter“

### 6.2.1. Darstellung der Kunstwerke der GDK

Die Berichte, die zur Eröffnung der GDK im VB erschienen, wurden fast ausnahmslos von Robert Scholz geschrieben und sind in einfacher und wenig elaborierter Sprache verfasst. Nur vereinzelt tauchen Fremdwörter oder Fachbegriffe wie etwa „Triptychon“<sup>910</sup> auf. Die Untersuchung einzelner Kunstwerke nimmt in der Berichterstattung der ersten Jahre eine untergeordnete Rolle ein und die Motive selbst werden meist nur sehr knapp erläutert. So heißt es in einem Absatz über Bauernbilder:

„Aus dem Erlebnis der schlichten Größe des Bauerntums schöpfen Mackensen in seinem großen Bilde ‚Gottesdienst am Moor‘, Adolf Wissel in dem streng gezeichneten Bilde ‚Bauernfamilie‘, Hans List in seinem alten Bauernpaar, Ferdinand Spiegel in seinen bekannten monumentalen Gestaltungen der Sarntaler Bauern, ebenso Baumgartner, Gerhardingen, Ehmig und Franz Eichhorst in ihren malerisch reichen Schilderungen des Bauernlebens.“<sup>911</sup>

In vereinzelt Fällen versucht Scholz, den sinnlichen Eindruck eines Werkes zu versprachlichen und erwähnt zum Beispiel Hans Larwin mit seinem „humorvollen Bild eines Feuerwehrmannes von köstlicher Frische der Farbe“.<sup>912</sup> Gleichzeitig ist er bemüht, den Eindruck zu erwecken, Kunstexperte zu sein. So verzichtet er mitunter darauf, die Vornamen von Künstlern zu nennen, als seien sie gemeinhin bekannt, oder er erwähnt, dass Künstler mit „in dem für sie charakteristischen Stil vertreten“<sup>913</sup> seien, um zu signalisieren, dass er mit dem aktuellen Kunstgeschehen vertraut ist. Partiiell geht Scholz auf die formale Gestaltung einzelner Werke ein und nutzt hierzu Ausdrücke wie „Flächenkomposition“<sup>914</sup> oder „handwerklich strenge Technik“<sup>915</sup>. Bezüge zur Kunstgeschichte werden dabei nicht hergestellt. Nach 1940 ist allerdings ablesbar, dass Scholz der Beschreibung der Werke insgesamt mehr Bedeutung einräumt und nun auch vereinzelt kunstwissenschaftliche Einordnungen vornimmt, allerdings bleibt es zumeist bei der Behauptung ohne weitere Erläuterung oder erklärende Vertiefung. So spricht er 1942 vom „Stil eines süddeutschen Neubarocks im Sinne der Schule Wackerles“<sup>916</sup> oder schreibt an anderer Stelle:

---

<sup>910</sup> Scholz, VB, 10.07.1938, S. 2.

<sup>911</sup> Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

<sup>912</sup> Scholz, VB, 10.07.1938, S. 2.

<sup>913</sup> Ebd.

<sup>914</sup> Ebd.

<sup>915</sup> Ebd.

<sup>916</sup> Scholz, VB, 05.07.1942, S. 7.

„Die Landschaft ist diesem Künstler in einem ähnlichen Sinne wie bei den großen deutschen Malerromantikern zum reinen Träger seelischer Empfindungen geworden.“<sup>917</sup>

Scholz beschreibt die ausgestellten Arbeiten meist eher ungenau, stattdessen neigt er bei seinen auch häufig positiven Darstellungen der Werke zu Wiederholungen, wie etwa dem Wort *malerisch*. So heißt es im Kunstbericht 1942:

„Das in seiner malerischen Kraft großartige Bild ‚Bergan‘ von Julius Paul Junghanns, das in seiner malerischen Klarheit vorzügliche Tierbild von Franz Xaver Stahl, die figürlich sicheren Bilder von Dachauer [...] die malerisch so überaus stimmungsvollen Tierbilder des Düsseldorfers Weißgerber und das malerisch virtuose Figurenbild ‚Bacchus und Ariadne von Karl Truppe“<sup>918</sup>.

Auch in den späteren Artikeln verwendet Scholz sein Vokabular ungezielt und geht kaum ausführlicher auf die Arbeiten ein. Er lobt hier die „Beherrschung der Komposition“,<sup>919</sup> dort die „formal bewußte Anschauung“,<sup>920</sup> die „monumentalen Sinnbilder“,<sup>921</sup> er spricht von einem „sehr begabten Relief“<sup>922</sup> oder von „vorzüglichen Bildnisse[n]“,<sup>923</sup> von „plastischen Spitzenleistungen“<sup>924</sup> oder „Vertiefung und formale[r] Verfeinerung“.<sup>925</sup> Eine ernsthafte wissenschaftliche Beschäftigung vermitteln aber auch diese späteren Artikel im VB nicht.

Der Beitrag des Kunsthistorikers Wilhelm Rüdiger, der im Jahr 1939 für die GDK-Berichterstattung im VB zuständig war, unterscheidet sich diesbezüglich deutlich von denen seines Kollegen Scholz. Rüdiger erklärt in seinem Bericht, was für ihn bei der Kunstbetrachtung relevant sei: „[Zur] Malerei und zur poetischen Empfindung im Bilde gehört ergänzend als drittes die gebaute Form, die Komposition.“<sup>926</sup> Entsprechend verbindet er in seinen Beschreibungen Motiv, Gestaltung und mitunter auch Bildwirkung und schreibt zum Beispiel, dass man „über dem zauberhaften Ineinanderspielen von grundlos verschwebenden Farbtönen Thema und Inhalt der Bilder fast vergißt.“<sup>927</sup> Rüdigers Beschreibungen sind griffig, wobei er um sinnliche Formulierungen bemüht

---

<sup>917</sup> Scholz, VB, 27.06.1943, S. 4.

<sup>918</sup> Scholz, VB, 05.07.1942, S. 7.

<sup>919</sup> Ebd.

<sup>920</sup> Ebd.

<sup>921</sup> Ebd.

<sup>922</sup> Ebd.

<sup>923</sup> Ebd.

<sup>924</sup> Ebd.

<sup>925</sup> Ebd.

<sup>926</sup> Rüdiger, VB, 15.07.1939, S. 6.

<sup>927</sup> Ebd.

ist – etwa bei Georg Sieberts Gemälde eines jungen Bauern, „der sich in saftiges, grünes Gras gelagert hat“<sup>928</sup>, oder wenn er schreibt:

„Mit romantikhafter Andacht und doch zugleich fast wissenschaftlicher Genauigkeit versenkt sich W. Kriegel in das feuchte Erdleben am Bachufer und im Waldboden.“<sup>929</sup>

Rüdiger nimmt auch kunsthistorische Querverweise vor, sei es zu „Meuniers Naturalismus“<sup>930</sup>, zu Aristide Maillol, der Leibl-Schule, der Zügel-Nachfolge, zur „deutschen Plastik um 600“<sup>931</sup>, dann wieder weist er darauf hin, dass Leo Samberger „die Malerfaust Lenbachs geerbt hat“.<sup>932</sup> Rüdiger beschreibt die Werke plastisch und sprachlich ausgefeilter als Scholz. Er schreibt von „der gefühlvollen Melodie einer Mädchengestalt“<sup>933</sup> oder vermerkt zu dem Maler Ludwig Bock, dass „dessen Porzellan- und Früchtestillleben exotisch schimmern wie seidenbestickte Mandarinengewänder.“<sup>934</sup> Die Landschaften des Münchener Malers Müller-Wischin werden als „klingende Symphonien im Grünen“<sup>935</sup> bezeichnet, wobei das poetische Sprachbild eigens in Anführungszeichen gesetzt wird. Bei Scholz dagegen erfüllt sich die Forderung von Goebbels nach einer literarischen Qualität der Kunstberichte nicht, er schreibt bestenfalls von „poesievollen Landschaften“.<sup>936</sup> In seinen späteren, stärker auf die Werke selbst ausgerichteten Texten ist aber eine Zunahme literarisch anmutender Formulierungen festzustellen, so schreibt er nun von „feierlich zarten Landschaftsdichtungen“<sup>937</sup> oder auch:

„Die formal strengen Bauernbilder von Georg Ehming, das farbig kostbare und gedankenvolle mythologische Triptychon von Kalb. Die von musikalischer Empfindung beseelten Figurenbilder von Eisenmenger [...] wären ebenso hervorzuheben wie die malerisch souveränen Blumenbilder und Landschaften Müller Wischins.“<sup>938</sup>

## **Ergänzende Informationen**

Statt die Werke stilistisch oder kunsthistorisch einzuordnen, erstellt Scholz bei der Darstellung der Kunstwerke häufig Bezüge zur Gegenwart. Gerade in den Berichten der

---

<sup>928</sup> Ebd.

<sup>929</sup> Ebd.

<sup>930</sup> Ebd.

<sup>931</sup> Ebd.

<sup>932</sup> Ebd.

<sup>933</sup> Ebd.

<sup>934</sup> Ebd.

<sup>935</sup> Ebd.

<sup>936</sup> Scholz, VB, 10.07.1938, S. 2.

<sup>937</sup> Scholz, VB, 05.07.1942, S. 7.

<sup>938</sup> Ebd.

ersten Jahre werden sie im Kontext des HdDK genannt und er betont zum Beispiel „die klare Beziehung, in die hier die ausgestellten Kunstwerke zu der Architektur des Hauses gebracht sind.“<sup>939</sup> Auch 1940 bringt er zum Ausdruck, dass das Zusammenspiel von Ausstellung und Gebäude bewusst und gekonnt inszeniert worden sei:

„Im großen Plastiksaal ist es unter der großen Anzahl meisterlicher Werke an erster Stelle das 5 Meter hohe Relief ‚Kameraden‘ von Arno Breker, das den Blick auf sich zieht. Dieses Werk ist in doppelter Größe in grünem Granit ausgeführt für einen Monumentalbau an der Berliner Ost-West-Achse bestimmt.“<sup>940</sup>

In den VB-Berichten werden zudem häufig Hinweise geliefert, für wen oder welchen Ort eine Arbeit in Auftrag gegeben wurde. Es werden die Luftwaffe, das Haus des deutschen Fremdenverkehrs in Berlin oder der Festsaal des Deutschen Museums genannt.<sup>941</sup> In Rüdigers Bericht von 1939 heißt es: „Einen besonderen Platz und Rang nehmen die beiden musikalisch empfundenen Reliefs, die Josef Wackerle für das Teehaus des Führers auf dem Obersalzberg schuf, ein.“<sup>942</sup> Scholz verweist darauf, dass die große „Olympia“ von Fritz Klimsch sich „im Besitz von Reichsleiter Rosenberg“<sup>943</sup> befinde und der „Prometheus“ von Arno Breker „im Auftrag von Dr. Goebbels“<sup>944</sup> geschaffen worden sei.

Des Weiteren spielt die Herkunft der Künstler eine wichtige Rolle. Bei Rüdiger wird sie schlicht genannt:

„Die beiden Münchener Dietz, Elmar und Lothar, der Düsseldorfer Zschorsch, der heraldisch schnittige Tierplastiker Wilhelm Krieger aus Herrsching, der Münchener Josef Henselmann mit einem reizenden Kinderkopf, der junge Berliner Staatspreisträger Agricola, der tüchtige Stuttgarter Brellochs („Liegende“), der Darmstädter H.Geibel, Schmid-Ehmen, der Adlermodelleur, mit einem innig zarten weiblichen Akt [...]“<sup>945</sup>

Auch stilistische Aspekte werden bei Rüdiger regional verortet:

„Die feine kultivierte Tonmalerei, die sich vor allem im Stilleben mit Flaschen, Körben, Früchten, Weingläsern usw. auslebt, das Vermächtnis großen Zeit der Malerei, als Leibl, Schuch und Trübner leb-

---

<sup>939</sup> Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

<sup>940</sup> Scholz, VB, 28.07.1940, S. 7.

<sup>941</sup> Ohne Angabe des Ortes.

<sup>942</sup> Rüdiger, VB, 15.07.1939, S. 6.

<sup>943</sup> Scholz, VB, 10.07.1938, S. 2.

<sup>944</sup> Ebd.

<sup>945</sup> Rüdiger, VB, 15.07.1939, S. 6.



ten, ist heute noch in München und Wien sicher beheimatet. (Kürmaier, Platzöder, T. Roth, Müller-Schnutzenbach, Schachinger.)<sup>946</sup>

Bei Scholz wird die Herkunft dagegen herangezogen als eine Art Kategorie, unter der mehrere Künstler zusammengefasst werden – und es etwa um „eine ganze Anzahl weiterer wertvoller Künstler der Ostmark“<sup>947</sup> geht.

### **Erstellung von Bezügen zwischen Kunst und NS-Ideologie**

Anders als in der FZ wird die Motivik der Werke in Zusammenhang mit der aktuellen Gesellschaft gebracht beziehungsweise Behauptungen aufgestellt, wie die Gegenwart einzuschätzen sei. So wird eine Doppelfigurengruppe von Josef Thorak als ein Werk beschrieben, „das in seiner imposanten Wucht die Dynamik unserer Zeit zwingend ausdrückt.“<sup>948</sup> Karl Leipolds Schiffsmotiv wird als „ein Bild von tiefer Zeitsymbolik“<sup>949</sup> bezeichnet, dann wieder heißt es bei Scholz, dass „die formal strenge Figur des ‚Bergmanns‘ von Fritz Koelle, ein Sinnbild des neuen Ethos der Arbeit in unserer Zeit“<sup>950</sup> sei. Auch bei Rüdiger lässt sich im Zusammenhang mit einzelnen Motiven die Nähe zu NS-Idealen ablesen. So schreibt er vom Pathos der Arbeit oder dem Pathos des Sports, führt aber verhältnismäßig nüchtern aus, dass:

„[...] der Vorgang bei einer sportlichen Übung (Diskuswerfer von Fritz Nuss und E. Gutmann) statt zum lebenden Bild zu erstarren in echter großer Form zu einem einzigen Ausdruck zusammengefaßt wird.“<sup>951</sup>

Bei Scholz fällt das Bestreben auf, bei der Beschreibung der Werke klare Bezüge zum politischen System zu erstellen, einerseits durch die Nennung der Motive etwa einer „Führerbüste“<sup>952</sup> oder einer „Bildnisbüste Görings“<sup>953</sup>, andererseits, indem die Werke explizit mit den kunstpolitischen Forderungen verknüpft werden:

„Das Führerbildnis von Heinrich Knirr und das Bildnis von Rudolf Heß von Horn sind Beispiele einer der zeitdokumentarischen Aufgabe gewachsenen Bildniskunst.“<sup>954</sup>

---

<sup>946</sup> Ebd.

<sup>947</sup> Scholz, VB, 10.07.1938, S. 2. Die Bezeichnung Ostmark verweist auf die damals offizielle Bezeichnung Österreichs nach dessen Eingliederung durch und in das Deutsche Reich (März 1938).

<sup>948</sup> Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

<sup>949</sup> Ebd.

<sup>950</sup> Scholz, VB, 10.07.1938, S. 2.

<sup>951</sup> Rüdiger, VB, 15.07.1939, S. 6.

<sup>952</sup> Scholz, VB, 10.07.1938, S. 2.

<sup>953</sup> Ebd.

<sup>954</sup> Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

Das kulturpolitische Programm des NS wird immer wieder zitiert und ausgeführt, bei Rüdiger werden die Werke der GDK hierbei als Beispiele für dessen Realisierung herangezogen:

„Und hier im Bilde mit der Gestalt des Führers, der das Wort: ‚Deutsch sein heißt klar sein‘ an den Anfang der neuen deutschen Kunstentwicklung stellte, hier wird der Wille zur Form, zur fest gefügten klaren architektonischen Form, nun zum gewichtigen, die Bezirke des Nur-Künstlerischen bereits wieder überwachenden Symbol.“<sup>955</sup>

Scholz macht deutlich, dass im NS-Kunstabetrieb das Regime die künstlerischen Leitlinien ausgibt, denen die Künstler\*innen zu entsprechen haben:

„Wie gewaltig die Aufgaben sind, die das Dritte Reich den Künstlern stellt, verdeutlicht diese Figur, denn sie ist nur das erste, jetzt in halber Originalgröße fertiggestellte Fragment der ‚Bekrönung‘, welche die Bauten des Märzfeldes in Nürnberg erhalten werden.“<sup>956</sup>

Eine kritische Hinterfragung der kulturpolitischen Ziele wird von ihm ebenso wenig vorgenommen wie eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Frage, wie sich diese auf die Kunstproduktion auswirken. Auch lässt sich an der Beschreibung einzelner Werke eine Identifikation des Autors mit dem NS ablesen, wenn er etwa über „zwingende Sinnbilder des Heroismus des Frontsoldaten und des Soldaten der Bewegung“<sup>957</sup> schreibt.

### **Klare positive Wertungen**

In den GDK-Berichten im VB werden häufig unmissverständlich positive Urteile ausgesprochen – sei es, dass von „ausgezeichneten Tierbildern“<sup>958</sup> oder einer „großartige[n] Farbsymphonie“<sup>959</sup> geschrieben wird. Scholz nutzt immer wieder Termini wie hervorragend, wundervoll oder hochwertig. Josef Thorak bezeichnet er als einen „genialen Bildhauer“<sup>960</sup> oder er hebt ein Bild hervor, das „mit bewundernswerter Sicherheit“<sup>961</sup> gemalt sei. Auch Rüdiger spricht positive Urteile aus in Bezug auf handwerkliche Aspekte. So schreibt er, Paul Padua sei „ein echter Maler von virtuosem Können“<sup>962</sup> oder beschei-

---

<sup>955</sup> Rüdiger, VB, 15.07.1939, S. 6.

<sup>956</sup> Scholz, VB, 10.07.1938, S. 2.

<sup>957</sup> Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

<sup>958</sup> Ebd.

<sup>959</sup> Ebd.

<sup>960</sup> Scholz, VB, 10.07.1938, S. 2.

<sup>961</sup> Ebd.

<sup>962</sup> Rüdiger, VB, 15.07.1939, S. 6.

nigt anderen Künstlern echtes Malertum. Künstler werden auch gebündelt als bedeutend genannt ohne Begründung einer solchen Bewertung: „Daneben sieht man meisterliche Bildnisse von Hommel, Pfannschmidt, Paul Schröter, Gustav Wimmer und Samberger, um nur einige zu nennen.“<sup>963</sup> Außerdem werden pauschal Sektionen der Ausstellung lobend erwähnt, was sich durchaus als Synonym für die *neue deutsche Kunst* lesen lässt. So konstatiert Scholz 1937, dass die Landschaftsmalerei ein „sehr hohes künstlerisches Niveau“<sup>964</sup> habe und Rüdiger nennt 1939 „hohe Leistungen auf dem Gebiet der Plastik, der Malerei und der Graphik“.<sup>965</sup> Grundsätzlich werden diese beifälligen Urteile mit keiner Begründung versehen. Sofern Beispiele angeführt werden, die die Einschätzung belegen, werden diese häufig wie o.g. in Zusammenhang mit dem NS-Staat gebracht:

„Hervorragende Beispiele dieses heroisch monumentalen Stils unserer heutigen Plastik sind auch die wundervolle, im Besitz von Reichsleiter Rosenberg befindliche große ‚Olympia‘ von Fritz Klimsch, der im Auftrag von Dr. Goebbels geschaffene ‚Prometheus‘ von Arno Breker und die formal strenge Figur des ‚Bergmann‘ von Fritz Koelle, ein Sinnbild des neuen Ethos der Arbeit in unserer Zeit.“<sup>966</sup>

Scholz greift häufig zu Beschreibungen, die ein Höchstmaß vermitteln, spricht von einer „dramatischen Wucht der Bewegung und meisterlichen Klarheit“<sup>967</sup> und nutzt Begriffe wie imposant, monumental und tief verinnerlicht. Solcherlei gefühlbasierte Heroisierung und Idealisierung dienen dabei weniger der Beschreibung der Kunst, sondern sind ein euphorisches Plädoyer für die vermeintlich *neue deutsche Kunst* unter dem Einfluss der NS-Ideologie. So gibt Scholz etwa vor, aus den Bildern herauszulesen, sie seien „der künstlerisch erfaßte Ausdruck des heldischen Ethos, der diesen Werken den Rang von Sinnbildern unserer Zeit gibt.“<sup>968</sup>

### 6.2.2. Wiedergabe der NS-Ideologie und -Kulturpolitik

Die Kunstberichte von Robert Scholz sind unübersehbar ideologisch motiviert und verhandeln über weite Passagen hinweg kulturpolitische Aspekte, während die konkrete Auseinandersetzung mit den ausgestellten Werken nachrangig ist. Scholz verwendet wiederholt Begriffe, die im NS-Diskurs eine zentrale Position einnahmen – etwa den Terminus Volk, der in verschiedensten Komposita und Ableitungen auftaucht. Er

---

<sup>963</sup> Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

<sup>964</sup> Ebd.

<sup>965</sup> Rüdiger, VB, 15.07.1939, S. 6.

<sup>966</sup> Scholz, VB, 10.07.1938, S. 2.

<sup>967</sup> Scholz, VB, 28.07.1941, S. 4.

<sup>968</sup> Scholz, VB, 05.07.1942, S. 7.

spricht von einer „[a]rtgemäße[n] Volkskultur“<sup>969</sup>, einem „[v]olksfremden Ästhetizismus“<sup>970</sup>, von „völkisch gebundene[r] Kunst“<sup>971</sup> oder schreibt über die „ungebrochene schöpferische Kraft des deutschen Volkes“.<sup>972</sup> Selbst wenn sich aus dem Kontext klar erschließt, dass es sich um die Bevölkerung des Landes handelt, betont er eigens, dass es um das deutsche Volk gehe, so, wie er auch immer wieder hervorhebt, dass es sich bei den ausgestellten Arbeiten um deutsche Kunst handle. Er nutzt Formulierungen wie „echte deutsche Kunst“<sup>973</sup>, beschwört das „Wesen der deutschen Kunst“<sup>974</sup> oder bringt einzelne Kunstsparten explizit in Zusammenhang mit der deutschen Nation und erwähnt zum Beispiel eine „starke neuklassische Tendenz in der deutschen Plastik der Gegenwart“.<sup>975</sup> Diese Betonung einer als deutsch klassifizierten Kunst wird häufig mit Bildern des Aufbruchs in die Zukunft verbunden, indem er das „Werden der großen deutschen Kunstüberlieferung“<sup>976</sup> hervorhebt oder eine „ganz neue deutsche Kunstentwicklung und Kunstblüte“<sup>977</sup> behauptet. Und ab 1940 ist schließlich vermehrt die Rede vom „auch im Kriege ungebrochenen kulturellen Lebenswillen des deutschen Volkes“.<sup>978</sup> Die Betonung deutscher Identität rückt noch stärker in den Fokus:

„Daß Deutschland diese machtvolle Übersicht der deutschen Kunst in München in einer Zeit geben kann, in der das deutsche Heer sich im Osten dem Erzfeind aller Kultur siegreich entgegengestellt hat, ist ein Sinnbild von geschichtlicher Bedeutung.“<sup>979</sup>

Explizit antisemitische Termini finden sich in den GDK-Berichten des VB nicht, die Konzeption von *neuer deutscher Kunst* versus „Entarteter Kunst“ wird hingegen wiederholt aufgegriffen. So grenzt Scholz die deutsche Gesellschaft als *Volkskörper* ab von der Moderne als einer „Periode der Entartung“,<sup>980</sup> die er mit Krankheit und Zerstörung in Zusammenhang bringt:

„Haben wir aber den Kunstbolschewismus und alles, was ihm unter dem Mäntelchen eines scheinbar harmlosen Geschmäcklertums zugehört, als den Bazillus der Zerstörung jeder artgemäßen Volkskultur und Kunst erkannt, dann gilt auch für den Kunstbolschewismus in al-

---

<sup>969</sup> Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

<sup>970</sup> Ebd.

<sup>971</sup> Scholz, VB, 10.07.1938, S. 1.

<sup>972</sup> Scholz, VB, 27.06.1943, S. 4.

<sup>973</sup> Scholz, VB, 05.07.1942, S. 7.

<sup>974</sup> Ebd.

<sup>975</sup> Scholz, VB, 27.06.1943, S. 4.

<sup>976</sup> Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

<sup>977</sup> Rüdiger, VB, 15.07.1939, S. 6.

<sup>978</sup> Scholz, VB, 28.07.1941, S. 4.

<sup>979</sup> Ebd.

<sup>980</sup> Scholz, VB, 10.07.1938, S. 1.

len seinen Verkleidungen das Wort Bismarcks: ‚Mit Bazillen und Ungeziefer verhandelt man nicht, die vernichtet man.‘<sup>981</sup>

Der neuen, vermeintlich gesunden Gesellschaft schreibt Scholz ‚Lebenskraft‘<sup>982</sup> zu. Er skizziert das Bild, dass die moderne Kunst zu einer Entfremdung geführt habe, was er an einer ‚in die Irre geratenen rein intellektuellen Ästhetik‘<sup>983</sup> festmacht. Er wertet Intellektualität ab und stellt ihr in seinem Artikel 1938 das ‚gesunde Empfinden und de[n] gesunde[n] Menschenverstand‘<sup>984</sup> gegenüber. Die Überwindung der vormals intellektualisierten Ästhetik führe zu einer neuen Epoche ‚einer organischen und artgemäßen Entwicklung der deutschen Kunst‘.<sup>985</sup> Auch wenn er von ‚der natürlichen Anschauung des Volkes‘<sup>986</sup> spricht, evoziert Scholz die Vorstellung, dass die neue Kunstentwicklung eine Rückkehr zu einer reinen, unverdorbenen und naturgegebenen Existenz bedeute. Diese als echt bezeichnete *neue deutsche Kunst* definiert Scholz als zeitlos und ewig gültig; sie richte ‚den Blick auf das Ideal einer über Zeit- und Geschmacksurteilen stehenden Meisterschaft‘<sup>987</sup> und habe einen ‚Drang nach dem Metaphysischen‘<sup>988</sup>.

### Sprachrohr des NS

Scholz macht sich deutlich zum Sprachrohr der NS-Machthaber. In den Artikeln von 1937 und 1938 wird der Nationalsozialismus mehrfach explizit benannt und vom nationalsozialistischen Prinzip oder von der nationalsozialistischen Weltanschauung gesprochen. Scholz hebt die Intentionen des ‚Nationalsozialismus als politische Bewegung und als Staat‘<sup>989</sup> heraus und führt aus:

‚Sein großes Ziel war von Anfang an die Schaffung eines neuen lebensbejahenden, seelisch gesunden und geistig harmonisch entwickelten Menschentyps.‘<sup>990</sup>

1937 zitiert er direkt die ‚Führerworte[n]‘, die über dem Eingang dieses Hauses [dem HdDK, Erg. W.T.] stehen: ‚Kunst ist eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende

---

<sup>981</sup> Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

<sup>982</sup> Scholz, VB, 10.07.1938, S. 2.

<sup>983</sup> Ebd., S. 1.

<sup>984</sup> Ebd.

<sup>985</sup> Ebd.

<sup>986</sup> Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

<sup>987</sup> Ebd.

<sup>988</sup> Ebd.

<sup>989</sup> Scholz, VB, 10.07.1938, S. 1.

<sup>990</sup> Ebd.

Mission“<sup>991</sup> und führt auch in den Folgejahren immer wieder das kulturpolitische Programm des NS aus:

„Dazu gehört in erster Linie die Entwicklung und Veredlung des Schönheitssinnes, und das ist der Grund, warum der neue Staat, wie nie ein Staatswesen zuvor, gerade der bildenden Kunst eine ganz besondere Pflege und Förderung angedeihen läßt, denn der Nationalsozialismus bejaht und fördert die bildenden Künste als Ausdruck der höchsten lebensformenden Kräfte der Nation.“<sup>992</sup>

Die Instrumentalisierung der Kunst durch die Politik und ihre gesamtgesellschaftliche Aufgabe werden dabei nicht kommentiert oder erläutert. Scholz vermittelt die politischen Intentionen nicht sachlich, sondern unterstreicht deren Bedeutung durch einen euphorischen Duktus, wenn er etwa von einer „große[n] Mission“<sup>993</sup> schreibt. Er sieht in der GDK „auch als Ganzes ein machtvolles Bekenntnis des Optimismus und der Lebenskraft, die der Nationalsozialismus im deutschen Kunstschaffen wiedererweckt hat.“<sup>994</sup> Und er grenzt ihn kulturpessimistisch gegen die künstlerischen Strömungen der Weimarer Republik ab. Scholz macht deutlich, dass er die Ziele des NS mitträgt und vertritt sie mit Nachdruck, wenn er schreibt:

„[...] alle positiven Kräfte des deutschen Kunstlebens werden dem Führer dankbar dafür sein, daß durch diese Ausstellung endgültig alle jene einer überwundenen Zeit geistig zugehörigen destruktiven Kräfte und Tendenzen ausgeschaltet wurden.“<sup>995</sup>

Gerade in den Artikeln der ersten Jahre erweckt Scholz den Eindruck, sich vollständig mit dem NS zu identifizieren. Er paraphrasiert die kulturpolitischen Ziele nicht, sondern macht sie sich zu eigen und dabei den Leser\*innen gegenüber nicht transparent, dass er politische Vorgaben wiedergibt. Von 1940 an wird die Wehrfähigkeit ein zentrales Thema der Berichterstattung, wobei Scholz erklärt, dass die „Verbindung von Kampf und schöpferischer Arbeit“<sup>996</sup> immer „schon nationalsozialistisches Prinzip“<sup>997</sup> gewesen sei und er deshalb einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der GDK und dem Krieg herstelle:

„Die am Samstag in München im Haus der Deutschen Kunst feierlich eröffnete Große Deutsche Kunstausstellung 1940 ist einer der stärks-

---

<sup>991</sup> Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

<sup>992</sup> Scholz, VB, 10.07.1938, S. 1.

<sup>993</sup> Ebd., S. 2.

<sup>994</sup> Ebd.

<sup>995</sup> Ebd.

<sup>996</sup> Scholz, VB, 28.07.1940, S. 7.

<sup>997</sup> Ebd.

ten Beweise für die innere Sicherheit und Siegesgewißheit, von der Führung und Volk in diesem Kampf um Großdeutschlands Schicksal erfüllt sind.“<sup>998</sup>

Scholz weist der Ausstellung im HdDK also eine wichtige Funktion für das Land zu und sieht in ihr eine moralische Stütze, die Erfolge im Kriegsgeschehen sichert. Er interpretiert das kulturelle Schaffen als „eine einzigartig eindrucksvolle Demonstration des schöpferischen Lebenswillens des deutschen Volkes“.<sup>999</sup> Ein aktives Kulturleben wird also als Indiz für nationale Stärke herangezogen. Dass die GDK auch 1942 inmitten des Krieges wieder stattfinden kann, bezeichnet er als „stärksten Beweise für die Sicherheit des geistigen Fundamentes, auf dem unser Volk in diesem Schicksalskampf steht“<sup>1000</sup> und schreibt in selbigem Artikel auch, dass das „der stärkste Beweis unserer moralischen Überlegenheit“<sup>1001</sup> sei. Noch deutlicher als in den Vorjahren dient sich Scholz nach Kriegsbeginn weiterhin als Sprachrohr des NS an. Dies lässt sich ablesen an der Behauptung, dass die *neue deutsche Kunst* sogar direkte Auswirkungen darauf habe, wie große Teile der Bevölkerung die Gegenwart erlebten:

„Als vornehmstes Erziehungsmittel des nationalen Selbstbewußtseins hat das Erlebnis der zukunftsweisenden schöpferischen Kunstleistungen der Zeit unendlich vielen den Glauben an das Recht und den Sieg unseres Verteidigungskampfes gestärkt.“<sup>1002</sup>

Scholz weist der neuen Kunstproduktion also eine persuasive Kraft zu, die zu einem positiven Nationalempfinden führe und damit die Voraussetzung schaffe, auch auf dem Schlachtfeld zu gewinnen. Die GDK wird damit als Ereignis funktionalisiert und die Berichterstattung über sie dient dem Ziel, jenseits des realen Kriegsgeschehens und ohne Beleg die kriegerische Macht der Armee zu unterstreichen.

### **Kämpferischer Sprachduktus**

Scholz greift oft zu Substantiven aus dem militärischen Kontext wie Schicksalskampf, zukunftsbewußte Sicherheit sowie auf Termini mit emotionaler Signalwirkung wie seelische Stärke, geistige Gesamthaltung, Sinnbild des tieferen Sinns oder auch Sinnbild von geschichtlicher Bedeutung, während die kulturellen Leistungen stets positiv aufgeladen werden mit Begriffen wie Kulturleistungen oder auch innere Zeitverbundenheit unserer Kunst. Er formuliert pauschal und absolut, verzichtet auf argumentative Herlei-

---

<sup>998</sup> Ebd.

<sup>999</sup> Ebd.

<sup>1000</sup> Scholz, VB, 05.07.1942, S. 7.

<sup>1001</sup> Scholz, VB, 28.07.1940, S. 7.

<sup>1002</sup> Ebd.

tungen seiner Behauptungen und gibt sie als unumstößlich aus mit Aussagen wie „wie alle Anzeichen beweisen“.<sup>1003</sup> Dieser sprachliche Duktus führt dazu, dass vor allem seine Kunstberichte aus den Kriegsjahren in den allgemeinen Passagen eher politischen Reden gleichen als journalistischen Artikeln, deren Aufgabe es ist, Ereignisse wiederzugeben. So heißt es etwa 1942:

„Der Lebens- und Siegeswille der deutschen Nation offenbart sich in diesem Kriege nicht nur in dem unvergleichbaren Heldentum und der Durchschlagskraft unserer Soldaten, sondern dieser Prozeß eines totalen inneren Aufbruchs der Nation hat auch die Sphäre des geistigen und künstlerischen Lebens in der Tiefe erfaßt und der Kunst, trotz aller natürlichen Behinderungen des Krieges, die Kraft gegeben, die mit dem Durchbruch der nationalsozialistischen Weltanschauung begonnene Aufwärtsentwicklung zielbewußt weiterzuführen.“<sup>1004</sup>

### Verwendung von Superlativen

Auffallend ist in den Artikeln von Scholz der häufige Einsatz von Superlativen. So greift er vielfach zu Begriffen wie groß oder auch monumental – einerseits bei der Darstellung der Kunstwerke oder künstlerischer Tendenzen, die er wie o.g. mit einem „heroisch monumentale[n] Stil“<sup>1005</sup> versieht oder als „Ausdruck des monumentalen Stilwillens“<sup>1006</sup> ausgibt. Die sprachliche Überhöhung findet aber auch im Hinblick auf die Kunstpolitik des NS ganz allgemein statt:

„Der monumentale Bau des Hauses der deutschen Kunst in München ist das stärkste Sinnbild dieses großartigen künstlerischen Wollens des neuen Deutschlands. In der architektonischen Größe und Klarheit dieses Bauwerks dokumentiert sich aber auch eindeutig die geistige Richtung dieses Wollens.“<sup>1007</sup>

Mitunter wiederholt Scholz den Terminus monumental sogar in mehreren Sätzen hintereinander. Mit der steten Betonung von Größe wird der Eindruck von Grandiosität, Qualität und Bedeutung aufgerufen – sowohl in Bezug auf die *neue deutsche Kunst* als auch im Hinblick auf die kulturpolitischen Strategien, wenn Scholz mit pathetischer

---

<sup>1003</sup> Ebd.

<sup>1004</sup> Scholz, VB, 28.07.1941, S. 4.

<sup>1005</sup> Scholz, VB, 10.07.1938, S. 1.

<sup>1006</sup> Ebd.

<sup>1007</sup> Ebd.



Formulierung zum Beispiel darauf hinweist, dass der *Führer* der deutschen Kunst mit dem Bau des HdDK „ein Ausstellungsgebäude großen Stils geschenkt“<sup>1008</sup> habe.

### Nähe zu politischen Größen

Hitler wird in den VZ-Artikeln in der Regel nicht mit Namen genannt, sondern als *Führer* bezeichnet. Goebbels wird Dr. Goebbels genannt ohne Hinweis auf dessen politische Funktion. Weitere NS-Akteure werden in Verbindung mit ihren Porträts angeführt wie „Reichsminister Speer“<sup>1009</sup> oder ohne Vorname und Funktion „Rust“<sup>1010</sup> (d.i. Bernhard Rust, der Leiter des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung). Politiker werden auch namentlich genannt, wenn sie Ankäufe getätigt oder Werke in Auftrag gegeben haben wie im Fall „d[er] wundervolle[n], im Besitz von Reichsleiter Rosenberg befindliche[n] große[n] Olympia von Fritz Klimsch“<sup>1011</sup> etc. Mit solchen Hinweisen wie auch der wiederholten Nennung des *Führers* scheint Scholz den Leser\*innen vermitteln zu wollen, dass er mit den politischen Hintergründen und kulturpolitischen Ambitionen dieser Akteure bestens vertraut sei – etwa wenn er an die „Mahnung des Führers zur Selbstbesinnung“<sup>1012</sup> erinnert, wenn er behauptet, dass „durch den Führer der endgültige Trennungsstrich gezogen“<sup>1013</sup> worden sei oder wenn er von der „genialen Willenskraft des Führers“<sup>1014</sup> schreibt. Diesen Eindruck, in unmittelbarer Nähe zum politischen Zirkel der Mächtigen zu stehen, erzeugt auch Rüdiger, indem er vom „Kunsthause des Führers“<sup>1015</sup> schreibt oder darauf hinweist, dass die Reliefs von Josef Wackerle „für das Teehaus des Führers auf dem Obersalzberg“<sup>1016</sup> entstanden seien.

### Sonderfall Wilhelm Rüdiger

Wilhelm Rüdigers Artikel aus dem Jahr 1939 unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von denen, die Robert Scholz verfasst hat. Er nennt hinsichtlich der Konzeption der GDK „die allgemeine Verständlichkeit das einzige Programm“<sup>1017</sup> erläutert die kulturpolitische Vorgabe, dass die Kunst, „zu einer allen und jedem verständlichen Natürlichkeit der Darstellung zu gelangen“<sup>1018</sup> habe und vermittelt die rassistisch und nationalis-

---

<sup>1008</sup> Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

<sup>1009</sup> Scholz, VB, 27.06.1943, S. 4.

<sup>1010</sup> Ebd.

<sup>1011</sup> Scholz, VB, 10.07.1938, S. 2.

<sup>1012</sup> Ebd.

<sup>1013</sup> Ebd., S. 1.

<sup>1014</sup> Scholz, VB, 28.07.1940, S. 7.

<sup>1015</sup> Rüdiger, VB, 15.07.1939, S. 6.

<sup>1016</sup> Ebd.

<sup>1017</sup> Ebd.

<sup>1018</sup> Ebd.

tisch ausgerichtete Ideologie mit Begriffen wie „Gesundung und Befreiung“.<sup>1019</sup> Die kunstpolitischen Ausführungen sind wie eine Art Klammer gesetzt und konzentrieren sich auf den Beginn des Textes und dessen Schluss, an dem Rüdiger mit dem Zitat von Hitler endet: „deutsch sein heißt klar sein“.<sup>1020</sup> Auch wenn Rüdiger stärker bemüht ist, das Kunstprogramm und die Abgrenzung zur Moderne argumentativ zu untermauern, so ist auch bei ihm eine Nähe zum NS ablesbar. So bezeichnet er das HdDK als „Kunsthaus des Führers“.<sup>1021</sup> Ebenfalls skizziert er die Vorgaben unkommentiert und ohne Distanz, macht also nicht deutlich, dass er diese als Journalist nur wiedergibt. Im Gegenteil erweckt Rüdiger mitunter den Eindruck, dass er selbst es sei, der die neuen Regeln des Kulturbetriebs vorgebe:

„Denn das Haus der Deutschen Kunst ist keineswegs ein Ausstellungsgebäude beliebiger Art und gewissermaßen neutralen Charakters, in dem jeder tun und lassen und zeigen darf, was er gerade will und für gut hält: Das Haus der Deutschen Kunst ist vielmehr eine kulturpolitische Gründung, entstanden in der Abwehrstellung gegen eine Kunstbetätigung, die sich immer mehr in Hysterie und Mache verlor [...]“.<sup>1022</sup>

### 6.2.3. Umgang mit der Moderne und der *neuen deutschen Kunst*

In der GDK-Berichterstattung von Scholz ist der Gegensatz zwischen Moderne und *neuer deutscher Kunst* konstitutiv. Namen von als entartet diffamierten Künstlern wie Otto Dix, Max Beckmann, Otto Freundlich oder George Grosz werden zwar nicht genannt, auch Begriffe wie Moderne, Avantgarde oder *Juden-Kunst* tauchen nicht explizit auf, sondern nur der Terminus *Kunstabwärtigkeit*. Ein wesentlicher Bestandteil der Texte besteht aber darin, die Moderne als Feindbild fortzuschreiben. Hierzu wird eine deutlich pejorative Wortwahl genutzt. In langen Passagen reiht Scholz abwertende Einschätzungen aneinander. Sie beziehen sich einerseits auf die künstlerische Darstellung der „ewig Gestrigen“,<sup>1023</sup> denen er „innere Haltlosigkeit“<sup>1024</sup> und „äußere[n] Dürftigkeit und Stillosigkeit“<sup>1025</sup> bescheinigt oder deren Wirken er als „Periode der Entartung und schöpferischen Schwäche“<sup>1026</sup> bezeichnet. Für Scholz ist die moderne Kunst Ausdruck

---

1019 Ebd.

1020 Ebd.

1021 Ebd.

1022 Ebd.

1023 Scholz, VB, 10.07.1938, S.1-2

1024 Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

1025 Ebd.

1026 Scholz, VB, 10.07.1938, S. 1.

eines „geistig wurzellose[n] Intellektualismus“;<sup>1027</sup> auf Seiten ihres Publikums prangert er „die Reste und Rückstände einer snobistischen international gefärbten Kunstgeschmäcklerei“<sup>1028</sup> an.

Die Zuschreibungen von Scholz vermitteln den Eindruck, dass es sich bei der Avantgarde nicht um einzelne künstlerische Positionen, sondern letztlich um einen gesamtgesellschaftlichen *Verfall* handle – ein kulturpessimistisch geprägter Begriff, der vielfach auftaucht. Scholz schreibt von „Verfallskultur“<sup>1029</sup> und einem „inneren Verfall[s] der Kunst selbst in den letzten Jahrzehnten“<sup>1030</sup> oder einem „rein äußerlichen Verfall des Ausstellungslebens der Vergangenheit“.<sup>1031</sup> Der Topos des *Verfalls* wird durch Formulierungen verstärkt, die eine destruktive Kraft konnotieren – wie krankhaft oder seelischer Zusammenbruch. Das Motiv des Kranken transportiert er auch mit Ausdrücken wie „Bazillus der Zerstörung jeder artgemäßen Volkskultur und Kunst.“<sup>1032</sup>

Wenn Scholz einen „extrem individualistischen und intellektualistischen“<sup>1033</sup> Kunstbetrieb kritisiert, vermittelt er indirekt, dass derartige künstlerische Positionen das Gemeinschaftsgefühl im Land untergraben hätten. Immer wieder erstellt er einen Zusammenhang zwischen Kunstproduktion und Lebensgefühl an sich. In Bezug auf die Moderne macht er deren Künstler\*innen für einen „drückenden Pessimismus“<sup>1034</sup> verantwortlich. Er bringt wiederholt zum Ausdruck, dass die Kunst unmittelbar mit Wert und Wesen der Nation verknüpft sei und spricht von einem „[v]olksfremden Ästhetizismus“<sup>1035</sup> oder behauptet:

„Dieser Verfall hatte der Kunst selbst und dem Volke das Bewusstsein des Wertes und der Würde der bildenden Kunst genommen, und das Kunstwerk war zum Massenprodukt degradiert worden.“<sup>1036</sup>

Der Gegensatz zwischen Moderne und *neuer deutscher Kunst* wird auch klar politisch instrumentalisiert und gleichgesetzt mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten. Er schreibt von einer „historischen Wende“<sup>1037</sup> oder einem Trennungsstrich, der „ganz kompromißlos gezogen“<sup>1038</sup> worden sei oder benutzt eine technisch-

---

1027 Ebd.

1028 Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

1029 Ebd.

1030 Ebd.

1031 Ebd.

1032 Ebd.

1033 Ebd.

1034 Scholz, VB, 05.07.1942, S. 7.

1035 Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

1036 Ebd.

1037 Ebd.

1038 Ebd.

militaristische Sprache, wenn er etwa anführt, dass die „destruktiven Kräfte und Tendenzen ausgeschaltet wurden“.<sup>1039</sup>

Gleichzeitig werden Erlösungsformeln gebraucht, die die neue Kunst mit „Gesundung und Befreiung“<sup>1040</sup> in Zusammenhang bringen. Scholz deklariert die Ausstellung 1942 als Beweis für die seelische Stärke des deutschen Volkes im Zweiten Weltkrieg. Er konstatiert wie gesagt eine „zukunftsbewußte Sicherheit“<sup>1041</sup> und einen „lebensbejahenden Optimismus“.<sup>1042</sup> Die *neue deutsche Kunst* wird als Ausdruck einer deutschen Identität verstanden und sei, so Scholz, „aus der Volksgemeinschaft gewachsen“.<sup>1043</sup> Deutschsein wird dabei als Synonym für Gesundheit gesetzt:

„Das gesunde Empfinden und der gesunde Menschenverstand wurden als Richtschnur künstlerischen Werturteils anstelle einer in die Irre geratenen rein intellektuellen Ästhetik wieder eingesetzt.“<sup>1044</sup>

Positive Pauschalurteile über die Werke, denen „Meisterschaft“<sup>1045</sup> bescheinigt wird, dienen dazu, ein positives Gemeinschaftsgefühl zu schüren, indem Kunst und NS-Herrschaft sprachlich verknüpft werden und vom „großartigen künstlerischen Wollen[...] des neuen Deutschlands“<sup>1046</sup> gesprochen wird. Scholz schreibt immer wieder von „einer gesunden, wieder rassistisch und völkisch gebundenen Kunst, wie sie der Nationalsozialismus als Ausdruck seiner weltanschaulichen Haltung fordert.“<sup>1047</sup> Dabei wird der Kunst die Fähigkeit zugesprochen, jenseits ästhetischer Fragestellungen konkret die NS-Gesellschaft zu gestalten:

„[...] der Nationalsozialismus bejaht und fördert die bildenden Künste als Ausdruck der höchsten lebensformenden Kräfte der Nation.“<sup>1048</sup>

In seinem Kunstbericht von 1942 stellt Scholz die Kräfte, die er der Malerei zuspricht, sogar in direkten Zusammenhang mit der kriegerischen Leistung des deutschen Volkes:

„Die in den Hauptsaal der Malerei diesmal vereinigten Werke sind als ein eindrucksvoller Beweis anzusehen, da auch die Malerei in ein Sta-

---

1039 Ebd.

1040 Rüdiger, VB, 15.07.1939, S. 6.

1041 Scholz, VB, 05.07.1942, S. 7.

1042 Ebd.

1043 Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

1044 Scholz, VB, 10.07.1938, S. 1.

1045 Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

1046 Scholz, VB, 10.07.1938, S. 1.

1047 Ebd.

1048 Ebd.

dium der Entwicklung eingetreten ist, das sie zur Bewältigung großer Aufgaben befähigt.“<sup>1049</sup>

Der Topos, Zukunft zu gestalten, wird vielfach aufgerufen, ohne allerdings zu erklären, in welcher Weise die ausgestellten Werke einen solchen Wandel konkret bewirken könnten. Stattdessen wird behauptet, dass die neue Kunst – und damit die neue Gesellschaft – bereits existiere:

„Ebenso kann man feststellen, daß auch das künstlerische Niveau der Ausstellung einen Fortschritt darstellt. Sie gibt nicht nur einen umfassenden Querschnitt durch das lebendige und vielgestaltige Kunstschaffen unserer Zeit.“<sup>1050</sup>

Auch wenn Scholz die gesellschaftliche Dimension der deutschen Kunst anführt, greift er sprachlich häufig zu Überhöhung und Pathos, schreibt vom Tempel der deutschen Kunst oder bezeichnet die GDK als „historisches Ereignis von tief einschneidender Bedeutung“.<sup>1051</sup> Mit solchen Übersteigerungen oder Formulierungen wie „Leistungssteigerung“<sup>1052</sup> setzt Scholz auf Bilder, die Größe und Erhabenheit insinuieren. So heißt es, es sei:

„[...] der deutschen Kunst wieder der große innere Auftrag und die Richtung gegeben, die sie wieder dazu führen wird, nicht nur einem kleinen Kreis von Ästheten zu dienen, sondern dem ganzen Volke eine Steigerung des Lebensbewußtseins zu geben.“<sup>1053</sup>

Er verquickt auch künstlerische Qualität und moralische Integrität miteinander und stellt diesen Verbund als gesellschaftliche Verpflichtung dar:

„[...] ein Bekenntnis zu dem Werden der großen deutschen Kunstüberlieferung, ein Bekenntnis zum Können und zum künstlerischen Verantwortungsbewußtsein.“<sup>1054</sup>

### **Kunst als Hinführung zu einer gottgleichen Ordnung**

Wie die *neue deutsche Kunst* konkret aussehen sollte, formuliert Scholz bereits 1937:

---

<sup>1049</sup> Scholz, VB, 05.07.1942, S. 7.

<sup>1050</sup> Scholz, VB, 10.07.1938, S. 2.

<sup>1051</sup> Ebd., S. 1.

<sup>1052</sup> Scholz, VB, 05.07.1942, S. 7.

<sup>1053</sup> Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

<sup>1054</sup> Ebd.

„Das Ziel ist eine im Charakter echte deutsche Kunst, und für den Charakter der deutschen Kunst sind Naturliebe, der Wille zur Klarheit, die handwerkliche Gründlichkeit, aber auch der Drang nach dem Metaphysischen und der Reichtum der Phantasie entscheidende Faktoren.“<sup>1055</sup>

Was sich vordergründig als eine Beschreibung stilistischer und motivischer Aspekte lesen lässt, behauptet zugleich künstlerische Äußerungen, die unmittelbar mit einer deutschen Identität verknüpft seien, wobei dieses Deutschsein auch in einen direkten Zusammenhang mit einer metaphysischen, also gottgleichen Ordnung gestellt wird, also im Grunde als in der Schöpfung der Welt bereits verankert deklariert ist.

Rüdiger widmet sich dagegen ausführlicher der Charakterisierung der *neuen deutschen Kunst*. Auch er entwertet unmissverständlich die Moderne und spricht von „Hysterie und Mache“,<sup>1056</sup> außerdem wirft er ihr Unverständlichkeit vor, bezieht sich aber stärker auf Fragen der Gegenständlichkeit und erklärt: „[D]ie allgemeine Verständlichkeit ist das einzige Programm“.<sup>1057</sup> Diese Verständlichkeit sei allerdings nicht „mit billiger Gewöhnlichkeit gleich bedeutend“.<sup>1058</sup> Stattdessen setzt er den Naturalismus gleich mit Gesundheit und sieht die Aufgabe der Kunst darin, „zu einer Gesundung und Befreiung und zu einer allen und jedem verständlichen Natürlichkeit der Darstellung zu gelangen“.<sup>1059</sup> Rüdiger versucht in kunstwissenschaftlichem Duktus, die Qualitäten der gegenständlichen Kunst herauszustellen, was sich mitunter wie eine Rechtfertigung liest, bei der er das Gegenständliche überhöht und ihm, wie Scholz auch, eine über die profane Realität hinausgehende Dimension zuweist:

„So ist die Natur, die man mit Recht die große Lehrmeisterin der Kunst nennt, dennoch nicht das Ziel, sondern nur das Mittel der Kunst. Erlebt wird im wahren Kunstwerk nicht ihre Wirklichkeit wie im Spiegel, sondern erlebt wird die Seele des Künstlers, wie sie in Schwingungen stand, wie sie glühte und in jubelnden Linienmelodien sang, als sie dieses Stück Schönheit der Welt erlebte.“<sup>1060</sup>

Rüdiger sieht in der reinen Abbildlichkeit den Ausdruck eines allgemeingültigen, existenziellen Grundzustands des menschlichen Seins, weshalb er auch von wahrer Kunst spricht:

---

<sup>1055</sup> Ebd.

<sup>1056</sup> Rüdiger, VB, 15.07.1939, S. 6.

<sup>1057</sup> Ebd.

<sup>1058</sup> Ebd.

<sup>1059</sup> Ebd.

<sup>1060</sup> Ebd.

„[...] die Kunst ist eben nicht Wirklichkeit, sie ist nur ein Als ob, sie lebt in einem idealen Raume, in dem alle unsere sogenannten natürlichen Gefühle und Empfindungen nicht mehr angesprochen werden.“<sup>1061</sup>

Rüdiger bringt die *neue deutsche Kunst* letztlich auch in Zusammenhang mit einem göttlichen Universum und weist ihr die Aufgabe zu, den Menschen Einblicke in eine übergeordnete kosmische Ordnung zu ermöglichen oder mehr noch, die Welt in einen ursprünglichen, ewig gültigen Urzustand zurückzuführen:

„Denn die Kunst ist kein Mittel, sondern ein Endziel. Unmerklich wird man vor einem echten Kunstwerk von den dargestellten natürlichen Dingen, die uns vertraut erscheinen und anfangs als solche interessieren mögen, losgelöst und hinweggehoben in eine höhere Ordnung und Harmonie der Formen, Farben und Linien, eine Harmonie, die selig in sich selbst ruht, und die uns anrührt, unfaßbar und unbegreifbar, wie eine wundersame Melodie.“<sup>1062</sup>

#### 6.2.4. Funktion als Mittler

Die VB-Autoren verwenden in ihrer Berichterstattung nie das Personalpronomen ich, geben sich aber trotzdem gelegentlich als Verfasser der Texte zu erkennen und verwenden hierzu ein generalisierendes man oder das Personalpronomen wir, das allerdings in unterschiedlichen Bedeutungen auftritt.

Rüdiger etwa benutzt das Wir, um sich als Vertreter der Redaktion des VB zu erkennen zu geben. So leitet er seinen Text ein mit den Worten: „Wir waren in der neuen Ausstellung im Haus der Deutschen Kunst“<sup>1063</sup> und wird damit zum personalen Erzähler, der sich als Teil des Publikums sieht. An anderer Stelle versteht er das Pronomen wir als Synonym für sich als Autor, der seine Gedanken in Formulierungen vermittelt wie zum Beispiel: „Wir denken an Myrons Werfer“<sup>1064</sup> oder „[a]us der großen Kolbe-Nachfolge nennen wir den Alemannen Fahrner“.<sup>1065</sup> Das Wir wird von ihm aber auch als strukturierendes Element eingesetzt, um den Leser\*innen das Vorgehen des Autors zu erläutern und sie durch den Text zu leiten: „Wir müssen noch einmal beginnen mit den Landschaften des Münchener Malers Müller-Wischin.“<sup>1066</sup>

---

<sup>1061</sup> Ebd.

<sup>1062</sup> Ebd.

<sup>1063</sup> Ebd.

<sup>1064</sup> Ebd.

<sup>1065</sup> Ebd.

<sup>1066</sup> Ebd.

Die wenigen Male, wo Rüdiger das Wort *man* benutzt, versucht er, es als eine Art übergeordnete Instanz einzusetzen und dabei das Publikum und dessen Rezeption in den Blick zu nehmen:

„Gewiß kann man eine Ausstellung durchschreiten mit einer Neugierde, wie man etwa ein Bilderbuch oder etwa eine illustrierte Zeitung durchblättert, aber der Gegenstand wird transparent werden und sich verflüchtigen, sobald durch ihn wahre Kunst zu reden beginnt.“<sup>1067</sup>

Das *Man* meint also hypothetische Ausstellungsbesucher\*innen, wobei der Autor sich selbst durchaus auch in der Rolle eines Ausstellungsbesuchers sieht. Selbst wenn Rüdiger seine Position dabei nicht präzise definiert, vermittelt das *Man* doch den Versuch, durch eine Versachlichung einer unkritischen Identifikation entgegenzuwirken, selbst wenn er auf seine eigenen Gefühle anspielt:

„Doch in Hans Happs stillem Figurenzweiklang ‚Abendlied‘ wohnt jene große in sich ruhende Ordnung, die man in so bewußter Form vielleicht auch vor Fritz Erlers Führerbildnis empfinden kann.“<sup>1068</sup>

Auch wenn Rüdiger immer wieder auf die Rezipient\*innen verweist oder behauptet, dass die illusionistische Malerei „die Menschen anzieht“,<sup>1069</sup> so lässt sich aus seinem Artikel doch ablesen, dass er sich der unterschiedlichen Akteur\*innen im Kunstbetrieb bewusst ist. Das zeigt sich etwa an einem Kommentar zum Aktbild, das „innerhalb weniger Jahre wieder ganz in den Mittelpunkt des Interesses von Ausstellungsleitung, Künstlern und Publikum gerückt“<sup>1070</sup> sei. Auch wenn er also mitunter verallgemeinert, ist die Rollenverteilung zwischen Autor hier und Leser\*innen dort erkennbar.

Bei Scholz taucht die Bezeichnung *wir* nur selten auf. Bei seiner Behauptung, „daß wir heute in einer Zeit einer Renaissance der deutschen Plastik stehen“,<sup>1071</sup> lässt sich als Stimme der deutschen Gesellschaft deuten, als deren Teil er sich darstellt. An anderer Stelle kann das *Wir* auch im Sinne einer Identifikation mit dem NS gelesen werden, zumal er sich in diesem Zusammenhang den NS-Diskurs zu eigen macht und dabei deutlich zu erkennen gibt, dass er als Autor den Kampf gegen die Moderne ebenfalls unterstützt:

„Haben wir aber den Kunstbolschewismus und alles, was ihm unter dem Mäntelchen eines scheinbar harmlosen Geschmäcklertums zugehört,

---

<sup>1067</sup> Ebd.

<sup>1068</sup> Ebd.

<sup>1069</sup> Ebd.

<sup>1070</sup> Ebd.

<sup>1071</sup> Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.



als den Bazillus der Zerstörung jeder artgemäßen Volkskultur und Kunst erkannt, dann [...].“<sup>1072</sup>

Deutlich häufiger findet sich bei Scholz das Wort man, das in Einzelfällen synonym für den Autor selbst steht, der etwa behauptet, „daß man keine Ermüdung wie sonst in derartigen großen Ausstellungen empfindet“.<sup>1073</sup> Auffallend ist dabei, dass er das generalisierende Man in der Regel in Verbindung mit positiven Bewertungen der *neuen deutschen Kunst* bringt oder einer Abwertung der Moderne:

„Man erhält hier einen imposanten Eindruck der großen künstlerischen Höhe des gegenwärtigen plastischen Schaffens.“<sup>1074</sup>

Das Man dient dem Autor also dazu, den Gegensatz von „Entarteter Kunst“ und völkisch ausgerichteter Kunst als allgemeingültig zu behaupten.

„Will man die Bedeutung dessen ermessen, was durch diese neue wegweisende architektonische Gestaltung des äußeren Rahmens dieser Ausstellung [...] in unserer Zeit eingreifend bewirkt wurde, dann muß man sich, zurückblickend, nicht nur des inneren Verfalls der Kunst selbst in den letzten Jahrzehnten, sondern auch der Unwürdigkeit der äußeren Formen erinnern [...].“<sup>1075</sup>

Scholz gibt sich in seinen Texten nicht als schreibendes Individuum zu erkennen, das sich vermittelnd an ein Publikum wendet, sondern stellt die eigene Position als Ausdruck einer unumstößlichen Wahrheit dar. Zwar weist er partiell indirekt auf die journalistische Tätigkeit hin und schreibt etwa: „Es reicht hier nicht der Platz aus, diesen rein äußerlichen Verfall des Ausstellungslebens der Vergangenheit aufzuzeigen.“<sup>1076</sup> Derlei Hinweise dienen aber weniger dazu, die Rolle des Berichterstatters gegenüber seinen Leser\*innen zum Ausdruck zu bringen, sie sind vielmehr als rhetorisches Stilmittel zu deuten, um die Tragweite des *Verfalls*, der hier betont werden soll, noch dramatischer darzustellen.

---

<sup>1072</sup> Ebd.

<sup>1073</sup> Ebd.

<sup>1074</sup> Ebd.

<sup>1075</sup> Ebd.

<sup>1076</sup> Ebd.

## **Politische Ausführungen statt Reportage**

Mit seinem ersten Satz, „Wir waren in der neuen Ausstellung im Haus der Deutschen Kunst“,<sup>1077</sup> gibt Rüdiger seinen Leser\*innen eine erste Handreichung, um die es im Folgenden gehen wird. In seinem Bericht führt er im Sinne der journalistischen Chronistenpflicht die relevanten Aspekte aus, nennt die Intention der GDK, die kulturpolitische Vorgaben und gibt einen Eindruck von der ausgestellten Kunst. Scholz legt den Schwerpunkt der Berichterstattung dagegen deutlich auf die politische Relevanz der GDK, auf die der politischen Akteure und die mit der Kunst in Zusammenhang stehenden ideologischen Erwartungen. Seine Texte lassen sich eher als politische Stellungnahme einordnen und vermitteln weder, dass der Autor seine Leser\*innen durch den Text noch durch die Ausstellung leiten will. Immer wieder beschreibt Scholz zwar die Räumlichkeiten und Arbeiten in einzelnen Sälen:

„Den Mittelpunkt bilden die rechts und links an die Ehrenhalle sich anschließenden beiden Hauptsäle. Der rechte Saal ist in der Hauptsache den großen plastischen Werken eingeräumt.“<sup>1078</sup>

Diese Angaben werden allerdings nicht reportagehaft vermittelt, um den Leser\*innen plastische Eindrücke zu verschaffen, vielmehr kehrt der Autor wiederholt zu theoretischen Abhandlungen und allgemeinen Ausführungen zurück. Scholz sieht seine Aufgabe also offensichtlich nicht darin, ein möglichst anschauliches Bild der jeweiligen GDK zu vermitteln. Selbst dort, wo er die konkrete Hängung von Werken nennt, ist es kaum möglich, sich beim Lesen ein eigenes Bild der Situation vor Ort zu machen:

„In einem der Hauptsäle sieht man zwei für das Wiener Rathaus von Eisenmenger geschaffene große Wandgemälde, die den Kampf der nationalsozialistischen Bewegung der Ostmark in freier Weise versinnbildlichen und die in der sicheren Beherrschung der Figurenkomposition und farbigen Gestaltung der Wandfläche den künftigen Weg der Wandmalerei andeuten.“<sup>1079</sup>

## **Keine Benennung der journalistischen Intention**

In den GDK-Berichten des VB finden sich Hinweise, dass die Autoren der Überfülle an Exponaten in ihren Text nicht gerecht werden konnten:

---

<sup>1077</sup> Rüdiger, VB, 15.07.1939, S. 6.

<sup>1078</sup> Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

<sup>1079</sup> Scholz, VB, 28.07.1941, S. 4.

„Groß ist die Zahl der Bilder, die jedes für sich einer eingehenden Würdigung wert wäre. Es ist aber auch bei dieser Ausstellung, die über 1150 Werke umfasst, nicht möglich, in dieser ersten Überschau mehr als einen summarischen Gesamteindruck zu skizzieren.“<sup>1080</sup>

Nach welchen Kriterien Scholz seine Beispiele auswählt, schreibt er nicht. Er liefert in seinen Artikeln auch keinen Hinweis, worin er seine grundsätzliche Aufgabe als Berichterstatter sieht, will diese für seine Leser\*innen also offenkundig nicht transparent machen. Seine Artikel reproduzieren über weite Passagen den NS-Diskurs, sei es, dass er die politischen wie kunstpolitischen Ziele paraphrasiert, sei es, dass er direkt zitiert – wie die o.g. *Führerworte* über dem Eingang des HdDK. Die ausführliche Darstellung der politischen Zwecke lässt keinen Zweifel daran, dass Scholz sich als Teil der „Bewegung“<sup>1081</sup> verstand. Insofern fungierte er als Mittler, der nicht die Kunst im Sinne einer kunsthistorischen Perspektive beschrieb, analysierte und einordnete, sondern die politischen Ziele vermitteln wollte. Da er auch keinerlei Argumente für seine Behauptungen lieferte, war ihm offenbar auch nicht daran gelegen, die Leser\*innen durch Argumente zu überzeugen. Stattdessen formulierte er seine eigenen Urteile wie auch die von ihm unterstützte Neuausrichtung von Kulturbetrieb und Gesellschaft als bereits gegeben:

„So bedeutet die in dieser Ausstellung durchgeführte klare Scheidung der Geister eine in der Auswirkung historische Wende der deutschen Kunstentwicklung.“<sup>1082</sup>

Auch in den Folgejahren stellt Scholz Behauptungen als unumstößliche Tatsachen dar, wie etwa oben bereits zitiert, dass die GDK „einer der stärksten Beweise für die innere Sicherheit und Siegesgewißheit“<sup>1083</sup> des deutschen Volkes im Krieg sei.

Der Autor will unzweifelhaft die kunstpolitische Linie vermitteln, allerdings tut er dies nicht in Bezug auf konkrete Arbeiten. Er erstellt keinen Zusammenhang zwischen NS-Ideologie und einzelnen Werke, sondern nennt diese bestenfalls als Beispiele, ohne den Leser\*innen darzulegen, ob und in welcher Weise die propagierte Ausrichtung an ihnen sichtbar wird. Im Hinblick auf die Frage der *völkischen Erziehung* unternimmt er nicht den Versuch, die Arbeiten der GDK tatsächlich zugänglich zu machen. Vielmehr setzt und wiederholt er das politisch Gegebene auf vielfache Weise ohne weitere Ausführung:

„Als vornehmstes Erziehungsmittel des nationalen Selbstbewußtseins hat das Erlebnis der zukunftsweisenden schöpferischen Kunstleistung-

---

<sup>1080</sup> Scholz, VB, 10.07.1938, S. 2.

<sup>1081</sup> Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

<sup>1082</sup> Ebd.

<sup>1083</sup> Scholz, VB, 28.07.1940, S. 7.

gen der Zeit unendlich vielen den Glauben an das Recht und den Sieg unseres Verteidigungskampfes gestärkt.“<sup>1084</sup>

---

<sup>1084</sup> Ebd.

## **7. Fazit: Die GDK-Kunstberichte im Spiegel kulturpolitischer Vorgaben**

Die Analysen der Artikel zur Eröffnung der GDK in der FZ und dem VB haben klare Unterschiede bei der Vermittlung der *neuen deutschen Kunst* sichtbar gemacht. Das journalistische Selbstverständnis der Autoren differierte deutlich: Während in den Artikeln des VB politische Propaganda betrieben wurde, folgten die FZ-Autoren einer feuilletonistischen Tradition und verstanden sich als Experten, die vor allem künstlerische Fragen diskutierten, die Kunstgeschichte als Referenz heranzogen und formale Merkmale der *neuen deutschen Kunst* zu benennen versuchten. Im Abgleich mit den im fünften Kapitel zusammengestellten Forderungen, die die NS-Machthaber an die Kunstberichte stellten, ergibt sich im Detail jedoch ein ausgesprochen komplexes Bild. Die FZ-Autoren kamen zahlreichen Vorgaben nach, widmeten sich ausführlich der ausgestellten Kunst und den Auswirkungen der kulturpolitischen Ziele auf die Kunstproduktion, blendeten dabei die ideologischen Aspekte aber weitgehend aus. Die VB-Artikel dagegen propagierten zwar unmissverständlich die NS-Ideologie, kamen den Erwartungen an die Kunstberichte aber oftmals nicht nach und erfüllten auch nicht annähernd die Aufgabe des erziehenden Mittlers von *neuer deutscher Kunst*.

### **7.1. Die GDK-Kunstberichte in der „Frankfurter Zeitung und Handelsblatt“**

Die Berichte, die zwischen 1937 und 1943 zur Eröffnung der GDK in der FZ veröffentlicht wurden, verhandelten vor allem künstlerische Fragestellungen. Die Autoren verstanden sich als Experten auf ihrem Gebiet und referierten für ihre Leser\*innenschaft ausführlich die Konzeption der GDK, den Aufbau der Ausstellung sowie Themenfelder und formale Gestaltungsfragen der Kunstwerke. Einen hohen Stellenwert räumten sie zudem der Auseinandersetzung mit der *neuen deutschen Kunst* an sich ein, deren Spezifik und Entwicklung sie wiederholt zu fassen versuchten, indem sie die zahlreichen ausgestellten Gemälde, Papierarbeiten und Skulpturen kategorisierten und stilistisch einordneten. Die Annäherungen an formale Kriterien dieser Arbeiten wurden nicht ideologisch begründet oder unterlegt. Die Autoren folgten der Erwartung, dass der Kunstbericht sachlich zu sein habe, sie wurden aber auch dem Anspruch gerecht, in einer gedanklich nicht flachen Form zu schreiben, wie es der Leiter der Presseabteilung des Reichsamtes der NS-Kulturgemeinde Rudolf Ramlow gefordert hatte, damit das kostbare Gut der Kultur bewusst gemacht werde. Carl Linfert, der den Großteil der hier untersuchten FZ-Artikel verfasste, benutzte Fremdwörter, kunsthistorische Fachtermini und stellenweise komplexe Formulierungen, womit zweifellos markiert wurde, dass er über ausreichende Vorbildung auf dem Kunstgebiet verfügte, die für Goebbels eine zentrale Voraussetzung für feuilletonistisches Schreiben war.

Bei der Beschreibung einzelner Kunstwerke verwendeten Linfert und Benkard eine differenzierte, bildhafte und stellenweise fast poetische Sprache. Die Übersetzung ihrer

visuellen Eindrücke in Sprachbilder könnte der Vorstellung Goebbels` entsprochen haben, der nicht Journalisten, sondern Literaten als große Kritiker bezeichnete und behauptete, dass man selbst große schöpferische Leistungen hervorgebracht haben müsse, um künstlerische Werke mit der geforderten Ehrfurcht vor der Leistung des anderen beurteilen zu können. Allerdings gerieten gerade die Artikel von Linfert durch ihre elaborierte Sprache anspruchsvoll und waren stellenweise schwer verständlich. Sie stehen in dieser Hinsicht also nicht für eine einfache und allgemein zugängliche Form, die Ramlow ebenfalls vorgegeben hatte. Leicht verständlich ist einzig der GDK-Artikel von Ernst Kammerer von 1939, dessen Fokus nicht auf der kunsthistorischen Befragung der Werke lag, sondern den er als Erlebnisbericht verfasste und darin einen weniger sachlichen Ton als seine Kollegen anschlug.

Die Kunstschriftleiter waren angehalten, diesen proklamierten Kunstbegriff weiterzugeben, der transzendent, nazistisch und *völkisch* ausgerichtet war und scharf gegen die Avantgarde abgegrenzt wurde. Der Dualismus Moderne versus *neue deutsche Kunst* wurde in den FZ-Artikeln wiederholt aufgegriffen und die Forderung nach Gegenständlichkeit ausgeführt, allerdings ohne dabei die Kunst der Weimarer Republik im Sinne der NS-Ideologie abzuwerten. In diesen Texten finden sich weder eine diskriminierende Sprache noch pejorative Begriffe wie etwa *Verfallszeit*. Auch auf den im NS gängigen aggressiven Ton gegenüber jüdischen und anderen Vertreter\*innen der Avantgarde wurde vollständig verzichtet, im Gegenteil hat man deren künstlerische Strategien sogar vereinzelt begründet. Die Autoren verhandelten vielfach die klare Form, die unter anderem von Carl Albert Drewitz gefordert worden war, um das kulturelle Chaos der *Verfallszeit* zu überwinden. Linfert setzte sich sogar intensiv mit Fragen zu gegenständlicher und ungegenständlicher Kunst auseinander, ohne aber je Position zu beziehen, eine naturalistische Kunst zu priorisieren oder ihr eine höhere Wertigkeit zuzusprechen, wie es die NS-Machthaber taten – auch wenn er die ungegenständliche Kunst mitunter mit NS-nahen Begriffen wie verwirrt beschrieb. Er verhandelte die ausgestellte Kunst als ein weiteres Kapitel in der sich stets fortentwickelnden Kunstgeschichte, womit er implizit der Vision einer ewigen deutschen Kunst widersprach und so unausgesprochen auch in Abrede stellte, dass Gegenständlichkeit spezifisch deutsch sei. Auch die Behauptung, dass „deutsch sein damit logisch und vor allem auch wahr sein“<sup>1085</sup> bedeute, wurde in den FZ-Artikeln nicht aufgenommen oder fortgeschrieben. Eine nationale Identifikation mit der Kunst der GDK spielte in den Artikeln keine Rolle, die *neue deutsche Kunst* wurde nicht mit *rassebiologischen* Konzeptionen in Zusammenhang gebracht und auch nicht als „Maßstab für die richtige, weil dem Lebensgesetz unseres Volkes entsprechende Weise“<sup>1086</sup> bezeichnet, wie es etwa Hitler tat.

Obwohl sich Linfert offensiv mit den Auswirkungen des NS-Kulturprogramms auf die künstlerische Produktion und den Ergebnissen befasste, lieferten seine Berichte also

---

<sup>1085</sup> Hitler, Rede GDK, 1937, S. 78.

<sup>1086</sup> Ebd., S. 79.

nicht den „geistigen Unterbau für den NS-Staat“<sup>1087</sup>, was Ramlow als zentrale Aufgabe der Kulturberichte ausgegeben hatte. Selbst wenn nach 1941 vereinzelt NS-Begrifflichkeiten wie lebenskräftig auftauchten, fanden nazistische Positionen und die Idee vom Wiederaufstieg des deutschen Volkes keine Erwähnung. Die vielfach diskutierte Vorstellung, dass der kulturelle Teil in der Presse neben der Politik, so Ramlow, zum dritten Hauptteil der Zeitung erhoben werden solle, wurde zwar insofern Rechnung getragen, dass über die GDK prominent und großflächig berichtet wurde, inhaltlich erfüllten die Texte aber nicht die Aufgabe, die notwendige Ergänzung der politischen Führung zu sein.

Die FZ-Autoren folgten in allen untersuchten Artikeln eindeutig dem 1936 ausgegebenen Kritikverbot, vermieden subjektive Urteile und eine superlative Berichterstattung. Auf der anderen Seite bedeutete das, dass eben nicht in mehr oder weniger warmen Tönen die Kunstdarbietungen oder das Kunstwerk gefördert wurden, wie man es in der KPK Ende 1936 verlangt hatte. Sofern die Qualität einzelner Künstler\*innen oder Werke hervorgehoben wurde, geschah dies allein im Hinblick auf konkrete formale, handwerkliche oder künstlerische Aspekte.

Nach 1941 nahm Linfert dann häufiger persönlich gefärbte Einschätzungen vor, sodass man in diesen Artikeln von einer partiell bejahenden Kritik sprechen kann, die nach wie vor auf allen Gebieten erlaubt und erwünscht war. In seltenen Fällen übte er negative Kritik. Seine Sprache wurde griffiger, seine zuvor betont distanzierte Haltung weichte auf, außerdem führte er mit teils sexualisierendem Unterton Akte und Motive mit nackten Frauen an. Letzteres war möglicherweise eine Reaktion auf die 1940 auf der KPK formulierte Anweisung, dass die Autoren in Eigenarbeiten eine vom persönlichen Temperament gefärbte Übersicht bringen sollten.

Goebbels hatte als Begründung für das Kritikverbot 1936 ausgeführt, man solle dem Publikum die Möglichkeit geben, „sich selbst ein Urteil zu bilden, ihm Ansporn sein, aus seiner eigenen Einstellung und Empfindung sich über künstlerische Leistungen eine Meinung zu bilden.“<sup>1088</sup> Ob die anspruchsvollen Artikel v.a. von Linfert dies tatsächlich erfüllten, lässt sich schwerlich nachweisen.

In den FZ-Texten ist der auktoriale Erzählmodus vorherrschend, was der feuilletonistischen Tradition entsprach; es wurde also keine neue Erzählform entwickelt, die das Publikum im Sinne eines vereinheitlichenden Wir einbezieht. Es finden sich auch keine prägnanten Hinweise, dass sie sich mit dem Ausstellungspublikum gemein machen wollten, sondern es wurde weiterhin zwischen dem schreibenden Experten hier und dem lesenden Gegenüber dort unterschieden.

---

<sup>1087</sup> Liskowsky, DP, 29.09.1934, S. 2.

<sup>1088</sup> Goebbels, DP, 05.12.1936, S. 594.

Die Autoren der FZ sahen sich dennoch in der Rolle des Mittlers, was sich daran ablesen lässt, dass sie ihr Vorgehen partiell thematisierten und sich als eine Art Bindeglied verstanden, das den Leser\*innen die Ausstellung vorstellte, was aber auch ihrem journalistischen Selbstverständnis geschuldet war. Die ausführlichen Erläuterungen der Werke und das Aufzeigen stilistischer Zusammenhänge verraten das Interesse, der Leser\*innenschaft grundlegende Aspekte von Kunst und Kunstgeschichte nahebringen zu wollen. Der Funktion als Mittler und „Dolmetsch“ wurde also entsprochen, aber auf kunststimmene Fragestellungen beschränkt, sodass es sich um ein „Mittlertum zwischen Kunstwerk und Kunstgenießendem“<sup>1089</sup> handelte. Allerdings waren die Autoren gleichzeitig angehalten, auch als Mittler zwischen Staat und Volk zu fungieren, was in den FZ-Texten nicht umgesetzt wurde. Sie sollten die Einigung der vermeintlich gespaltenen Gesellschaft bewirken und die Leser\*innenschaft beziehungsweise die damalige deutsche Bevölkerung kultivieren. Diese Erwartungen waren zweifellos überzogen und wurden von der FZ nicht erfüllt, obwohl die Autoren an sich die erwünschten Voraussetzungen zum Teil mitbrachten, die Alfred-Ingemar Berndt, der Leiter der Presseabteilung des RMVP, wie folgt benannte: „[...] Bildung, Takt, Respekt vor den fremden Leistungen, Gewissenhaftigkeit, Güte, Herzenswärme und eine sorgsame Hand.“<sup>1090</sup>

## 7.2. Die GDK-Kunstberichte im „Völkischen Beobachter“

Robert Scholz, der den Großteil der untersuchten Artikel im VB verfasste, widmete sich in ausführlichen Passagen der *neuen deutschen Kunst*, wobei nur eine oberflächliche Auseinandersetzung mit Motiven und künstlerischen Aspekten stattfand. Anders als Wilhelm Rüdiger, der seinen GDK-Bericht 1939 aus der Perspektive eines kunstwissenschaftlichen Experten schrieb, Werke plastisch und sprachlich ausgefeilt darstellte und kunsthistorische Bezüge vornahm, lässt sich bei Scholz keine kunstwissenschaftliche Expertise ablesen. Stattdessen lieferte er Informationen zu Auftraggebern oder Eigentümern und brachte die Arbeiten in Zusammenhang mit der NS-Ideologie. Damit entsprach er zumindest im Ansatz der Forderung von Heinz Steguweit, dem Kulturredakteur des „Westdeutschen Beobachters“, die Kunstberichte in „suggestiver Form“<sup>1091</sup> der „disziplinierten Haltung des neuen Staates“<sup>1092</sup> anzugleichen.

Die Sprache von Scholz war einfach. Poetische Sprachbilder finden sich nicht in den Texten, außerdem wurden sowohl bei den kulturpolitischen Abhandlungen als auch den zumeist positiven Darstellungen der Werke Formulierungen vielfach wiederholt und

---

<sup>1089</sup> Glaß, DP, 04.07.1942, S. 30. Über den Autor lässt sich nichts weiter herausfinden.

<sup>1090</sup> Zit. nach Bloch 1972, S. 167.

<sup>1091</sup> Steguweit, DP, 29.12.1934, S. 4.

<sup>1092</sup> Ebd.



somit nicht die Vision einer „[v]olkhafte[n] Dichtung“<sup>1093</sup> umgesetzt, die Steguweit für das Feuilleton vorsah. Künstlernamen und Werke wurden vielfach summarisch aneinandergereiht und verraten keinerlei journalistische Kompetenz oder gar Finesse, was sich auch an zahlreichen redundanten ideologischen Proklamationen ablesen lässt. Die Handlungsanweisung, dass im Kulturteil Langeweile vermieden werden solle, wurde folglich nicht umgesetzt.

Auch Rudolf Ramlows Erwartung, dass der kulturpolitische Schriftleiter ein „Mensch besonderer Prägung, vielseitiger Kenntnisse und von persönlichem Eigenwert“<sup>1094</sup> zu sein habe, erfüllte Scholz in Bezug auf seine GDK-Berichterstattung nicht annähernd. Da er keine vertiefende Betrachtung der Werke vornahm, fungierte er auch nicht als Mittler zwischen Kunstwerk und Kunstgenießendem. Weder benannte er seine journalistischen Intentionen noch gab er sich in seiner Rolle als Autor zu erkennen, der versuchte, den Leser\*innen seine Eindrücke zu schildern. Stattdessen machte sich Scholz die Ziele des NS zu eigen, die er über weite Passagen hin reproduzierte und damit seine Identifikation mit dessen Wertesystem zum Ausdruck brachte und die Vorstellung transportierte, dass der NS-Staat für den Aufbruch in eine neue Zeit stehe. Sofern bei Scholz von einer Mittlerfunktion gesprochen werden kann, bezog sich diese nicht auf eine Auseinandersetzung mit der ausgestellten Kunst, sondern erfolgte im Sinne politischer Propaganda durch absolut gesetzte Thesen. Wilhelm Rüdiger kam der Aufgabe des Mittlers näher, da er in seinem Bericht 1939 zumindest das am Gegenstand orientierte Kunstideal ausführte.

Scholz war offensichtlich bemüht, an der weltanschaulichen Erziehungsarbeit mitzuwirken, dennoch erfüllte er letztlich nicht die Forderung von Goebbels nach einer politischen Erziehung der Nation, weil er sich darauf beschränkte, kunstpolitische Proklamationen zu wiederholen, statt den Zusammenhang zwischen NS-Ideologie und NS-Kunstbegriff verständlich zu machen. Er betrieb Propaganda, die in ihrem Sprachduktus über weite Passagen politischen Reden glich und dabei die politische Erziehung durch redundante Phrasen letztlich ad absurdum führte. Scholz begriff sich selbst offensichtlich als Autorität, was man mit dem Kritikverbot doch gezielt hatte unterbinden wollen. Mit der steten Wiederholung von Schlagworten tat er sogar das, was Hitler an den Kunstkritiker\*innen der Weimarer Republik moniert hatte, nämlich die Leser\*innen so einzuschüchtern, „daß es diese dann nicht mehr wagten, gegen den dauernden Strom solcher Phrasenflüsse ernstlich und offen anzukämpfen.“<sup>1095</sup>

Scholz und Rüdiger befolgten das Kritikverbot aber auch, da sie auf negative Einschätzungen verzichteten und die *neue deutsche Kunst* wie gewünscht würdigten, indem sie einzelne Arbeiten lobend hervorhoben und pauschal Genres und Techniken ein „sehr ho-

---

<sup>1093</sup> Ebd., S. 3.

<sup>1094</sup> Ramlow, DP, 10.11.1934, S. 7.

<sup>1095</sup> Hitler, Rede GDK, 1937, S. 75.

hes künstlerisches Niveau“<sup>1096</sup> bescheinigten. Dabei erwecken ihre pauschalen Formulierungen den Eindruck, dass sich die behauptete Qualität nicht nur auf einzelne Werke, sondern im Grunde auf die gesamte gezeigte Kunst beziehe. Die Euphorie, mit der Scholz die GDK verhandelte, kann als die eingeforderte Ehrfurcht vor der Leistung des anderen gelesen werden. Seine überhöht aufgeladenen Formulierungen, die Qualität, Größe und Erhabenheit insinuierten, widersprachen dabei aber grundlegend der Forderung nach Sachlichkeit – und offenbarten den konstitutiven Widerspruch der kulturpolitischen Vorgaben, denn in den GDK-Berichten der ersten Jahre wurde das Problem des Subjektiven der Vermittlung ideologischer Prinzipien nachgeordnet, nach 1940 war die persönliche Färbung offiziell wieder erwünscht, womit Scholz mit seinen übersteigerten positiven Urteilen den Erwartungen von da an entsprach.

Scholz beschrieb die deutsche Gesellschaft als *Volkskörper*, den er in Anlehnung an den NS-Diskurs abgrenzte von der Avantgarde. Künstler\*innen oder Kunstrichtungen wurden nicht explizit diffamiert, Scholz transportierte aber sehr wohl die Vorstellung einer „krankhaften Kunstproblematik der Verfallszeit“<sup>1097</sup>, der er eine „gesunde[n], wieder rassisch und völkisch gebundene[n] Kunst“<sup>1098</sup> gegenüberstellte. Seine Artikel basieren somit auf dem in der NS-Argumentation grundlegenden Topos vom *Verfall* Deutschlands, für den Scholz ein abwertendes kulturpessimistisches Vokabular nutzte. Auch der von Hitler postulierte Glaube „an die völkische Gebundenheit und damit an die zeitliche Unvergänglichkeit“ der Kunst kam in den Artikeln vielfach zum Ausdruck wie auch die Idee, die *neue deutsche Kunst* sei Teil einer metaphysischen Ordnung, die sowohl von Scholz als auch 1939 von Rüdiger aufgegriffen wurde.

Der nachdrückliche Ton der ideologisch agitierenden Passagen, die einen unauflösliehen Zusammenhang zwischen *neuer deutscher Kunst* und völkischem Leben formulierten, zeigen, dass Scholz sich als Kämpfer für den neuen Staat verstand, wie ihn Wilhelm Weiß, der Leiter des Reichsverbandes der Deutschen Presse forderte. Er proklamierte das Nationale und behauptete eine „moralische Überlegenheit“<sup>1099</sup> der deutschen Kultur und kam damit der Erwartung nach, dass die Kulturberichterstattung die notwendige Ergänzung der politischen Führung sei. Ab 1940 widmete Scholz sich ausführlich den Kriegsmotiven und schrieb die von Goebbels behauptete These fort, dass das deutsche Kunstschaffen als moralische Stütze Kriegserfolge sichere. Damit richtete er wie gewünscht den Fokus auf den Krieg, ignorierte aber die Forderung, dass man nicht in Siegesstimmung machen solle.

---

<sup>1096</sup> Scholz, VB, 20.07.1937, S. 5.

<sup>1097</sup> Scholz, VB, 10.07.1938, S. 1.

<sup>1098</sup> Ebd.

<sup>1099</sup> Scholz, VB, 28.07.1940, S. 7.

### 7.3. Ausblick

Die Kunstberichte der FZ sind umfänglich, nutzen komplexe Satzkonstruktionen und besitzen einen aus heutiger Sicht ungewohnten Sprachduktus, sodass sich bei einer ersten Lektüre nicht ohne weiteres vermittelt, wie die Autoren die nationalsozialistischen Direktiven im Einzelnen umsetzten. Da sie sowohl die Rahmenbedingungen der GDK referierten als auch einzelne Aspekte des kunstpolitischen NS-Konzepts thematisierten, kann der Eindruck einer affirmativen Haltung entstehen – zumal sich in den Texten auch Begriffe wie deutsch, monumental, Volk und *Führer* finden, die in der Sprache des NS zentral waren. Erst bei einer detaillierten Untersuchung der Texte, der kritischen Analyse einzelner Passagen und Satzkonstruktionen und durch einen Vergleich mit dem VB ergibt sich ein vielschichtigeres, weniger polarisierendes Bild.

Die Vorstellung, in welcher Weise sich die Autoren als Vermittler (Mittler) begriffen, lässt sich anhand des Einsatzes ihres Blickwinkels ablesen, von der aus sie die Ausstellung betrachtet und also den Leser\*innen das Gesichtete weitergeben haben. Die verwendeten Erzählmodi<sup>1100</sup> entsprechen dabei der Tradition feuilletonistischer Schreibweise.<sup>1101</sup> Insofern ist die auktoriale Perspektive, die am häufigsten verwendete in den Texten, also jene Position, von der aus die Kunstschriftleiter (als Experten) eher distanziert auf die Ausstellung blickten.

Es lässt sich also sagen, dass vor allem in den Kunstberichten der FZ keine neue Form der Perspektive eines Mittlers entwickelt wurde, die etwa das Publikum im Sinne eines vereinheitlichenden Wir umschlossen hätte. Folgt man den Forderungen von verschiedenen Autoren in der DP, dass der Kunstberichterstatter „zwischen den Gebenden und Nehmenden im kulturellen Leben der Nation“<sup>1102</sup> zu arbeiten und als solcher Teil „im Leben unseres Volkes“<sup>1103</sup> zu sein habe, dass also die Presse als „Mittlerin zwischen Staat und Volk“<sup>1104</sup> zu dienen habe, dann wäre vorstellbar gewesen, dass die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum viel weniger deutlich gewesen wäre. Tatsächlich aber blieb es bei der Trennung zwischen Expert\*innen und Leser\*innen in den Kunstberichten.

Eine Ausnahme bildet der Text von Ernst Kammerer in der FZ.<sup>1105</sup> Dieser entspricht als Reportage einem Erlebnisbericht, der die Leser\*innen einband. Kammerer machte deutlich, dass er mitten im Geschehen stehe, dass er unmittelbar aus eigener Anschauung die

---

<sup>1100</sup> Folgt man dem Literaturwissenschaftler Franz Karl Stanzel, existieren vier grundlegende Erzählmodi: der auktoriale, der personale, der neutrale Erzählmodus sowie die spezifische Form der Ich-Erzählung. Vgl. Stanzel 1979/2008.

<sup>1101</sup> Kernmayer; Jung 2017.

<sup>1102</sup> Drewitz, DP, 13.10.1934, S. 2.

<sup>1103</sup> Westecker, DP, 06.04.1935, S. 161.

<sup>1104</sup> Meyer-Christian, DP, 29.09.1934, S. 1.

<sup>1105</sup> Kammerer, FZ, 15.07.1939, S. 1–2.

Ausstellung erfahre. Insofern setzte er nicht auf eine distanzierte Berichterstattung, die er aufgrund seiner Expertise verfasste, sondern betonte die eigene Wahrnehmung des Gesamtauftrittes der GDK stellvertretend für das Publikum. Ausgehend vom lateinischen Verb *reportare* – in der Bedeutung des Zusammentragens bzw. Zurückbringens (des Gesehenen nach Hause) – skizziert der Medienwissenschaftler Michael Haller jene Erzählform, die in den 1920er Jahren eine Blüte erfuhr, z.B. in Form der so genannten Sozialreportage.<sup>1106</sup> Mit Kammerers Text wird somit eine Form der Erzählung realisiert, die weniger auf einer kunsthistorischen Perspektive basiert als vielmehr das Ereignis GDK durch unmittelbare Augenzeugenschaft nachvollziehbar machen sollte.

Die Kunstberichte, die anlässlich der GDK-Eröffnungen erschienen, wurden mit der vorliegenden Arbeit nun erstmals ausführlicher untersucht. Der Fragenkatalog, der aus dem kulturpolitischen Diskurs des NS abgeleitet wurde, hat dabei die Analyse strukturiert und auf konkrete Einzelfragen hin fokussiert, wobei sich weitere Fragestellungen ergeben, die noch zu untersuchen wären, um das Bild zu präzisieren. So ließen sich die FZ-Artikel in einem nächsten Schritt jenen Kritiken der gleichen Autoren gegenüberstellen, die vor 1933 erschienen sind und in denen etwa Carl Linfert deutlich provokanter schrieb.<sup>1107</sup> Auch die Schreibweise, speziell bei Linfert, könnte noch weiter analysiert werden; etwa als Vergleich jener vor und nach 1933.<sup>1108</sup> Möglich wäre zudem, die Gesamtstruktur und die Dramaturgie der Artikel sowie die Auswahl der benannten Kunstwerke und das Verhältnis zwischen Werk und Beschreibung noch ausgedehnter zu analysieren.

Auch die FZ-Berichte zur Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 wurden in der Forschung bisher nicht genauer untersucht. Es wäre in dem Zusammenhang zum Beispiel zu klären, in welcher Weise die von der NS-Presepolitik forcierte Gegenüberstellung von GDK und der Ausstellung „Entartete Kunst“ darin aufgegriffen wurde. Tatsächlich wurde in der FZ am Tag vor der Eröffnung der Ausstellung „Entartete Kunst“ eine kurze Meldung des Deutschen Nachrichtenbüros<sup>1109</sup> abgedruckt, die die bekannten Ressentiments beinhaltete und den Erwartungen der NS-Machthaber entsprach.<sup>1110</sup>

Ein ausführlicherer Kunstbericht zur Ausstellung „Entartete Kunst“ findet sich in der FZ erst viel später, nämlich kurz vor deren Ende am 30. November 1937.<sup>1111</sup> Carl Lin-

---

<sup>1106</sup> Haller, Michael 2008.

<sup>1107</sup> So finden sich in der FZ etwa Texte von Carl Linfert, in denen er seine persönliche Perspektive formuliert und anhand von Argumenten belegt. Beispielsweise befasste sich Linfert im Juli 1931 mit einem „Kunststreit“, der entstanden war, nachdem Paul Klee den Ruf an die Düsseldorfer Kunstakademie angenommen hatte. Der Autor reagierte mit einer ausgesprochen differenzierten Argumentation auf den Vorwurf eines Kollegen, dass Klee „nicht wert sei, zu den Künstlern gerechnet zu werden“. Linferts Schreibweise ist dabei die eines Kunstkritikers, der nicht befürchten muss, Vorgaben zu missachten oder gemäßregelt zu werden. Linfert, FZ 21.7. 1931, S. 1.

<sup>1108</sup> Vgl. Kämper 2019.

<sup>1109</sup> Das „Deutsche Nachrichtenbüro“ (DNB) war die offizielle Presseagentur des Deutschen Reichs im NS.

<sup>1110</sup> FZ, Sonntag, 18.7.1937, 81. Jahrgang, Nr. 361.

<sup>1111</sup> Carl Linfert: „Rückblick auf ‚Entartete Kunst‘“ in: FZ, 14.11.1937. S. 4-5.

fert beschrieb darin die Arbeiten ähnlich komplex, wie er es in den Berichten über die GDK getan hat. Er ging in den Texten über die Ausstellung „Entartete Kunst“ so weit, auf die politische Instrumentalisierung der Ausstellung explizit hinzuweisen, indem er unter anderem schrieb: „[D]ies Unternehmen [hat] einen polemischen, verurteilenden Zweck“.<sup>1112</sup> Die Berichte über diese Ausstellung ließen sich darüber hinaus auch noch, etwa anhand der auf die Ausstellung von 1937 folgenden sogenannten Wanderausstellung „Entartete Kunst“, genauer untersuchen.<sup>1113</sup>

Tatsächlich liegt der Fokus der hier vorgenommenen Untersuchung aber nicht auf der propagandistischen Gegenüberstellung von GDK und „Entarteter Kunst“, sondern auf dem Umgang mit der reglementierten Hinführung zur *neuen deutschen Kunst* in den Berichten über die GDK selbst. Vor diesem Hintergrund hatte die vorliegende Arbeit das Ziel, Belege dafür zu finden, ob und wie die Instrumentalisierung des Kulturteils konsequent umgesetzt wurde. Es konnten konkrete Strategien<sup>1114</sup> – im Sinne eines zielgerichteten Vorgehens – der FZ-Autoren beziehungsweise der FZ als Tageszeitung im NS sichtbar gemacht werden, die Rückschlüsse auf die Umsetzung der politischen Intention erlauben. So fällt auf, dass Carl Linfert und Ernst Benkard durchgängig aus der Sicht kunsthistorischer Experten schrieben. Beim Versuch, markante „Kennzeichen“<sup>1115</sup> der *neuen deutschen Kunst* herauszuarbeiten, lenkten sie den Fokus auf formale Fragen und referierten auf die Kunstgeschichte beziehungsweise auf vorausgegangene Epochen, Künstler und Programme. Dabei ignorierten sie konsequent die vorgeschriebene ideologisierte Mittlung. Mit dem betont wissenschaftlichen Duktus der ausführlichen und gewissenhaften Betrachtungen vermittelten sie gleichzeitig den Machthabern, deren Intentionen ernst zu nehmen und sich substantiell damit auseinanderzusetzen. Dieses augenfällige Entgegenkommen ist strategisch zu lesen – versuchte man sich doch durch die differenzierten Ausführungen unangreifbar zu machen, obwohl eine politische Positionierung vermieden wurde. Insofern ließen sich diese Journalisten der FZ nicht instrumentalisieren. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass vor allem die Texte von Carl Linfert immer wieder den Eindruck erwecken, den politischen Vorgaben zu entsprechen, was die genaue Befragung einzelner Textpassagen aber keineswegs bestätigt. Er befasste sich zwar wie gewünscht intensiv mit Fragen der Gegenständlichkeit, es lassen sich aber keine eindeutigen Beweise dafür finden, dass er sie höher bewertete als die Moderne und damit die politisch entscheidende Abgrenzung vorgenommen hätte. In komplizierten Satzkonstruktionen wurden vordergründig Thesen formuliert, die sich bei sorgfältiger Lektüre mitunter sogar ins Gegenteil verwandeln. Auch wenn keine explizit antisemitischen oder rassistischen Begriffe verwendet wurden, finden sich bei Linfert

---

<sup>1112</sup> Ebd.

<sup>1113</sup> Nach der Eröffnung der Münchner Ausstellung wurde eine Wanderausstellung (1938-1941) durchgeführt, die den gleichen Titel trug und teilweise die Arbeiten der ursprünglichen Ausstellung in mehreren deutschen Städten zeigte (u.a. Berlin, Salzburg, Hamburg). Ob weitere Berichte dazu im VB bzw. der FZ erschienen sind, entzieht sich meiner Kenntnis.

<sup>1114</sup> Vgl. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/Strategie> (abgerufen am 21.01.2023).

<sup>1115</sup> Linfert, FZ, 16.07.1938, S. 9.

Termini, die auf die Sprache des NS verweisen. Sie wirken wie Signalwörter und scheinen den herrschenden Diskurs zu bedienen, was sich aber wiederum im Detail nicht belegen lässt, weil keine ideologische Aufladung ablesbar ist. Insofern kann von einer Transformation des herrschenden Diskurses gesprochen werden, indem sich hier der Sprachgebrauch im NS abgrenzen lässt von der Sprache des NS.<sup>1116</sup>

Die Untersuchung der Frage, wie sich die NS-Direktiven konkret in der GDK-Berichterstattung im Feuilleton niederschlugen, bestätigt damit die Ergebnisse von Philipp Dreesen und Hagen Steinhauer, die FZ-Artikel vom Januar 1939<sup>1117</sup> im Hinblick auf „alltägliche Resistenzformen“<sup>1118</sup> untersucht haben und auf Widerständigkeit in Form von „Schweigen, von Zitieren und Distanzieren“<sup>1119</sup> oder auch von „[k]alkulierte[r] Verunklarung“<sup>1120</sup> verweisen. Derartige Resistenzformen lassen sich auch an den GDK-Kunstberichten ablesen.

Da die NS-Machthaber strategische Interessen hatten, die FZ als liberales und anspruchsvolles Medium weiterexistieren zu lassen, stellt sich gleichwohl die Frage, ob die Schreibenden dadurch nicht doch auch Anteil an der Aufrechterhaltung eines totalitären Staates hatten. Es muss auch offenbleiben, ob die Nutzung der Freiräume als Unterlaufen des NS-Systems interpretiert werden kann. Die Unmöglichkeit eindeutiger Antworten verweist auf die Gratwanderung, die journalistisches Schreiben im NS bedeutete, zumindest in einem vergleichsweise liberalen Blatt wie der FZ, und macht das Dilemma deutlich, in dem sich die Autoren befanden. Gleichzeitig spiegelt das komplexe und widersprüchliche Gesamtbild die Konzeptlosigkeit des kunstpolitischen Programmes des NS, was sich auch daran ablesen lässt, dass sogar die Propaganda im VB den Vorgaben letztlich zuwiderlief, weil sie zu plump vorgetragen wurde. So entschlossen die NS-Diktatur ihre Ziele durchsetzen wollte, so offenbart die Untersuchung doch, dass Anspruch und Realität in der Umsetzung der NS-Kunstpolitik stark auseinanderklafften; ein Widerspruch, den Christian Fuhrmeister als ein „prinzipielles Strukturmerkmal des nationalsozialistischen ‚Betriebssystems Kunst‘“<sup>1121</sup> bezeichnet hat. Vor diesem Hintergrund ist eine wesentliche Erkenntnis der vorliegenden Arbeit, dass lauten und aggressiven politischen Proklamationen rechtsradikaler und rechter Denkweisen mit Differenzierung und Analyse begegnet werden kann, um sie zu entkräften.

---

<sup>1116</sup> Vgl. Kämper 2019.

<sup>1117</sup> Kunstberichte über die GDK gab es m.E. in diesem Zeitraum keine; insofern waren diese auch nicht Teil der Untersuchung.

<sup>1118</sup> Dreesen; Steinhauer 2018, S. 217.

<sup>1119</sup> Ebd., S. 236.

<sup>1120</sup> Ebd., S. 238.

<sup>1121</sup> Fuhrmeister 2017, S. 106.

## **Anhang - Literaturverzeichnis**

### **Primärquellen**

#### **Zeitungs- und Zeitschriftenartikel**

**Berliner Zeitung am Mittag**, Berlin: Ullstein-Verlag

Carls, Carl Dietrich: Die Künstler, deren Werke man in München sieht. 19.07.1937, S. 6

**Blick in die Zeit**, Pressestimmen des In- und Auslandes – zwischen Politik, Wirtschaft und Kultur. Berlin: Zeitschriftenverlag Dr. A. Ristow

Funk, Walter: Rede auf der Tagung der Reichskulturkammer. Nr. 51, 22.12.1934, S. 5

**Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel**, Verbandsorgan des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels. Leipzig: B. G. Teubner Verlag

Die Schriftleitung: Die gemeinsame Jahrestagung der Reichskulturkammer und der Deutschen Arbeitsfront, NS.-Gemeinschaft „kraft durch freude“. Nr. 279, 01.12.1936, S. 1045

Dr. H.L.: Vom Kritiker zum Mittler. Nr. 279, 01.12.1936, S. 1056

**Die Kunst im Deutschen Reich**, München: Parteiverlag der NSDAP/Franz Eher Nachf.

Scholz, Robert: Die Malerei in der großen deutschen Kunstaussstellung 1940 im Haus der deutschen Kunst, 4. Jg., Folge 8, Ausgabe A, August/September 1940, S. 294

**Der Weltkampf**. Monatsschrift für Weltpolitik völkische Kultur und die Judenfrage aller. München: Deutscher Volksverlag Dr. E. Boepple

Rosenberg, Alfred: Aufruf!. Nr. 5, 1928, S. 210–212

**Deutsche Allgemeine Zeitung**, Berlin: Norddeutsche Buchdruckerei  
und Verlagsanstalt

Werner, Bruno E.: Erster Gang durch die Kunstausstellung, 19.07.1937, S. 1

**Deutsche Presse**. Reichsverband der Deutschen Presse (Hg.), Berlin: Franz Eher Nachf.

Drewitz, C. Albert: Die Aufgaben des kulturpolitischen Schriftleiters, 24. Jg., Nr. 41,  
13.10.1934, S. 1–5

Gerigk, Herbert: Umformung des deutschen Zeitungsfeuilletons, 25. Jg., Nr. 14,  
06.04.1935, S. 1–5

Glaß, Robert: Die Presse im Dienst der Kunst, 32. Jg., Nr. 17, 04.07.1942, S. 30

Henningsen, Hans: Zehn Jahre Schriftleitergesetz. Venedig 1942: Der Journalismus ist  
kein Geschäft, sondern eine Mission, 33. Jg., Nr. 20, 25.09.1943, S. 1

Killer, Hermann: Kulturpolitik in der journalistischen Praxis, 24. Jg., Nr. 43,  
27.10.1934, S. 1–4

Liskowsky, Oskar: Kultur in der Zeitung – Ein Vortrag von Dr. Rudolf Ramlow, Leiter  
der Presseabteilung im Reichsamt der N.S.-Kulturgemeinde, 24. Jg., Nr. 39, 29.09.1934,  
S. 3–5

Meyer-Christian, Wolf: Die Erziehung des Schriftleiter-Nachwuchses, 24. Jg., Nr. 39,  
29.09.1934, S. 1–3

Goebbels, Joseph: Das neue Amt des Kunstschriftleiters. Die Anordnung Dr. Goebbels  
zur Beseitigung der Kunstkritik, 26. Jg., Nr. 49, 05.12.1936, S. 594

Ohne Autor: Der Erste Reichspresstetage in Berlin am 17. und 18. November 1934, 24.  
Jg., Nr. 47, 24.11.1934, S. 1–7

Ramlow, Rudolf: Nochmals: Kulturpolitik in der Zeitung, 24. Jg., Nr. 45, 10.11.1934,  
S. 6–7



Schmied, Dieter: Kunstbetrachter und Theaterleute, 32. Jg., Nr. 19, 12.09.1942, S. 189–191

Steguweit, Heinz: Die Neugestaltung des deutschen Zeitungsfeuilletons, 24. Jg., Nr. 52, 29.12.1934, S. 1–4

Westecker, Wilhelm: Vom Feuilleton zur Volkskultur, 25. Jg., Nr. 14., 06.04.1935, S. 161–164

**Mitteilungen des Kampfbundes für deutsche Kultur.** Kampfbund für deutsche Kultur

Gründungsmanifest des Kampfbundes für Kultur, H. 1, 1929

### **NS-Quellen**

Feistel-Rohmeder, Bettina (1938): Im Terror des Kunstbolschewismus. Karlsruhe: Archiv Edition

Goebbels, Joseph (1935): Richtlinien für die Gesamthaltung der deutschen Presse: An die deutschen Schriftleiter! München: Zentralverlag der NSDAP/Franz-Eher-Verlag

Haacke, Wilmont (1943): Feuilletonkunde. Das Feuilleton als literarische und journalistische Gattung. Bd. 1, Leipzig: W. Hiersemann Verlag

Hitler, Adolf (1927/1943): Mein Kampf. 12. Aufl., München: Franz Eher Nachf.

### **Reden**

Amann, Max (1936): Nationalsozialistische Volkspresse. Kongressrede auf dem Reichsparteitag im September 1936. In: Zeitungsverlag Berlin, 37. Jg., Nr. 38, 19.09.1936, S. 527–575

Goebbels, Joseph (1940): Rede zur Eröffnung der Großen deutschen Kunstausstellung 1940. In: Völkischer Beobachter, 53. Jg., 209. Ausgabe, 28.07.1940, S. 3

Goebbels, Joseph (1941): Rede zur Eröffnung der Großen deutschen Kunstausstellung 1941. In: Völkischer Beobachter. 54. Jg., 208. Ausgabe, 27.07.1941, S. 1–2

Goebbels, Joseph (1942): Rede zur Eröffnung der Großen deutschen Kunstausstellung 1942. In: Völkischer Beobachter. 55. Jahrgang, 186. Ausgabe 05. 07.1942, S. 2

Goebbels, Joseph (1943): Rede im Berliner Sportpalast vom 18.02.1943. In: „Royal Library“, <https://archive.org/details/JosephGoebbels-Sportpalastrede> (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

Goebbels, Joseph (1943): Rede zur Eröffnung der Großen deutschen Kunstausstellung 1943. In: Völkischer Beobachter, 56. Jg., 178. Ausgabe, 27.06.1943, S. 1–2

Hitler, Adolf (1937): Rede zur Eröffnung der Großen deutschen Kunstausstellung 1937. In: Bauer, Richard (Hg.) (1993): München – Hauptstadt der Bewegung. München: Klinkhardt und Biermann, S. 74–85

Hitler, Adolf (1938a): Rede zur Eröffnung der Großen deutschen Kunstausstellung 1938. In: Die Kunst im Dritten Reich, 2. Jahrgang, Folge 8, August 1938, S. 229–232

Hitler, Adolf (1938b): Hitlers Rede auf der Kulturtagung des Parteitags der NSDAP in Nürnberg.1938. In:  
[www.worldfuturefund.org/wffmaster/Reading/Hitler%20Speeches/Hitler%20on%20Art%201938.09.06%20G.htm](http://www.worldfuturefund.org/wffmaster/Reading/Hitler%20Speeches/Hitler%20on%20Art%201938.09.06%20G.htm) (zuletzt abgerufen am 29.11.20).

Hitler, Adolf (1939): Rede zur Eröffnung der Großen deutschen Kunstausstellung 1939. In: Die Kunst im Dritten Reich, 3. Jahrgang, Folge 8, August 1939, S. 240–242

## **Verzeichnis der analysierten Zeitungsartikel**

**Frankfurter Zeitung und Handelsblatt**, Frankfurt am Main/Stuttgart: Frankfurter Societäts-Druckerei

### **1937**

Benkard, Ernst: Große Deutsche Kunstausstellung München. Nr. 362, 19.07.1937, S. 3

Benkard, Ernst: „Haus der Deutschen Kunst. Große Deutsche Kunstausstellung München. Nr. 371, 27.07.1937, S. 1–2

### **1938**

Linfert, Carl: Bilder und Themen. Von der Großen Deutschen Kunstausstellung. Nr. 358–359, 16.07.1938, S. 9

Linfert, Carl: Die öffentliche Rolle der Skulptur – ein Ausschnitt aus der Großen Deutschen Kunstausstellung. Nr. 360, 17.07.1938, S. 8

Linfert, Carl: Figuren und Porträts. In der Großen Deutschen Kunstausstellung. Nr. 368, 29.07.1938, S. 11

### **1939**

Kammerer, Ernst: „Im Haus der Deutschen Kunst zu München – Vorbesichtigung der Großen deutschen Kunstausstellung 1939. Nr. 356, 15.07.1939, S. 1–2

Linfert, Carl: Im Spiegel der Malerei. Aus der Großen Deutschen Kunstausstellung. Nr. 364, 20.07.1939, S. 1–2

Linfert, Carl: Statuarische Kunst. Aus der Großen Deutschen Kunstausstellung. Nr. 367, 22.07.1939, S. 1–2

### **1940**

Linfert, Carl: „Von allen Seiten – Erlebnisse der Maler – betrachtet in der Großen Deutschen Kunstausstellung.“ Nr. 380–381, 28.07.1940, S. 5

Linfert, Carl: Alles, was lebt. Nr. 391–392, 08.08.1940, S. 4

### **1941**

Linfert, Carl: Harmonie im Bilde - Die Große Deutsche Kunstausstellung 1941. Nr. 378–379, vom 27.07.1941, S. 4

Linfert, Carl: Harmonie im Bilde - Die Große Deutsche Kunstausstellung 1941. Fortsetzung des Artikels vom 27.07.1941, Nr. 383–384, 30.07.1941, S. 4

Linfert, Carl: Die Bestimmung der Standbilder. Die Skulptur in der Großen Deutschen Kunstausstellung. Nr. 394, vom 08.08. 1941, S. 4

### **1942**

Linfert, Carl: Die große deutsche Kunstausstellung 1942. Ein erster Überblick. Nr. 337, 05.07.1942, S. 4

Linfert, Carl: Leben und Wirken der Kunst. In der Großen Deutschen Kunstausstellung. Nr. 359–360, 17.07.1942, S. 1–2

Linfert, Carl: Leben und Wirken der Kunst. In der Großen Deutschen Kunstausstellung. Nr. 361–362, 18.07.1942, S. 1

### **1943**

Linfert, Carl: Die Große Deutsche Kunstausstellung 1943. Ein erster Überblick. Nr. 322, 27. Juni 1943, S. 4

Linfert, Carl: Wege und Ziele der Kunst. In der Großen Deutschen Kunstausstellung. Nr. 355, 15.07.1943, S. 1–2

**Völkischer Beobachter.** Zentralverlag der NSDAP, Frz. Eher Nachf. G.m.b.H.

### **1937**

Scholz, Robert: Historische Wende der Kunstentwicklung durch klare Scheidung der Geister. Ein Gang durch die Kunstausstellung im Haus der Deutschen Kunst. Wiener Ausgabe, 201. Ausgabe, 20.07.1937, S. 5

### **1938**

Scholz, Robert: Großschau deutscher Kunst – Ein Gang durch die Zweite Große Kunstausstellung im Haus der Deutschen Kunst in München. Wiener Ausgabe, 115. Ausgabe, 10.07.1938, S. 1–2

### **1939**

Ruediger, Wilhelm: „Deutschsein, heißt klar sein. Adolf Hitler.“ Die Dritte Große Deutsche Kunstausstellung im Haus der Deutschen Kunst. Wiener Ausgabe, 196. Ausgabe, 15.07.1939, S. 6

### **1940**

Scholz, Robert: Deutsche Kunst in großer Zeit – Ein erster Gang durch die Große deutsche Kunstausstellung 1940. Wiener Ausgabe, 209. Ausgabe, 27.07.1940, S. 7

### **1941**

Scholz, Robert: Die Große Deutsche Kunstausstellung. Wiener Ausgabe, 208. Ausgabe, 27.07.1941, S. 4

### **1942**

Scholz, Robert: Dr. Goebbels eröffnet die Große deutsche Kunstausstellung in München Kulturelle Reifezeit im Schutze der Waffen. Münchner Ausgabe, 186. Ausgabe, 05.07.1942, S. 2

### **1943**

Scholz, Robert: Die Große Deutsche Kunstausstellung in München. Wiener Ausgabe, 178. Ausgabe, 27.06.1943, S. 4

## **Sekundärquellen**

Abel, Karl-Dietrich (1968): Presselenkung im NS-Staat. Eine Studie zur Geschichte der Publizistik in der nationalsozialistischen Zeit. Berlin: Colloquium

Arendt, Hannah (1955): Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. München: Piper Verlag

Arndt, Karl (1988): Das Haus der Deutschen Kunst – ein Symbol der neuen Machtverhältnisse. In: Klaus-Peter Schuster (Hg.): Die ‚Kunststadt‘ München 1937 – Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst‘. 2. Aufl., München: Prestel Verlag, S. 61–82

Barron, Stephanie (1992): Entartete Kunst – das Schicksal der Avantgarde im Nazi-deutschland. München: Hirmer Verlag

Bartezko, Dieter (2004): Obsession aus Stein. Die Architekten des »Dritten Reichs«. In: Sarkowicz, Hans (Hg.): Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Frankfurt am Main: Insel Verlag, S. 110–134

Bauer, Richard (Hg.) (1993): München – Hauptstadt der Bewegung. München: Klinkhardt und Biermann

Baumann, Kirsten (2001): Wortgefechte – völkische und nationalsozialistische Kunst-kritik 1927–1939. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften

Baur, Joachim (2010): Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstandes. In: Ders. (Hg.): Museumsanalyse, Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: transcript Verlag, S. 15–48

Bender, Hans (Hg.) (1967): Klassiker des Feuilletons. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Benedikt, Klaus-Ulrich (1986): Emil Dovifat. Ein katholischer Hochschullehrer und Publizist. Mainz: Matthias Grünewald Verlag

Benjamin, Walter (1936/1963): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Berlinische Galerie (Hg.) (1988): Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Ausstellungskatalog. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung

Bürger, Peter (2012): Begriff und Grenzen der Kritik. In: Harry Lehmann (Hg.): „Autonome Kunstkritik“. Berlin: Kadmos Verlag, S.12–36

Bermbach, Udo (2015): Houston Stewart Chamberlain – Wagners Schwiegersohn, Hitlers Vollstrecker. Stuttgart: Metzler Verlag

Berswordt-Wallrabe, Silke von; Neumann, Jörg-Uwe; Tieze, Agnes (Hg.) (2017): Kunst und Politik im Nationalsozialismus. Ausstellungskatalog, Museum unter Tage, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität. Bochum u.a., Bonn: Kerber-Verlag

Bialas, Wolfgang; Gangl, Manfred (Hg.) (2000): Intellektuelle im Nationalsozialismus. Frankfurt am Main: Peter Lang

Bibel (1985) nach der Lutherübersetzung. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft

Bloch, Ernst (1937/1972): Vom Hasard zur Katastrophe – Politische Aufsätze aus den Jahren 1934–1939. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag

Boberach, Heinz (Hg.) (1984): Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938–1945. 17 Bde. u. Register. Herrsching: Pawlak Verlag

Bohrmann, Hans (Hg.) (1984-2001): GNS-Presseanweisungen der Vorkriegszeit. Bearbeitet von Gabriele Toepser-Ziegert. 7 Bände. München: Saur Verlag

- Bollmus, Reinhard (1979): *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt
- Bosse, Katharina u.a. (Hg.) (2020): *Thingstätten: The Relevance of the Past for the Present*. Berlin: Kerber culture
- Bourdieu, Pierre (1970): *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Bourdieu, Pierre (1979/2003): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Boveri, Margret (1965): *Wir lügen alle – Eine Hauptstadtzeitung unter Hitler*. Freiburg: Walter-Verlag
- Brantl, Sabine (2007): *Haus der Kunst München – Ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus*. München: Allitera Verlag
- Braun, Christian A. (2007): *Nationalsozialistischer Sprachstil. Theoretischer Zugang und praktische Analysen auf der Grundlage einer pragmatisch-textlinguistisch orientierten Stilistik*. Heidelberg: Winter
- Brenner, Hildegard (1962): *Die Kunst im politischen Machtkampf 1933/34*. In: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*. 10. Jg., Heft 1, S. 17–42
- Brenner, Hildegard (1963): *Die Kunstpolitik im Nationalsozialismus*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt
- Brockhaus Wahrig (1982): *Deutsches Wörterbuch*. 4. Band, Wiesbaden: Deutsche Verlagsanstalt
- Bussemer, Thymian (2008): *Propaganda – Konzepte und Theorien*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften
- Chapoutot, Johann (2014): *Der Nationalsozialismus und die Antike*. Darmstadt: Zabern Verlag
- Diaz-Bone, Rainer (2003): *Entwicklungen im Feld der foucaultschen Diskursanalyse*. In: *Historical Social Research*. Vol. 28, No. 4, S. 60–102

- Dodd, William (Hg.) (2013): Der Mensch hat das Wort – Der Sprachdiskurs in der Frankfurter Zeitung 1933–1943. Berlin, Boston: De Gruyter
- Dovifat, Emil (1944): Zeitungslehre I - Theoretische und rechtliche Grundlagen, Nachricht und Meinung, Sprache und Form. 2. neubearbeitete Aufl.. Berlin, Leipzig: Walter de Gruyter Verlag
- Dovifat, Emil (1990): Kritik und Verantwortung. In: von Dadelsen, Dorothee (Hg.):
- Dovifat, Emil: Die publizistische Persönlichkeit. 1. Reprint 2019. Berlin, New York: De Gruyter, S. 75–79
- Dreesen, Philipp; Steinhauer, Hagen (2018): Presseanweisungen und Resistenzakte aus diskurspragmatischer Perspektive. Die Frankfurter Zeitung im Nationalsozialismus. In:
- Kämper, Heidrun; Schuster, Britt-Marie (Hg): Sprachliche Sozialgeschichte des Nationalsozialismus. Bremen: Hempen Verlag, S. 217–244
- Duchkowitsch, Wolfgang (2014): Medien: Aufklärung-Orientierung-Missbrauch: 22 Texte zur österreichischen Kommunikationsgeschichte. Münster: LTI Verlag
- Eckert, Rainer (2003): Gestapo-Berichte – Abbildungen der Realität oder reine Spekulation? In: Paul, Gerhard; Mallmann, Klaus-Michael (Hg.): Die Gestapo. Mythos und Realität. Darmstadt: Primus Verlag
- Erffa, Hans Martin (1987): Pappstreifen und Pappmaché. Sommersemester 1937: Erinnerungen eines Studenten der Kunstgeschichte. In: Schuster, Peter-Klaus (Hg.): Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“. Die Kunststadt München 1937. München: Prestel-Verlag, S. 311–315
- Estermann, Monika et al. (Hg.) (1988): Archiv für Geschichte des Buchwesens. Bd. 31. Frankfurt am Main, S. 163–193
- Faust, Anselm (1973): Der Nationalsozialistische Deutsche Studentenbund. Studenten und Nationalsozialismus in der Weimarer Republik. Düsseldorf: Schwann
- Fetscher, Iring (1989): Joseph Goebbels im Berliner Sportpalast 1943: „Wollt ihr den totalen Krieg?“. Hamburg: Rotbuch Verlag
- Fleckner, Uwe (Hg.) (2008): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus. Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 1. Berlin: Akademie Verlag. In: Kunstchronik, Heft 3/2008, S. 131–135



Fleckner, Uwe; Steinkamp, Maike (2015): Gauklerfest unterm Galgen. Expressionismus zwischen „nordischer“ Moderne und „entarteter“ Kunst. Berlin, Boston: De Gruyter

Foucault, Michel (1966): Die Ordnung der Dinge. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Foucault, Michel (1973): Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Frei, Norbert; Schmitz, Johannes (1989): Journalismus im Dritten Reich. München: C.H. Beck

Frietsch, Elke (2006): Kulturproblem Frau. Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus. Köln: Vandenhoeck und Ruprecht

Frietsch, Elke (2009): Mediale Inszenierung von „Volk und Führer“: Akustik-Bild-Skulptur. In: dies.; Herkommer, Christina (Hg.): Nationalismus und Geschlecht. Politisierung und Ästhetisierung von Körper, „Rasse“ und Sexualität im „Dritten Reich“ und nach 1945. Bielefeld: transcript Verlag, S. 199–221

Fröhlich, Elke (1974): Die Kulturpolitische Pressekonferenz des Reichspropagandaministeriums. In: Rothfels, Hans; Eschenburg, Theodor; Krausnick, Helmut (Hg.): Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, 22. Jahrgang, 1. Heft/Januar. Stuttgart, S. 347–381

Fröhlich, Elke (Hg.) (1993): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. München: Saur

Frommann, Bruno (1993): Reisen im Dienste politischer Zielsetzungen. Arbeiterreisen und Kraft durch Freude-Fahrten. Dissertation. Stuttgart

Fuhrmeister, Christian (2015): Die Große Deutsche Kunstausstellung 1937–1944. In: Ruppert, Wolfgang (Hg.): Künstler im Nationalsozialismus: die „Deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule, Köln: Böhlau, S. 96–105

Fuhrmeister, Christian (2017): Was anders werden muss. In: ders.; Hauser-Mair, Monika; Steffan, Felix (Hg.): vermacht, verfallen, verdrängt – Kunst im Nationalsozialismus. Petersberg: Michael Imhoff Verlag, S. 356–361

Fuhrmeister, Christian (2017): Die (mindestens) doppelte Zurichtung der „gewordenen Kunst“. In: von Berswordt-Wallrabe, Silke; Neumann, Jörg-Uwe; Tietze, Agnes (Hg.): Kunst und Politik im Nationalsozialismus. Bonn: Kerber Verlag, S. 103–109

Fuhrmeister, Christian; Hauser-Mair, Monika; Steffan, Felix (Hg.) (2017): vermacht verfallen verdrängt – Die Sammlung der Städtischen Galerie Rosenheim in der Zeit des

- Nationalsozialismus und in den Nachkriegsjahren. Petersberg: Michael Imhof Verlag
- Gerikg, Herbert; Stengel, Theo (Hg.) (1940): Lexikon der Juden in der Musik. Berlin: Hahnefeld
- Giesecke, Hermann (1999): Hitlers Pädagogen. Theorie und Praxis nationalsozialistischer, Erziehung. 2. Aufl. Weinheim, München: Juventa Verlag
- Gillessen, Günther (1989): Auf verlorenem Posten. Die Frankfurter Zeitung im Dritten Reich. Berlin: Siedler Verlag
- Gimmel, Jürgen (2001): Die politische Organisation kulturellen Ressentiments. Der „Kampfbund für deutsche Kultur“ und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne. Münster: LIT Verlag
- Hagemann, Jürgen (1970): Die Presselenkung im Dritten Reich. Bonn: Bouvier
- Hagemann, Walter (1948): Publizistik im Dritten Reich. Hamburg: Hansischer Gilden Verlag
- Hale, Oron. J. (1964): The Captive Press in the Third Reich. Princeton: Princeton University Press
- Hale, Oron J. (1965): Presse in der Zwangsjacke 1933–1945. Düsseldorf: Droste Verlag
- Haller, Michael (2008): Die Reportage. 6. Aufl. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft
- Hartewig, Karin (2018): Kunst für alle – Hitlers ästhetische Diktatur. Books on demand
- Haug, Wolfgang Fritz (1977): Der hilflose Antifaschismus. 4., um ein Vorw. ergänzte Aufl. Fotomechan. Nachdr. der 3. Aufl. von 1970. Köln: Pahl-Rugenstein Verlag
- Haug, Wolfgang Fritz (1987): Ästhetik der Normalität – Vorstellung und Vorbild – Die Faschisierung des männlichen Akts bei Arno Breker. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): Inszenierung der Macht – ästhetische Faszination im Faschismus. Ausstellungskatalog. Berlin: Nischen, S. 80–103
- Haug, Wolfgang Fritz (2007): Annäherung an die faschistische Modalität des Ideologischen, In: Weber, Klaus (Hg.): Faschismus und Ideologie. Hamburg: Argument Verlag
- Henschel, Alexander (2020): Was heißt hier Vermittlung? Begriffliche Untersuchung und logische Überlegungen zu einer Kunstvermittlung der Differenz. Wien: Zaglossus Verlag

- Hepp, Fred (1949): Der geistige Widerstand im Kulturteil der „Frankfurter Zeitung“ gegen die Diktatur des totalen Staates 1933–43. München: Süddeutscher Verlag
- Herzog, Dagmar (2005): Die Politisierung der Lust. München: Siedler Verlag
- Herz, Rudolf (1994): Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos. Ausstellungskatalog. München: Klinkhardt & Biermann
- Heuss, Anja (2000): Kunst- und Kulturrraub: Eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion. Heidelberg: Universitätsverlag Winter
- Hinz, Bertold (1974): Die Malerei im deutschen Faschismus – Kunst und Konterrevolution. München: Büchergilde Gutenberg
- Hoffmann-Curtius, Kathrin (1990): Die Frau in ihrem Element – Adolf Zieglers Triptychon der Naturgesetzlichkeit. In: Siegele-Wenschkewitz, Leonore; Stuchlik, Gerda (Hg.): Frauen und Faschismus in Europa – Der faschistische Körper. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlags-Gesellschaft, S. 151–179
- Jäger, Georg (1988): Der Kampf gegen Schmutz und Schund. Die Reaktion der Gebildeten auf die Unterhaltungsindustrie. In: Historische Kommission des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels e.V. (Hg.): Archiv für Geschichte des Buchwesens. Bd. 31. O.O.: o.V., S. 163–193
- Jäger, Siegfried (2012): Kritische Diskursanalyse. 6. Aufl. Münster: Unrast Verlag
- Jockheck, Lars (1999): Der „Völkische Beobachter“ über Polen 1932–1934. Eine Fallstudie zum Übergang vom „Kampfblatt“ zur „Regierungszeitung“. Münster: LIT Verlag
- Johnen, Stefanie (2018): Die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin. Kunsthochschulgeschichte zwischen Weimarer Republik und NS-Diktatur. Metropolis Verlag, Berlin.
- Junge-Gent, Henrike (2012): Alfred Lichtwark. Zwischen den Zeiten. Berlin: Deutscher Kunstverlag
- Kämper, Heidrun (2019): Sprachgebrauch im Nationalsozialismus. Heidelberg: Universitätsverlag Winter
- Kashapova, Dina (2006): Kunst, Diskurs und NS – Semantische und pragmatische Studien. Tübingen: Max Niemeyer

- Kater, Michael (2019): *Culture in Nazi Germany*. New Haven: Yale University Press
- Kater, Michael (2021): *Kultur unterm Hakenkreuz*. Darmstadt: Theiss Verlag
- Ketter, Helena (2002): *Zum Bild der Frau in der Malerei des Nationalsozialismus: Eine Analyse von Kunstzeitschriften aus der Zeit des Nationalsozialismus*. Münster: LIT Verlag
- Klausnitzer, Ralf (1999): *Blaue Blume unterm Hakenkreuz. Die Rezeption der deutschen literarischen Romantik im Dritten Reich*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh Verlag
- Klee, Ernst: (2009): *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag
- Klein, Iris (1991): *Vom kosmogonischen zum völkischen Eros: Eine sozialgeschichtliche Analyse bürgerlich-liberaler Kunstkritik in der Zeit von 1917 bis 1936*. München: Utz-Verlag
- Klemperer, Victor (1947/1982): *LIT. Notizbuch eines Philologen*. Berlin: Aufbau-Verlag
- Klingberg, Lars (2015): *Die Göttinger Händel-Gesellschaft während der NS-Zeit*. In: Lüttken, Laurenz; Sandberger, Wolfgang (Hg.): *Göttinger Händel Beiträge*. Band XVI, Göttingen: Vandenhoeck und Rupprecht, S. 107–142
- Kernmayer, Hildegard; Jung, Simone (Hg.) (2017): *Feuilleton. Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur*. Bielefeld: transcript Verlag
- Korn, Karl (1975): *Lange Lehrzeit. Ein deutsches Leben*. München: dtv
- Kotteder, Franz (2011): *Ein Hirsch für Hitler. Was „deutsche Kunst“ ist, wussten die Nazis selbst nicht. In München werden jetzt die NS-Ausstellungen erforscht*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 24.10.2011, S. 14
- Kropp, Alexander (2005): *Die politische Bedeutung der NS-Repräsentationsarchitektur. Die Neugestaltungspläne Albert Speers für den Umbau Berlins zur „Welthauptstadt Germania“ 1936–1942/43*. Neuried: Ars Una
- Kulka, Otto Dov; Jäckel, Eberhard (Hg.) (2004): *Die Juden in den geheimen NS-Stimmungsberichten 1933–1945*. Düsseldorf: Droste Verlag

Kunstverein Frankfurt und Arbeitsgruppe des Kunstgeschichtlichen Instituts der Universität Frankfurt (1979): Kunst im Dritten Reich. Dokumente der Unterwerfung, Ausstellungskatalog. Frankfurt am Main: Zweitausendeins Verlag

Kiyonaga, Nobumasa (2008): Alfred Lichtwark: Kunsterziehung als Kulturpolitik. München: Kopaed

Ladleif, Christiane; Schneider, Gerhard (Hg.) (2012): Moderne am Pranger. Die NS-Aktion „Entartete Kunst“ vor 75 Jahren. Aschaffenburg: Bönen

Lasswell, Harold D. (1948): The Structure and Function of Communication in Society. In: Lyman Bryson (Hg.): „The Communication of Ideas. A Series of Addresses“. New York: Harper, S. 32–51

Lichtwark, Alfred (1900/1922): Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. 15.–18. Aufl. o.O.: Bruno Cassirer Verlag

Lingelbach, Karl Christoph (1987): Erziehung und Erziehungstheorien im nationalsozialistischen Deutschland. Ursprünge und Wandlungen der 1933–1945 in Deutschland vorherrschenden erziehungstheoretischen Strömungen: ihre politischen Funktionen und ihr Verhältnis zur außerschulischen Erziehungspraxis des „Dritten Reiches“. Weinheim: Beltz Verlag

Lubrich, Oliver (2004): Reise ans Ende der Nacht. Eine Einleitung. In: ders. (Hg.): Reisen ins Reich, 1933 bis 1945. Ausländische Autoren berichten aus Deutschland. Frankfurt am Main: Die Andere Bibliothek, S. 9–33

Lüth, Nanna (2018): „For Beginners: Bausteine einer differenzreflexiven Kunstpädagogik“, In: Marr, Stefanie; Eckes, Magdalena; Hoffmann, Katja (Hg.): Was geht? Was bleibt? – Kunstpädagogische Debatten: Retrospektiven und Gegenwartsanalysen. Oberhausen: Athena Verlag, S. 113–130

Lüth, Nanna (2009): Kunstvermittlung als ungehorsames Sehen. Über pazifistische Trickfilme und Portraits der Verstörung. In: dies.; Himmelsbach, Sabine; Edith-Ruß-Haus für Medienkunst (Hg.): medien kunst vermitteln, Berlin: Revolver, S. 76–87

von Lüttichau, Mario-Andreas (1988): ‚Deutsche Kunst‘ und ‚Entartete Kunst‘: Die Münchner Ausstellung 1937. In: Schuster, Klaus-Peter (Hg.): Die Kunststadt München 1937. München: Prestel Verlag, S. 83–120

Mayring, Philipp (1997/2008): Qualitative Textanalyse. Grundlagen und Techniken. 10. Aufl.. Weinheim, Basel: Beltz Verlag

- Meckel, Anne (1993): Animation – Agitation. Frauendarstellungen auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München 1937–1944. Weinheim: Deutscher Studienverlag
- Meighörner, Wolfgang (2018): Warum sind Ausstellungen zur Kunst im Nationalsozialismus wichtig? In: ders. (Hg.): Zwischen Ideologie, Anpassung und Verfolgung. Kunst und Nationalsozialismus in Tirol. Ausstellungskatalog. Innsbruck: Tiroler Landesmuseum, S. 10–13
- Mittig, Hans-Ernst (2000): Zum Umgang mit NS-Kunst In: Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus, Ausstellungskatalog. Hildesheim: o.V.
- Mörsch, Carmen (2009): Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In: dies. und das Forschungsteam der documenta-12-Vermittlung (Hg.): Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Zürich, Berlin: diaphanes, S. 9–33
- Moilanen, Markku; Tiittula, Liisa (Hg.) (1994): Überredung in der Presse. Berlin, New York: De Gruyter
- Mühlberger, Detlef (2005): Hitler's Voice: the Völkischer Beobachter (Bd. 1 und 2). Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag
- Müller, Jan-Dirk (Hg.) (2007): Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft Müller – Neubearbeitung. Band III. Berlin, New York: Walter de Gruyter
- Müller-Jentsch, Walther (2013): Kunstkritik als literarische Gattung. Gesellschaftliche Bedingungen ihrer Entstehung, Entfaltung und Krise. In: Humboldt Universität Berlin (Hg.): Berliner Journal für Soziologie. Nr. 22. Berlin: Springer, S. 539–568
- Müsse, Wolfgang (1995): Die Reichspreseschule – Journalisten für die Diktatur? München, London, Paris: K.G. Saur
- Nemitz, Rolf (2007): Die Erziehung des faschistischen Subjekts. In: Weber, Klaus (Hg.): Faschismus und Ideologie. Hamburg: Argument Verlag, S. 180–216
- Neumaier, Anna (2010): Apokalyptik als Redeform des Nationalsozialismus – eine Diskursanalyse früher Reden Hitlers. Bremen: Universität Bremen
- NGBK e.V./Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.) (1987): „Inszenierung der Macht – Ästhetische Faszination im Faschismus“. Ausstellungskatalog. Berlin: Nischen Verlag.

NGBK e.V./Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.) (1988): Erbeutete Sinne – Nachträge zur Berliner Ausstellung „Inszenierung der Macht – Ästhetische Faszination im Faschismus“. Berlin: Nishen Verlag

Noller, Sonja (1956): Die Geschichte des „Völkischen Beobachters“ von 1920–1923. Dissertation. München

Oelze, Klaus-Dieter (1990): Das Feuilleton der Kölnischen Zeitung im Dritten Reich. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang Verlag

Paupié, Kurt (1972): Die Frankfurter Zeitung. In: Fischer, Heinz-Dietrich (Hg.): Deutsche Zeitungen des 17. bis 20. Jahrhunderts. Pullach: Verlag Dokumentation, S. 241–252

Petsch, Joachim (2004): „Unersetzliche Künstler“. Malerei und Plastik im „Dritten Reich“. In: Sarkowicz, Hans (Hg.): Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Berlin: Insel Verlag, S. 245–277

Piecha, Alexander (2002): Die Begründbarkeit ästhetischer Werturteile. Paderborn: Mentis

Plachta, Bodo (2006): Zensur. Stuttgart: Philipp Reclam

Pürer, Heinz; Raabe, Johannes (2007): Presse in Deutschland. Konstanz: UVK

Rautenstrauch, Eike (2016): Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. Bielefeld: transcript Verlag

Rave, Paul Ortwin (1949): Kunstdiktatur im Dritten Reich. Hamburg: Gebrüder Mann Verlag

Roh, Franz (1962): Entartete Kunst – Kunstbarbarei im Dritten Reich. Hannover: Fabelträger Verlag

Rotermund-Ehrke, Heidrun; Rotermund, Erwin (1999a): Zwischenreiche und Gegenwelten – Texte und Vorstudien zur ‚Verdeckten Schreibweise‘ im „Dritten Reich“. München: Wilhelm Fink Verlag

Rotermund-Ehrke, Heidrun; Rotermund, Erwin (1999b): Carl Linfert: Beckmann oder Das Schicksal der Malerei (1935) In: dies./ders. (Hg.): Gegenwelten – Texte und Vorstudien zur ‚Verdeckten Schreibweise‘ im „Dritten Reich“. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 413–463

- Roters, Eberhard (Hg.) (1988): Kataloge epochemachender Kunstausstellungen in Deutschland 1910–1962. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König
- Rouso, Henry (2010): Frankreich und die „dunklen Jahre“: Das Regime von Vichy in Geschichte und Gegenwart. Göttingen: Wallstein Verlag
- Ruoff, Michael (2007): Foucault-Lexikon. Entwicklung-Kernbegriffe-Zusammenhänge. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag
- Ruppert, Wolfgang (Hg.) (2015): Künstler im Nationalsozialismus: die „Deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule. Köln, Weimar, Wien: Böhlau
- Saehrendt, Christian (2005): „Die Brücke“ zwischen Staatskunst und Verfemung. Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im „Dritten Reich“ und im Kalten Krieg. Stuttgart: Franz Steiner Verlag
- Sänger, Fritz (1964): Vor 25 Jahren – der Weg zum Krieg. Die Sprachregelungen der Reichsregierung vor Kriegsbeginn 1939. In: Sozialdemokratischer Pressedienst (Hg.): Tagespolitik. Kommentare. Auslandsberichte. P/XIX/159. Bonn: o.V., S. 1–2
- Sarkowicz, Hans (Hg.): Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Berlin: Insel Verlag
- Sauer, Christoph (1994): Über die Inszenierung journalistischer Kommentare in einer NS-Besatzungszeitung In: Moilanen, Markku; Tiittula, Liisa (Hg.): Überredung in der Presse. Berlin, New York: De Gruyter, S. 189–219
- Schlenker, Ines (2007): Hitlers Salon, The Große Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich 1937–1944. Oxford, Bern: Peter Lang Verlag
- Schmidt, Marlies (2012): Die „Große Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der deutschen Kunst zu München“ – Rekonstruktion und Analyse. Dissertation. München: Prestel Verlag
- Scholtz, Harald (1985): Erziehung und Unterricht unterm Hakenkreuz. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Schulze, Volker (1979): Dirigierte Schule und gelenkte Presse – Stellenwert des Presseinsatzes im Nationalsozialistischen Staat. In: Fischer, Heinz-Dietrich (Hg.): Lehr- und Lernmittel „Presse“. Beiträge zur Medienpädagogik. Kastellaun/Hunsrück: A. Henn Verlag, S. 39–48



Schuster, Klaus-Peter (Hg.) (1988): Die ‚Kunststadt‘ München 1937 – Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst‘. München: Prestel Verlag

Schweizer, Stefan (2007): Unserer Weltanschauung sichtbaren Ausdruck geben. Nationalsozialistische Geschichtsbilder in den historischen Festzügen zum Tag der Deutschen Kunst 1933 bis 1939. Göttingen: Wallstein Verlag

Smudits, Alfred u.a. (2013): Kunstsoziologie. Lehr- und Handbücher der Soziologie. München: Oldenburg

Sösemann, Bernd (2007): Journalismus im Griff der Diktatur. Die ‚Frankfurter Zeitung‘ in der nationalsozialistischen Pressepolitik. In: Studt, Christoph (Hg.): ‚Diener des Staates‘ oder ‚Widerstand zwischen den Zeilen? Berlin: Lit. Verlag Dr. W. Hopf, S. 11–38

Stanzel, Franz Karl (1979/2008): Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht,

Stern, Kathrin (2021): Erziehung zur ‚Volksgemeinschaft‘: Volksschullehrkräfte im ‚Dritten Reich‘. Paderborn: Brill, Schöningh

Sternberger, Dolf; Storz, Gerhard; Süskind, Wilhelm (1968): Aus dem Wörterbuch eines Unmenschen. Hamburg: Claasen Verlag

Sternfeld, Nora (2018): Das radikaldemokratische Museum. Berlin: de Gruyter

Strothmann, Dietrich (1960): Nationalsozialistische Literaturpolitik, 2. Aufl. 1963. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag

Sturm, Eva (2017): Wo steht die Vermittlung? Eine Einführung, die ihrer Skepsis begegnet. In: Seegers, Ulli (Hg.): Was ist Kunstvermittlung? Düsseldorf: University Press, S. 67–74

Thomae, Otto (1978): Die Propaganda-Maschinerie. Berlin: Gebrüder Mann Verlag

Todorow, Almut (1996): Das Feuilleton der ‚Frankfurter Zeitung‘ in der Weimarer Republik. Tübingen: Niemeyer

Vanderbilt Layton, Roland (1965): The Voelkischer Beobachter. A Study of the Nazi Party Newspaper in the Kampfzeit, o.O.: o.V.

van Dyck, James (2017): Paul Mathias Paduas Leda mit dem Schwan zeitgeschichtlich betrachtet. In: Fuhrmeister, Christian; Monika Haus-Mair; Felix Steffan (Hg.): ver-

macht, verfallen, verdrängt. Kunst und Nationalsozialismus. Städt. Galerie Rosenheim, Ausstellungskatalog. Petersberg: Michael Imhof Verlag, S. 55–64

Van linthout, Ine (2012): Das Buch in der Nationalsozialistischen Propagandapolitik. Berlin: De Gruyter

Vieregg, Hildegard (1990): Vorgeschichte der Museumspädagogik. München: Münster Verlag

Vogt, Tobias (2016): Sprache am Kunstwerk. In: Hausendorf; Müller, Marcus (Hg.): Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, S. 69–87

Wackenroder, Wilhelm Heinrich; Tieck, Ludwig (1796): Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin: Unger

Wahrig – Wörterbuch der deutschen Sprache (2012). München: dtv Verlag

Weber, Klaus (Hg.) (2009): Faschismus und Ideologie. Hamburg: Argument Verlag

Weingart, Peter; Kroll, Jürgen; Bayertz, Kurt (1988): Degeneration – Vorgeschichte des Begriffs. In: dies. (Hg.): *Rasse, Blut und Gene* – Geschichte der Eugenik und *Rassenhygiene* in Deutschland. Frankfurt am Main, New York: Suhrkamp Verlag, S. 42–46

Wenk, Silke (1986): Warum ist die (Kriegs) Kunst weiblich? Frauenbilder auf öffentlichen Plätzen in Berlin. In: Kunst + Unterricht, Heft 101, Hannover: Friedrich Verlag, S. 7–14

Wenk, Silke (1987): Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Struktur im deutschen Faschismus. In: NGBK e.V./Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus. Ausstellungskatalog. Berlin: Nishen Verlag, S. 103–118

Wenk, Silke (1988): Götter-Lieben, Zur Repräsentation des NS-Staates in steinernen Bildern des Weiblichen. In: Siegele-Wenschkewitz, Leonore; Stuchlik, Gerda (Hg.): Frauen und Faschismus in Europa – Der faschistische Körper. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft, S. 181–210

Wenk, Silke (2009): Exposition des Obszönen: Zum Umgang mit dem Nationalsozialismus in der visuellen Kultur. In: Frietsch, Elke; Herkommer, Christina (Hg.): Nationalsozialismus und Geschlecht – Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, „Rasse“ und Sexualität in „Dritten Reich“ und nach 1945. Bielefeld: transcript Verlag,

S. 70–85

Werckmeister, Otto Karl (2015): Politische Führung und Politische Überwachung der Deutschen Kunst im Zweiten Weltkrieg. In: Ruppert, Wolfgang (Hg.): Künstler im Nationalsozialismus: die „Deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 107–125

Wilke, Jürgen (2007): Presseanweisungen im zwanzigsten Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien: Böhlau

Wilke, Jürgen (2010): Personen, Institutionen, Prozesse – Fachgeschichtliche Beiträge zur Kommunikationswissenschaft und Medienforschung. Köln: Herbert von Halem Verlag

Wulf, Joseph (1963a): Musik im Dritten Reich. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein

Wulf, Joseph (1963b): Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Gütersloh: Sigbert Mohn

Wulf, Joseph (1963c): Theater und Film im Dritten Reich. Frankfurt, Berlin, Wien: Ullstein

Wulf, Joseph (1964): Presse und Funk im Dritten Reich. Gütersloh: Sigbert Mohn

Wulf, Joseph (1966): Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein

Zeising, Andreas (2008): Revision der Kunstbetrachtung. Paul Fechter und die Kunstkritik der Presse im Nationalsozialismus. In: Heftrig, Ruth; Peters, Olaf; Schellewald, Barbara (Hg.): Kunstgeschichte im „Dritten Reich“. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin: Akademie Verlag, S. 171–186

Zimmermann, Clemens (2007): Medien im Nationalsozialismus. Deutschland, Italien und Spanien in den 1930er und 1940er Jahren. Wien, Köln, Weimar: Böhlau

Zuschlag, Christoph (1991): „Es handelt sich um eine Schulungsausstellung.“ Die Vorläufer und die Stationen der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘. In: Barron, Stephanie (Hg.): Entartete Kunst: Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. Ausstellungskatalog. München: Hirmer Verlag, S. 83–106

Zuschlag, Christoph (1995): „Entartete Kunst“: Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft

Zuschlag, Christoph (2012): Von „Schreckenskammern“, „Horrorkabinetten“ und „Schandausstellungen“. Die NS-Kampagne gegen „Entartete Kunst“. In: Ladleif, Christiane (Hg.): Moderne am Pranger. Die NS-Aktion „Entartete Kunst“ vor 75 Jahren. Aschaffenburg: Bönen Verlag, S. 21–31

## **Internetquellen**

Aktuelle Forschung. In: Börsenblatt digital, [www.boersenblatt-digital.de/aktuelle-forschung](http://www.boersenblatt-digital.de/aktuelle-forschung) (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

Aracena, Maximilian (2013): Die „Große Deutsche Kunstausstellung“ von 1937 bis 1944. Eine Verkaufsausstellung. Wintersemester 2013. Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften Institut für Kunstgeschichte – Ludwig-Maximilians-Universität München, [www.nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-epub-22239-0](http://www.nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-epub-22239-0) (zuletzt abgerufen am 29.11.2021)

Artige Kunst. Kunst und Politik im Nationalsozialismus (2017), Ausstellung, Kunsthalle Rostock, kuratiert von Alexander und Silke von Berswordt-Wallrabe, [www.kunsthallerostock.de/de/ausstellungen/ausstellung/2017/artige-kunst](http://www.kunsthallerostock.de/de/ausstellungen/ausstellung/2017/artige-kunst) (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

Augstein, Rudolf (1978): Eine Republik und ihre Zeitschrift, in: Der Spiegel 42/1978, 15.10.1978, [www.spiegel.de/spiegel/print/d-40606931.html](http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40606931.html) (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs. Große Deutsche Kunstausstellung (1937–1944). In: Historisches Lexikon Bayerns, [www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Große\\_Deutsche\\_Kunstausstellung\\_\(1937-1944\)#Auswirkungen\\_des\\_Zweiten\\_Weltkriegs](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Gro%C3%9Fe_Deutsche_Kunstausstellung_(1937-1944)#Auswirkungen_des_Zweiten_Weltkriegs) (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

Benkard, Ernst, in: Frankfurter Personenlexikon. Ein Projekt der Frankfurter Bürgerstiftung, [frankfurter-personenlexikon.de/node/1556](http://frankfurter-personenlexikon.de/node/1556) (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

Brumlik, Micha (2003): Lexikoneintrag Ernst Bloch, in: Kilcher, Andreas B. ; Fraise, Otfried; Schwartz, Yossef (Hg.): Metzler Lexikon jüdischer Philosophen: Philosophisches Denken des Judentums von der Antike bis zur Gegenwart. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag. Stuttgart, [www.spektrum.de/lexikon/juedische-philosophen/ernst-bloch/52](http://www.spektrum.de/lexikon/juedische-philosophen/ernst-bloch/52) (zuletzt abgerufen am

23.06.2023)

Bundesarchiv, [www.bundesarchiv.de/DE/Navigation/Home/home.html](http://www.bundesarchiv.de/DE/Navigation/Home/home.html) (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

[Erstes] Gesetz zum Schutze der Republik vom 21.7.1922. In: documentArchiv.de, der historischen Dokumenten- und Quellensammlung zur deutschen Geschichte ab 1800, [www.documentarchiv.de/wr/repschutz\\_ges01.html](http://www.documentarchiv.de/wr/repschutz_ges01.html) (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

Felsenreich, Romeo (2012): Die Journalisten des Völkischen Beobachters – Woher kamen sie? Wohin gingen sie? Magisterarbeit, Wien, <https://othes.univie.ac.at/23660/> (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

GDK Research – Bildbasierte Forschungsplattform zu den Großen Deutschen Kunstausstellungen 1937–1944 in München, [www.gdk-research.de](http://www.gdk-research.de) (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

Haus der Kunst, München, [hausderkunst.de](http://hausderkunst.de) (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

Hoffmann, Björn (2000): Die Tagespresse und der Rundfunk im Nationalsozialismus und im italienischen Faschismus im Vergleich, Magisterarbeit, Berlin, <http://edoc.hu-berlin.de/magister/hoffmann-bjoern-2000-08-30/HTML/hoffmann-ch1.html> (abgerufen am 30.10.2021)

Keusch, Nikolaus (2009): „[...] unsterblicher Schatz einer so wahrhaften deutschen Kunst. Die Rezeption der deutschen Romantik im nationalsozialistischen Kunstdiskurs“, Diplomarbeit, Wien, [core.ac.uk/download/pdf/11588622.pdf](http://core.ac.uk/download/pdf/11588622.pdf) (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

Lebendiges Museum Online, [www.dhm.de/lemo/](http://www.dhm.de/lemo/) (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

Lichtwark, Alfred (1905 [1902]): Der Deutsche der Zukunft. In: Bruno Cassirer: Der Deutsche der Zukunft, Berlin. (Onlinepublikation, Auswahl Kirschenmann, Skladny, Stehr, o.S.), [www.yumpu.com/de/document/read/21559144/alfred-lichtwarka-der-deutsche-der-zukunft](http://www.yumpu.com/de/document/read/21559144/alfred-lichtwarka-der-deutsche-der-zukunft) (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus (2021). Tagung, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Kooperation mit dem Stadtmuseum München. Wissenschaftliche Konzeption und Organisation: Elke Frietsch, Christian Fuhrmeister, Antonia Voit, 11.–13.10.2021, [www.zikg.eu/aktuelles/veranstaltungen/2021/pdf-2021/flyer\\_tagung-maennlichkeits-und-weiblichkeitsbilder-in-der-kunst-im-nationalsozialismus/view](http://www.zikg.eu/aktuelles/veranstaltungen/2021/pdf-2021/flyer_tagung-maennlichkeits-und-weiblichkeitsbilder-in-der-kunst-im-nationalsozialismus/view) (zuletzt abgerufen

am 23.11.2021)

Panholzer-Hehenberg, Susanne (2008): „Das Menschenbild in der Skulptur in Österreich zwischen 1938 und 1945“, Diplomarbeit, Wien, [othes.univie.ac.at/1280/1/2008-09-10\\_8204579.pdf](https://othes.univie.ac.at/1280/1/2008-09-10_8204579.pdf) (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

Rippler, Heinrich, in: Datenbank der deutschen Parlamentsabgeordneten; Basis: Parlamentsalmanache/Reichstagshandbücher 1867–1938, [www.reichstag-abgeordnetendatenbank.de/select.html?pnd=11655780X](http://www.reichstag-abgeordnetendatenbank.de/select.html?pnd=11655780X) (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

Schriftleitergesetz vom 04.10.1933. In: Deutsches Pressemuseum im Ullsteinhaus e.V., Pressechronik 1933. [pressechronik1933.dpmu.de/Schriftleitergesetz-4-10-1933/](http://pressechronik1933.dpmu.de/Schriftleitergesetz-4-10-1933/) (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

trafo.K. Büro für Kunstvermittlung und kritische Wissensproduktion, Wien, [www.trafo-k.at](http://www.trafo-k.at) (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

Verfassung des Deutschen Reichs („Weimarer Reichsverfassung“) vom 11. August 1919, Universität Würzburg, [www.jura.uni-wuerzburg.de/fileadmin/02160100/Elektronische\\_Texte/Verfassungstexte/Die\\_Weimarer\\_Reichsverfassung\\_2017ge.pdf](http://www.jura.uni-wuerzburg.de/fileadmin/02160100/Elektronische_Texte/Verfassungstexte/Die_Weimarer_Reichsverfassung_2017ge.pdf) (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

Völkischer Beobachter, in: ANNO (Austrian Newspaper Online), [www.anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=vob](http://www.anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=vob) (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

Voss, Julia (2011): „Ein Tabu wird gebrochen“. In: F.A.Z. online, 17.10.2011, [www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/ns-kunst-ein-tabu-wird-gebrochen-11496576.html](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/ns-kunst-ein-tabu-wird-gebrochen-11496576.html) (zuletzt abgerufen am 29.11.2021)

Wilke, Jürgen (2013): „Zensur und Pressefreiheit“. Europäische Geschichte Online, 18.04.2013. Hg. vom Leibniz-Institut für Europäische Geschichte, Mainz, [www.ieg-ego.eu/wilkej-2013a-de](http://www.ieg-ego.eu/wilkej-2013a-de) (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

Wilke, Jürgen (2016): „Eine Insel der Freiheit“. F.A.Z.-Online, 16.11.2016, [www.faz.net/aktuell/eine-insel-der-freiheit-14530205.html](http://www.faz.net/aktuell/eine-insel-der-freiheit-14530205.html) (zuletzt abgerufen am 23.11.2021)

## **Beigefügtes Textmaterial im Originalwortlaut**

### **Exemplarische GDK-Kunstberichte aus „Frankfurter Zeitung und Handelsblatt“ und „Völkischer Beobachter“**

Um einen Einblick in die originalen Quellen zu ermöglichen und einen Eindruck von den GDK-Kunstberichten aus der FZ und dem VB zu bekommen, werden vier Artikel exemplarische Artikel angefügt: Ernst Benkards FZ-Beitrag aus dem Jahr 1937 befasst sich mit der Eröffnung der ersten GDK. Der zweite FZ-Artikel, 1939 von Carl Linfert geschrieben, stellt eine Art Grundsatztext dar, weil der Autor hier ausführlich Fragen der gegenständlichen Kunst verhandelt. Der dritte Beitrag aus der FZ stammt ebenfalls von Linfert und ist im Juli 1943 kurz vor dem Verbot des Blattes erschienen. Aus dem „Völkischen Beobachter“ wird ein Beitrag von Robert Scholz aus dem Jahr 1937 angefügt.

Der ursprüngliche Seiten- und Spaltenumbruch ist in der Transkription ebenso wenig berücksichtigt wie der Textumlauf auf hinteren Seiten. Die Seitenbezeichnung findet sich als Zusatzangabe von mir im Text selbst (in kleiner Schrift). Die Absätze wurden übernommen, ebenso Überschriften, Titel, Zwischentitel, Einzüge, Hervorhebungen und Autorenplatzierung. (Vermutete) Druckfehler sind kenntlich gemacht. Die Originaltexte erschienen in Frakturschrift, einzig der FZ-Artikel aus dem Jahr 1943 erschien in Antiqua.

#### **Frankfurter Zeitung, Nr. 362 vom 19.07.1937**

##### **„Große Deutsche Kunstausstellung München 1937.“**

(Seite 3) Dieser Vorbericht sieht sich vor eine doppelte Aufgabe gestellt. Einmal muss er von dem an diesem Sonntag durch den Führer und Reichskanzler eingeweihten „Haus der Deutschen Kunst“ als von einem Beispiel sprechen, dem für den baulichen Ausdruck des neuen Deutschland vorbildliche Bedeutung zukommt. Des Weiteren will dieser Vorbericht versuchen, einen ersten Eindruck des Bestandes der im „Haus der Deutschen Kunst“ eröffneten „Großen Deutschen Kunstausstellung“ zu übermitteln, soweit sich dieser Eindruck während einer Vorbesichtigung gewinnen ließ. Eine ausführliche Betrachtung des gesamten auf dieser Ausstellung vorhandenen Kunstgutes soll einem in kurzer Frist folgenden Aufsatz vorbehalten sein.

Es darf daran erinnert werden, daß der Gedanke an einen monumentalen Nachfolgebau für den im Jahr 1931 durch Brand zerstörten Münchener Glaspalast von der Bayerischen Staatsregierung nach der Machtübernahme durch die NSDAP sogleich aufgegriffen und gefördert worden ist. Am 13. Oktober des Jahres 1933 wurde der Grundstein für das „Haus der Deutschen Kunst“ durch Adolf Hitler gelegt. Schon während der dreieinhalb Jahre Bauzeit trat es mehr und mehr hervor, daß mit dem „Haus der Deutschen Kunst“ nicht einfach ein Ersatzbau für den Glaspalast erstellt wurde. Bauformen wuchsen aus dem Erdboden, durch ihr Erscheinen einer verpflichtenden Haltung Ausdruck gebend, durch ihr Dastehen Forderungen erhebend, die notwendigerweise

auch auf die Kunstwerke übertragen werden mussten, denen einmal die Innenräume dieses Hauses Herberge bieten sollte. Die Idee des Baumeisters Paul Ludwig Troost ist nur mit dem Kennwort „Tempel der Kunst“ zu umreißen: daher seine Wendung zum horizont-vertikal geordneten System der griechischen Antike, also zum Gesetz von Kraft und Last, zu Säule und Architrav, weil abendländischer Vorstellung kein deutlicherer Ausdruck feierlicher Repräsentation gegeben ist. Nirgends besser als in München wird diese Bausprache aus dem Stadtbild heraus verstanden, nachdem seit König Ludwig I. die Stadt ihr Gepräge erhalten hat. Aber niemand wird sich angesichts der Schöpfung von Troost im Unklaren darüber sein, daß sie nicht ein Tempel im historischen Sinn sein will. Zwar halten 20 Säulen von 11 Meter Höhe vor der langgestreckten Eingangsfront nach der Prinzregentenstraße die Wacht; 20 gleiche Säulen sind ebenfalls vor der Fassade nach dem Englischen Garten aufgereiht. Indem jedoch der rechteckig hingelagerte Baublock nach beiden Seiten über die Zone der Säulen mit glattem Hauptsteingewände noch weiter hinausdringt, bleibt kein Zweifel übrig, daß das, was am Außenbau tektonische Fanfare ist, erst in den Innenräumen als durchgeklärte Melodie dem Auge ertönen soll. In dem mit nüchterner Kraft gezeichneten neuen Tempel wird nicht nur ein einziges Götterbild Wohnung nehmen, vielmehr sind seine Räume der Bilderei einer ganzen Nation errichtet.

Im Inneren ist der Bau so übersichtlich aufgeteilt, wie es sein Äußeres erwarten machte. In der Mitte durchschneiden den Bau trakt nach der Tiefe zu die drei gleich hohen Schiffe der geräumigen Ehrenhalle; nach rechts und links tut sich der Blick in die großen Ausstellungssäle auf, welche ihrerseits wieder von einer Abfolge kleinerer Säle flankiert werden. Die Anordnung ist so einfach getroffen, daß man sich sogleich zurechtfindet. Der Geschmack, der diese Räume geschmückt hat, arbeitet mit dem echten Material deutscher Marmorsorten; doch wendet er das Kostbare sinnvoll an, sodaß alles reich und gediegen, ohne Überladung wirkt. Besonders prägt sich der Gegensatz zwischen der Ehrenhalle und den Ausstellungssälen ein. Jene ist, einschließlich des steingeplätteten Fußbodens, in rostbraunem, weißgesprenkelten Tegernseer Marmor gehalten; die Räume für die Gemälde und Plastiken sind in Solnhofener Stein ausgelegt, dessen warmgelblicher Ton vorzüglich zu den weißgetünchten Wänden steht; die Türleibungen sind ebenfalls mit Solnhofener Stein umkleidet. Empfängt die Ehrenhalle mit Wärme so wollen die Ausstellungssäle die Aufmerksamkeit auf die Werke lenken, die an ihren Wänden hängen. Ferner bietet ein durch sechs wohlgeführte Treppen zu erreichendes, baulich geschickt untergebrachtes Emporengeschoß gute Verhältnisse für die Darstellung grafischer Blätter.

Was die Ausstellung selbst anlangt, so kann wie schon erwähnt wurde, vorerst keine schlüssige Betrachtung gegeben werden. Wenn man erfährt, daß zu dieser ersten Großen Deutschen Kunstausstellung des Neuen Reiches 15.000 Werke eingesandt worden sind, und daß das als vorhanden zu Sehende einen letzten Extrakt aus dieser Riesensumme künstlerischer Arbeiten bedeutet, so wird man erst dann verstehen wie sehr es gegen das Gefühl der Verantwortung sprechen würde, heute schon eine abgewogene Charakteristik zu schreiben. Diese Ausstellung fordert genaues Einarbeiten und



aufmerksame Mühewaltung. Erst, wenn die Bilder angefangen haben, selbst zu sprechen, wird man sich zum Dolmetsch ihrer Aussage machen dürfen.

Dennoch soll über einen ersten Eindruck nicht geschwiegen werden, obwohl man sich der Gefahr bewusst ist, vielleicht etwas voreilig in seiner Mitteilung zu sein. Die 900 vorgezeigten Werke machen hier durch ihre Gesamtheit klar, daß die deutschen Kunstäußerungen nicht auf irgendeine bestimmte Manier, auf eine Marschroute festgelegt werden sollen. Obwohl im Rahmen menschlicher Möglichkeiten gute Grundlagen des malerischen und des bildhauerischen Schaffens als selbstverständlicher Anspruch gelten, reichen die stilistischen Spannungen von der deutsch-impressionistischen Tradition des Münchner Kreises um Leibl bis zu den völlig anders ausgerichteten Auffassungen der allegorischen Figurenbilder (etwa neo-klassizistischen Stiles, wenn dieser nicht glückliche Ausdruck hier erlaubt ist), die in Professor Adolf Ziegler ihren bezeichnendsten Meister finden. Auch werden ohne Scheu die Werke „der Alten“ (Heinrich v. Zügel, E. H. Compton, Hermann Gradl, Angelo Jank, Wilhelm Schulz, Fritz Klimsch, Fritz Rhein, Leo Samberger, Raffael Schuster-Woldan, Mackensen Worpswede u.a.m.) in die Gemeinschaft mit den Jüngeren und Jungen einbezogen, wohl in der Absicht, dem guten Vorbild Raum zu geben. Doch überwiegen naturgemäß die Arbeiten von zeitgenössischen Künstlern im engeren Sinne.

Besucher die etwa gemeint haben, es würden Darstellungen aus dem Leben der Partei und ihrer Gliederungen in einem dem Charakter der Ausstellung bestimmenden Maße zur Geltung kommen, werden ihre Erwartungen zurückschrauben müssen. Wie es natürlich ist, konnte die bildende Kunst an diesem Gegenstand nicht, ohne ihn zu sehen und zu erleben, vorbeigehen. In Plastik und Bildnismalerei sind an die Stelle des anonymen Charakterkopfes die Portraits und Portraittöpfe von Männern unserer Zeitgeschichte getreten. Auch begegnet man Versuchen, aus den Lebensformen der HJ der SA und SS zu neuen Bildgestalten vorzudringen. Hieran mag man die Anfänge einer Kunst begrüßen, von der der Ausdruck des Gemeinschaftslebens zu erwarten sein wird. Als vorherrschend übermittelt sich zunächst jedoch der Eindruck, in welchem immer wieder erstaunlichem Maße Auge und Hand des deutschen Künstlers nicht müde werden, von der Natur in der angestammten Heimat Zeugnis abzulegen und die Bewunderung für den nackten Menschen oder die Schönheit des Tieres in rege Form zu kleiden. Wer seine Blicke durch die Räume gehen lässt, muss dessen inne werden, daß, neben aller Heroik, die die Stunde fordert, Idylle und liebevolle Versenkung nicht ihren Platz aufgegeben haben. Dies wäre auch nur schwer denkbar; denn der deutsche Mensch ist aus beidem gemacht, aus Kraft und Weichheit, was niemand besser erfahren hat als die Generation der Frontsoldaten des Weltkrieges.

Eines darf zum Schluss noch ausgesprochen werden: Diese Ausstellung wird ohne Zweifel dazu beitragen, daß Misstrauen des Volkes gegen eine wurzellose Kunst zu festigen; sie ist als nicht mehr und nicht weniger, denn als die Paroleausgabe für das Schaffen des deutschen Künstlers hinzunehmen und zu verstehen.

Ernst Benkard.

**Frankfurter Zeitung, Nr. 364 vom 20.07.1939**

**„Im Spiegel der Malerei. Aus der Großen Deutschen Kunstausstellung.“**

München, im Juli.

(Seite1) Gegenwärtig ist die deutsche Kunst in einer Situation, in der sie noch nie war. Auch wer nach einem annähernden Vergleich in der Vergangenheit suchen wollte, würde ihn wohl nicht finden. Zwar haben die Zeitumstände es öfters mit sich gebracht, daß politische Macht in allen Kunstangelegenheiten lenkenden Einfluß übe. Aber auch dann war es anders als heute. Die Souveräne der Barockzeit regten Programme an, in deren Bahn sich die

Darstellung der Maler halten sollte. Denn die Künstler dienten dem Ruhm und dem repräsentativen Stil der Herrscher; sie folgten dem Programm, das den Inhalt der Kunstwerke vorausbestimmte. Doch nie brauchte der Fürst die Form selbst zu hüten, sie lag bereit. War noch nicht verwirrt. Wie es erst unsere Zeiten erfahren haben. Heute also ist es umgekehrt; heute wird durch die Anteilnahme der politischen Führung die Form gehütet (statt einer Vorschrift über den Inhalt). Aber selbst dies geschieht nicht in einem ästhetisch-akademischen Reglement, sondern ohne Programm. Bei der Tagung der Reichskammer der bildenden Künste hat Reichsminister Dr. Goebbels gesagt, daß nicht ein Programm die Leistung hervorlocken solle, sondern daß allein und zuerst die Leistung gelte und daß sich erst aus ihr die Programme ergeben sollten.

Was ist aber diese Leistung? Da keine bestimmte Formvorschrift angekündigt ist, wird also doch wohl vom Kunstinhalt das Wesentliche erwartet. Dieser braucht gar nicht eigens genannt zu werden. Denn auf jeden Fall ist ein anständiges Formniveau vorausgesetzt. Und darin zeichnet sich ein Inhalt bereits ab. Der Wille der Staatsführung geht dahin, daß der Kunst wieder eine Einheit von Form und Gegenstand gelinge, mehr noch: daß der Gegenstand gleichsam die Bürgschaft gebe für eine leichtverständliche, ansprechende Form. So ist eine Forderung an die Maler gestellt: nicht mehr – wie noch vor wenigen Jahren und meist auch in den Werken älterer Zeit – stellen die Maler mit ihrer Ausstellung Anforderungen an das Publikum, es solle seine Vorstellungsgabe anstrengen, um den malerischen Phantasien zu folgen. Daß es nun umgekehrt zugeht, darin zeigt sich – zunächst nicht anders als im Barock – die Forderung eines einzelnen Mannes, nur eben nicht zugunsten seiner eigenen Geschmacksneigung, sondern im Namen eines ganzen Volkes, dessen Mehrzahl wie jedes Volk aus naiven Betrachtern besteht. Es waren, wie Adolf Hitler es in seiner Eröffnungsrede umschrieb, jene „Zeiten schneller revolutionärer Entwicklungen“ gekommen, in denen die „Anpassung an die herrschenden Ideen nur durch einen ordnenden und leitenden Eingriff von oben geschehen kann“. Man sieht sogleich welcher Unterschied besteht zu jedem Eingriff eines früheren Machthabers in die Kunst. Für eine Macht, die künstlerische Aufträge zu vergeben hatte, waren eben (zum Beispiel im achtzehnten Jahrhundert) die Maßstäbe der Kunst noch nicht verwirrt. In der Gegenwart aber scheinen sie so schwer auffindbar, daß nicht einmal ein inhaltlicher Auftrag genügt, sie wieder zutage zu fördern. Deshalb die Betonung des allgemeinen Formniveaus und die Zurückstellung solcher Kunstwer-

ke, die sich zwar um die großen zeitgeschichtlichen Inhalte bemühten, aber wie der Führer hervorhob, jenes allgemeine Niveau nicht einhielten.

Doch es hat nun dieses geforderte Niveau einer wirklichkeitsnahen Form außer dem populären auch ein geschichtliches Gewicht. Es wäre verfehlt, wollte man die nationalsozialistische Kunstpolitik nur als den Gegensatz von Heute zu Gestern sehen. Denn das Gestern, will sagen: jene Abwendung der Nachkriegszeit von der „realistischen“ Kunst, war noch keine Selbstverständlichkeit geworden. Die meisten Menschen lebten weiterhin in der Vorstellung, daß ihnen die Kunst vor allem die wirklichen Seiten dieser Welt in Erinnerung zu rufen habe. Das war aber nichts anderes als die Quintessenz eines langen Zeitraums, eben der fünf Jahrhunderte Realismus, die der Kunst zum Grundmaß ihrer Existenz geworden waren. Mochte es während dieser Zeit noch so viele Abweichungen von der strengen Gegenstandstreue geben – man denke nur an den Barock –, so bildeten doch auch für sie Rahmen und Voraussetzungen: der Realismus, die Offenheit gegenüber der Natur, die erst im 15. Jahrhundert zu einem Prinzip der Kunst geworden war. Vorher gab es gar keine Malerei, die durch Effekte der Natur, durch ihren Zusammenhang in Gestalt einer lückenlosen Wirklichkeitsillusion angeregt war. Es gab hingegen erzählende Bilder, die sich der Naturformen als der näheren Angaben zu ihrer szenischen Symbolik bedienten. Man darf diese jahrhundertlang währende Wandlung der Kunst nicht zu gering einschätzen. Heute wird sie wieder von neuem verteidigt – und zwar vom Gegenstand aus. Hatte bis weit ins 19. Jahrhundert sich der Realismus noch in den wechselvollsten Stilarten gekleidet, so galt gegen Ende – jetzt abgesehen von den ungegenständlichen Kunstrichtungen – nur noch die gegenstandstreue Form. Diese wird als Grundsatz heute wieder aufgenommen. Deshalb kann es hier kein Programm eines Inhalts geben, ebenso wenig wie ein Programm eines bestimmten malerischen Stils. Die Gegenstandstreue – mit der sich kunstvoll-malerischer Vortrag durchaus verbinden mag – ist immer noch der volkstümlichste Zugang zu den Bildern. Dafür ist die Große Deutsche Kunstausstellung ein Beweis.

### **Aehnlichkeit und Stimmung.**

Der Realismus ist genau umgrenzt. Man wird bestimmte umgrenzte Erwartungen auf die Ausstellung setzen dürfen. Der letzte realistische Malstil, der Impressionismus, hatte die Welt in Impressionen „zerstäubt“. Dementgegen sieht man nun, wie alles wieder mit einer stofflichen Oberfläche gleichsam überzogen wird. Das geschieht auf die verschiedenste Weise, ohne daß man einfach sagen könnte, es sei die emailfeste [sic] Art der alten Meister oder die weich flauschige der barocken und nachbarocken Malerei wiedergekehrt. Vielmehr gilt aller Eifer jetzt der dinghaften Oberfläche. Mit ähnlichen Wirkungen älterer Malerei ist er nicht zu vergleichen. Denn jener Eifer ist ins Zentrum gerückt. Man verläßt sich nicht auf den damals allgemeinen Respekt vor der Kunst, welche durch die wenigen Mächtigen veranlaßt wurde. Denn die Gegenwart besitzt nun einmal nicht mehr den zwingenden Stil. Stattdessen wird zunächst und vor allem die Einigkeit der vielen hergestellt. Sollen die Betrachter vor einem Kunstwerk einig sein, so muß es das Geläufige, leicht Vorstellbare enthalten. Dies ist besonders wichtig. Es ist keineswegs bloß das Naturgemäße wie es jeder, der ein offenes Auge hat, rings in der Welt sieht. Hinzu kommen gewisse Formeln oder Erinnerungsbilder der

Stimmung, von denen sich die Betrachter gemeinhin angezogen fühlen. Auch diese sind gegenständlich. Ein Bild als Beispiel (es war im Schaufenster eines Kunsthändlers zu sehen): aus Nebeln tritt mit Kuppeln und Türmen die Silhouette einer Stadt. Zwei Interessierte treten davor hin. Im Herankommen sagt der Eine: „Dresden“. Beim Lesen der Unterschrift zeigt sich: es ist Venedig. Aber keiner von beiden findet den Unterschied sehr erheblich. Das Wesentliche war die Formel einer Stimmung. Sie ging zwar diesmal unter dem Namen eines wirklichen Orts. Den gleichen Dienst hätte aber auch eine bildhafte Konstellation getan, die ganz unwirklich sein mochte, falls sie nur bestimmten malerischen Requisiten der Wirklichkeit benachbart blieb. Daher die sehr reale „diesseitige“ Wirkung eines Bildes wie Böcklins Toteninsel auf die meisten Betrachter, obwohl es zugleich jedem traumhaft scheint.

Damit ist das Wesen vieler Bilder dieser Ausstellung und zugleich der Eindrücke umschrieben, die die Besucher davon haben. Die meisten Landschaften erfüllen die Erwartung einer realen „Aehnlichkeit“ und zugleich einer „Stimmung“, die ebenso aus der Eigenart des Orts wie aus einem Farbeffekt entspringt. Beides zu verbinden, sind besonders die Ausblickpunkte geeignet, wie sie Hermann Gradl malt. Das Grün ist schattig und erhebt sich aus erdigem Braun. Der wohlige Blick wird gleichsam nachgezogen durch die Grundform einer ovalen Vignette, in deren Kurve Berg und Tal sich fügen. Bei einer Flußlandschaft (Mainz) hat er diese Form durch die breitgefächerte Vedute ersetzt. Auch sie dient einer Stimmung, die die gegenständliche Erkennbarkeit von weitem umkreist. Anton Müller-Wischin verwendet unmittelbarer die stimmungsvolle Farbe, wenn er in albigem Grün das Waldinnere, in steinigem oder mondlichbleichem Grün die Bergschroffen [sic!] darstellt. Man bemerkt, wie sehr der Realismus hier bereits um eine einheitliche Gefühlsfarbe bemüht ist. Ganz offenkundig wird solche Farbe erst in den blauenden Höhenblicken, deren eine ganze Gruppe begegnet: von Otto Bloß, Walter Rose, Erik Richter, Richard Holst: ja selbst eine Niederung von Maximilian Leo hat diese leichte Bläue. Nicht selten ist ein Gebirgssee mit hineingemalt (Otto Goebel, Max Zaepfer) und aus den Worten der Betrachter, wie klar doch das Wasser aussehe, ist zu entnehmen, welch tiefen Eindruck es macht, wenn genaue Stimmung und feine Idealisierung miteinander verknüpft sind. Spiegel und Stille sind es überhaupt, welche auch derart symbolische Bilder wie die von Friedrich Wilhelm Kalb als echte Naturwinkel aufnehmen lassen. Mögen Nymphen dabei sein und mag der Waldsee kühl glänzen wie blaue Steinfließen, es wird doch in dem dünn verwölkten, grottenhaften Licht ein naturnahes Wunschbild empfunden, mag es auch annähernd draußen anzutreffen sein. Selbst die Phantastik ist gleichsam von einer realistischen Vorstellung eingerahmt. Aehnlich steht es mit den graudurchrieselten, von mikroskopisch feinen Blumen bewachsenen Idyllen von Edmund Steppes; in ihrer marmornen Stille ist kein Laut zu hören, aber ihre Abgelegenheit bedient sich natürlicher Form. Ihre Wirkung ist die eines raren Geschmeides der Natur. Mag sie der Künstler erfunden haben. Ihr Glanz wird nicht weniger real genommen als der Augenflug über die topographisch weiten Landschaftsbecken, deren majestätische Stimmung mit Naturtreue deutlich verbunden sein möchte (wir nennen: Hermann Dietze, Otto Goebel, Emil Ernst Heinsdorff und die Bergschächte der Sächsischen Schweiz von Oskar Graf).

### **Zeit und Ort in der Landschaft.**

Gegen jene mehr hymnischen Ansichten der Landschaft treten die anderen zurück, die sich mit ihrem bestimmten zeitlichen Zustand befassen. Zwar ist ein so ausgeprägtes Bild der Jahreszeit wie der Winter in mannigfachen Beispielen zu sehen. Selten findet sich schon das kahle, frischleuchtende Grau des Vorfrühlings wie in dem Bild von Wilhelm Brandenburg oder der Nebel des Moorlandes, das Ludwig Dill malt. Auch der grüne Bergsee im Zwielflicht des Abends (Walther Klemm) oder das einsame Gehöft von Max Hofmann heben sich heraus durch intensive zeitliche Tönung. Andere wieder, wie Max Hartwig, finden im Profil der Seen und baumbestandenen Hügel einen arkadischen Ton, der gleichwohl dem festen Ortsmotiv anhängt. Die pralle Sommerhitze nicht bloß abzubilden, sondern in der ganzen Malweise den trockenem, wie gebackenen Grundton zu finden, ist die besondere Kraft der Bilder von Heinrich von Richthofen. Der genau erkennbare, zumal der städtische Ort, ist hin und wi[e]der zum Thema gewählt, besonders glücklich in einem Bilde des Naumburger Doms von Karl Walther.

Die einsamen Gegenden der Natur – neben den Berghöhen besonders das Meer, als imponantes Bild der Wellen so sehr beliebt – sind diesmal seltener zu sehen. Aber sie verdienen Erwähnung, wenn sie das abweisende Meergrün (Seite 2) (Leo Nyssen) oder das fressende Dunkel des Sturms (Kurt Haase-Jastrow) so treffend zu zeigen vermögen. Auch das salzige, gedörrte Grün in dem italienischen Hafenbild von Oscar Oestreicher gibt die eigentliche Physiognomie der Meerküste.

Die Natur genau zu nehmen bis zum minutiösen Ausschnitt, braucht noch keineswegs totes Abmalen und Stilleben zu sein. Es führt zwar meist ganz nah an die Starrheit heran (wie in den Blumenbüschen von Otto Neubrand und Otto Knöpfer), aber gerade dann beginnt bei künstlerisch gut unterscheidendem Blick, wie ihn Willy Kriegel besitzt, jene unheimliche „Stimmung“ von rätselhafter Fremdheit und Selbständigkeit auch des kleinsten Stückchens Natur, wie sie in der optischen, einschmelzenden Stimmung eines Landschaftsüberblicks nie auch nur annähernd zutage tritt. Man mag daraus entnehmen, wie sehr auch die Landschaft noch Spiegel einer anthropomorphen Auffassung statt wirkliches Bild der Natur ist. Kriegels Bachränder, Baumwurzeln und nicht bewachsene Schollen sind nicht Stilleben, sondern Abriß des Wachstums selbst. Man wird auch nicht sagen können, daß hier ein Naturpräparat wie mit der Mechanik einer überscharfen Linse hergestellt sei. Dazu sind die Farben und Striche zu sehr ausgewählt nach ihrem graphischen Bezeichnungswert. Die allgemeine Bewunderung gilt dem Schimmer der Tropfen, dem gleichsam sichtbaren Aufspringen der Keime und dem Bersten der alten Wurzeln. Die Blicke staunen wie vor dem Geäder eines barocken Blumenbildes. Aber tiefer gesehen, ist es doch nicht die Naturkopie, die Staunen erregt, sondern die Entdeckung des Kleinen und Verborgenen in der Natur. Es ist jener Antrieb, aus dem vor fünf Jahrhunderten die Fähigkeit erwuchs, die Natur im großen [sic!] erst nach ihren Gesetzen zu erfassen. Sie ist nicht das Hauptmotiv der seitherigen Kunst, aber eine ihrer Grundlagen. Man sieht: die Neigung, sie zum A und O der Kunst zu machen, ist auch heute nicht erloschen.

### **Genre und Erzählendes.**

Denken wir im Vergleich dazu an die Tierbilder, so ist leicht ersichtlich, wie sehr in ihnen wieder die menschliche Stimmung sich mit dem Naturausschnitt vermengt. Pferde und Weidevieh werden von Julius Paul Junghanns, Franz Yaver Stahl und anderen mit dem Spiel des Lichts auf dem Fell dargestellt und oft in eine freundliche Gruppe geordnet, die überall den Blick des genießenden Wanderers erkennen läßt. Es ist Erinnerung des Landlebens vor allem, die sich im Bilde der Tiere darstellt. Wieviel mehr noch ist das der Fall in den Jagdbildern. Schon in der Farbe ist das graustruppige, halb wilde Aussehen des Landschaftsausschnitts betont, der ja nur die Folie des jagdbaren Tieres ist. So als Rand der Natur, als graue Unordnung und als Vorfeld des Jagdabenteuers sieht in der Tat der Jäger seine Jagdgründe. Nicht mehr „Ansicht“ wie sonst ist die Landschaft, sondern verwilderter Ausschnitt: so ändert die „Stimmung“, die der Darstellungsabsicht beigegeben ist, auch das ganze sonstige Bildideal. Auf andere Weise ist es auch bei den Industriebildern so: sie haben alle den zischendroten Widerschein des Feuers und das Blaugrün des Eisens; die Form liegt nicht im Arrangement, sondern gerade in der Unübersichtlichkeit (wir nennen Fritz Gärtner und Hugo Geißler).

Mit allem Ernst, der zur Sache gehört, zeigt sich die gleiche Strenge, ja dumpfe Bildanordnung und Farbgebung in den Kriegsdarstellungen. Besonders zu erwähnen das grauschwarz zersetzte und überschwemmte flandrische Schlachtfeld von Otto Bloß und der schluckende Sumpf mit den verstreuten Uniformstücken von Otto Engelhardt-Kyffhäuser.

### **Bauernbilder.**

Zwar haben die Darstellungen von Bauern meist einen erzählenden Zug, ob sie nun in Leibls Art gemalt sind (Robert Frank-Krauß, Hans Best) oder ob sie steinern und würdevoll wirken (Erwin Puchinger), Hans Schroedter) oder ob sie endlich in ihrer verrunzelten Sonderbarkeit gezeigt werden (Thomas Baumgartner). Aber den Bauernbildern kommt doch unter dem Gesichtspunkt der jahrhundertealten naturnahen, realistischen Grundlage der Malerei noch eine besondere Bedeutung zu. Seit dem späten Mittelalter (bei van der Goes, Dürer, Bosch bis zu Bruegel und weiter hinaus) sind die Bauern Figuren, welche man in den repräsentativen Rollen der Bilder noch nicht kannte; nun wurden sie eine Anregung für den neuen Realismus. Sie waren schon eher ein Sonderthema als die Landschaft, aber sie wurden nie „heroisiert“. Heute ist es umgekehrt: die Bauernbilder scheinen wie aus einer Vereinigung von Landschaft und Genre geboren. Man sieht das an der anekdotischen Breite und pastosen Stoffmalerei von Hans Schmitz-Wiedenbrück, an der samtigen Stillebenfarbe, die Sepp Hilz auch den rauhesten Dingen gibt, ebenso wie an der landschaftlichen Farbmodulation in dem Bild des Bauernmädchens von Paul Plontke. Aber daneben zeigt sich noch etwas Neues: gaben vor Jahrhunderten die Bauern dem noch verbliebenen monumentalen Bildschema eine realistische Note, so dienen sie heute leichter als andere Figuren zur Wiederanknüpfung einer monumentalen Bildordnung. Einen Versuch in großem Format gibt das Bild „Abend“ von Oskar Martin-Amorbach. Grau und in steinern schwerer Tönung tritt der derbe jugendliche Bauer zu den Alten und Jungen in der Vorhalle des

Bauernhofs. Draußen wird der Wagen ausgeschirrt, und in der Ferne sieht man das zähe Grün der heißen Landschaft. Zur eigentlich heimischen und natürlichen Farbe aber ist das Grau geworden. So ist zu sehen, wie auch bei der Annäherung an eine monumentale Form der Realismus die Schlüsselstellung innehat und eins seiner ältesten, ursprünglich nie monumental gemeinten Motive wiederaufgreift. Die realistisch ausgeprägte und als malerisches Genre am leichtesten verständliche Figur des Bauern wird auch am ehesten einer Stilisierung für wert gehalten. Die faßbare Gegenstandsnahe, die die ganze Ausstellung beherrscht, scheint hier nun zugleich nach der Seite einer weniger naturnahen Symbolik hin gesichert.

### **Zwischen Mythologie und Akt.**

Es ist klar, daß im gleichen Sinne auch die mythologischen Themen, die in der Ausstellung zu sehen sind, ihre realistische Seite haben. Das wird am deutlichsten an der „Leda mit dem Schwan“ von Paul M. Padua. In einer gleißend silbrigen Umgebung mit fein verschwimmenden Hauttönen wird der unmittelbare erotische Gehalt der Szene gemalt, nicht träumerisch, wie es wohl zur Renaissancezeit geschah, sondern voll angespannter Erregung. Auch Adolf Zieglers „Urteil des Paris“, so sehr es in die fast bewußt matte Gestik des Mythologischen eingeschlossen ist, zeigt doch an einigen Merkmalen des Selbstporträts im [sic!] Kopf des Paris und auch an sonstiger Modell-treue die Nähe der Wirklichkeit. Hinwiederum besitzen Aktbilder eine Entrücktheit, die sonst nur in mythologischen Bildern vorzukommen pflegt, so das dämmrige, in Tönen Poussins gehaltene „Abendlied“ von Hans Happ oder das genau (bis zur Wahl der Fischgrätenleinwand) an Tizian orientierte ruhende Mädchen von Richard Klein. Meist aber wird die Waage gehalten zwischen Privatheit und ausgewählter Schönheitsgeste, so in den Alten von Johann Schult, Hans List (in perlmutternen Nebenton gehüllt), Kurt Kempin, Ivo Saliger (der Glätte des Ingres nacheifernd) und besonders in dem plastisch schattenschweren Zweifigurenbild von Johannes Beutner. Einen eigentümlichen Zusammenstoß zweier Bildgattungen – des Akt- und des Bauernbildes – hat Sepp Hilz in seinem Bauernmädchen vor dem Schlafengehen gemalt; „Bäuerliche Venus“ wird es genannt. Vom Bett bis zum Ledersessel und den Holzbohlen ist das Frugale, Rauhe, Gutgebrauchte dargestellt; um so merkwürdiger dann die überzarte Haut, die gleichsam nur durch die ungelente Bewegung mit der bäuerlichen Umgebung verbunden wird. Das Bild ist bezeichnend für die verschiedenen Schichten des Realismus, die in dieser Ausstellung zusammengeführt sind und bisweilen in den Kunstzeilen eines und desselben Malers sich verbinden.

An solchen Beispielen sieht man wie mit einem Schlage, was das Wesen dieser Ausstellung ausmacht. An formalen Darstellungswegen ist überall der größte Wechsel. Aber die gegenständliche Deutlichkeit – man könnte sagen: der Gegenstandstil – ist nirgends verlassen. Hatte aber vor fünf Jahrhunderten das „realistische Bild“ den Charakter einer plötzlichen, für die damaligen, mehr in abgekürzten Zeichen erschaffenden Augen erstaunlichen Entdeckung, so wirkt es heute anders. Wir sind es gewohnt, „realistisch“ zu sehen. Die Vielfalt realistischer Bilddarstellung dient als Spiegel, sie wirkt wie die Versicherung und erneute Wahnnehmung des Wirklichkeitsbildes, das zwar nie verlorengegangen war, aber zum mindesten in der Kunst für einige Zeit in Unordnung

geriet und angezweifelt wurde. Daß der Realismus indessen keine starren, sondern dehnbaren Grenzen hat, soll in einem abschließenden Aufsatz, der Porträt und Plastik behandelt, gezeigt werden.

Carl Linfert

**„Frankfurter Zeitung“, Nr. 355, vom 15.7.1943**

**„Wege und Ziele der Kunst. In der Großen Deutschen Kunstausstellung.“**

München, im Juli.

(Seite 1) Zu Beginn unseres Zeitalters, also fünf Jahrhunderte zurück, waren die Naturkunde und Naturerfahrung ein Programm. Erfolge der Wissenschaften und der naturbeherrschenden Technik waren die eine Seite dieses neuen Wegs, Gleichwertigkeit jedes Darstellungsgegenstandes in der Kunst die andere. Wenigstens im Prinzip war es so: Altdorfers Durchblick durch den Wald galt nicht weniger als des Rubens meergottumrauschte Staatszeremonie. Aber seither ist die Kunst noch mancherlei Wege gezogen, um Auswahl und Rangfolge der Gegenstände und also einen Stil zu wahren. Erst im neunzehnten Jahrhundert begannen die Gegenstände selbst hinter der Köstlichkeit des Malens zurückzutreten, und schließlich zerstäubten sie in Zufall und Reiz des optischen Eindrucks. Gleichwohl blieb in der Spanne zwischen dem Repräsentativen und dem Intimen noch vieles zurück, was je nach Stimmung und Bestreben zum neuen Zeitideal der Kunst umgestaltet werden konnte. So bewies sich, nachdem die Einseitigkeit der Stile (noch der Klassizismus rechnete dazu) abgeworfen war, eine gegenständliche Fülle und Vielseitigkeit der Kunst, die etwa zum Beginn unseres Jahrhunderts auf ihrem Höhepunkt angelangt war. In der großen Ausstellung zu München, die für die themenreiche Zuversicht der Kunst in ganz Deutschland maßgebend ist, sieht man Schritt um Schritt die Zeugnisse und Ergebnisse dieser Entwicklung.<sup>\*)</sup> Die Wege, auf denen zu ihrer kunstvollen Arbeit, voranzugehen sei, finden die Künstler wie seit Jahrhunderten offen. Ueber die Verfahren kann sie kein Zweifel ankommen, denn die Akademien wie die mannigfachen unakademischen Schulrichtungen, die mit dem Realismus des vorigen Jahrhunderts zu erstehen begannen, haben die Mittel an die Hand gegeben. Man malt und meißelt auf die verschiedenste Art, wie sie der Anlage jeweils am besten dient. Blieb nur, daß im Lauf der Zeit und nicht zuletzt unter dem Anstoß der großen Umwälzungen, in denen wir leben, ein Zweifel an den Zielen und Gegenständen der Kunst hätte entstehen können. Aber da dank dem Willen der Staatsführung trotz aller Aenderung die Substanz des deutschen Lebens erhalten bleibt, konnte auch an die Kunst ein Verlangen gestellt werden, das Tradition und Gegenwart gleichermaßen umfaßte. So sind denn nicht nur die künstlerischen Wege, auch die Ziele in dieser Ausstellung klar und fest gesteckt. Sie ergeben sich nicht durch ein Programm, sondern durch die Fülle der Lebensregungen, die ein Künstlerauge erspähen kann. Was sich als lebenskräftig und erstrebenswert beweist, kann zum thematischen Ziel der Kunst werden. Wir finden deshalb im Kulturdokument dieser Ausstellung, wie es der Direktor des Hauses der Deut-

---

<sup>\*)</sup> Siehe den ersten Ueberblick in der Nummer 322.



schen Kunst, Kolb, ausdrückte, „Ernst und Besinnlichkeit, Traumbild und Allegorie, Sinnenfreudigkeit und Humor, Front und Heimat, Arbeit und Erde, und hinter allem klingt die gewaltige Symphonie des Krieges auf“. Daß die Kunst ziellos dahingehen müsse, daß sie etwas zu suchen sich bemühe und nicht wisse was, wie es in den letzten Jahrzehnten bisweilen der Fall war, das gibt es nicht mehr. Im Gegenteil erweist sich die Ausstellung als ein Bilderbuch des deutschen Lebens, das zahllose Seiten hat. Ein Reichtum der Motive ist angesammelt, von dem nur annähernd eine Vorstellung übermitteln kann.

### **Die innere Stimme.**

Wo der erzählerische oder anekdotische Gehalt seine Macht ausübt, ist er in eine Innerlichkeit getaucht, die zugleich die weit verbreiteten Empfindungen der Öffentlichkeit anruft. Für solche Bilder ist weniger der darstellerische Realismus als das in ihm erweckte Gefühl kennzeichnend. Deshalb können auch die verschiedensten Bildgattungen solcher Wirkung dienstbar werden. Alle sind, von welcher Ferne sie auch ansetzen mögen, auf ein Anliegen der Gegenwart gerichtet. Mahnung ist nicht das letzte, was sie bezwecken. So finden sich etwa zwei Waffenstillleben, von denen das eine („Finitis“ von Armin Reumann) zwischen blutigem Rüstzeug, durchstoßen von einem Bajonnett, ein zerknülltes Blatt mit der gotischen Aufschrift „Versailler Vertrag“ zeigt, das andere („1813“ von Albert Henrich) eine derbe Pritsche und auf die getünchte Wand geschrieben „Und wenn ihr die schwarzen Gesellen fragt...“. Aber auch der Alltag spricht deutlich: die sonntäglich gekleidete Spaziergängergruppe am Münchener Siegestor, ein paar Hitlerjungen halten ihre Büchse hin, das kleine Mädchen aber wie die Mutter schauen mitleidig und etwas befangen auf den einbeinigen Soldaten, der an Krücken vorbeihumpelt, während im Hintergrund eine schwarzgekleidete Frau mit einem Kinderwagen sichtbar wird („Das größere Opfer“ von Adolf Reich). Ein Schiffsbild zeigt in schwerem Sturm – von Oscar Oestreicher in pastos dunklem Glanz gemalt – ein altertümliches, aber symbolisches Schiff und trägt den Titel „Durch!“. Weit in die Zukunft greifen die mit steinig hellen Tönen gemalten Ansichten des „Deutschen Stadions“ (Otto A. Hirth), die in einer kaum ermeßlichen Konstruktion das geordnete Sport- und Zuschauerleben einer großen Menschenzahl veranschaulichen, wie umgekehrt die lichtvolle Erinnerung an eine andere Form solcher Willensdemonstration in dem umfänglichen Aquarell vom Zapfenstreich am Nürnberger Parteitag (Paul Herrmann) zu sehen ist. Ein andermal ist es die fast klobig ins Rührende stilisierte Unbeholfenheit, die das bäuerliche Festgefühl beim Erntedank kundgeben soll und das schönste Mädchen mit der Garbe an der Spitze des Zuges zeigt, wie von Sonne übergossen (Jürgen Wegener). Ueberhaupt sind es Figuren der Ländlichkeit, die hier dem Wunsch nach einem helleren Leben so gern entgegenkommen und am leichtesten die mahnende innere Stimme vernehmen und vernehmen lassen, wie jener Bauernjunge aus der Lüneburger Heide, der auf dem einen Bild versonnen rastet, auf dem andern frisch ausschreitet (Georg Sluyterman van Langeweyde). Das intimste Gefühl solcher Art wird am derben Ursprung nicht weniger gesucht als in dem pretiosenhaft dämmernden Todeszimmer Friedrichs des Großen (Kurt Hoppe-Camphausen) oder dem Früchtestilleben, das ein mit Väterhausrat und

familienbiographischen Dokumenten ausgestattetes Wohnzimmer erfüllt (Heinrich Repke).

Aber es wäre falsch, mahnende Erinnerung einzig in solchem Genre der Bedeutsamkeit zu erblicken. Was als innere Stimme solcher Bilder sich einprägen möchte, hat gewiß auch mit dem gesellschaftlichen Selbstbewußtsein zu tun, das in Bildern noch Ideale und Bestätigungen zu sehen vermag. Deshalb sind die Personen der Porträts so bedeutsam. Denn das sind die Menschen, die jene Anrufe der vorgenannten Bilder verstehen, oft auf sich beziehen und mit freudiger Sicherheit ihr Wesen wie ihre Existenz im Bilde gleichsam noch einmal verteidigen. So sind sie auch gemalt, hier ernst, dort heiter beherzt ihrer Umwelt verpflichtet. Manchmal zieht sich die Grenze des Porträts bis in die Rätsel einer freien, zeitentrückten Person hinüber wie jenes Bild einer Matrone von Raphael Schuster-Woldan. Dann wieder ist eine Dame mit all ihrem heutigen Zufall an schnellfertiger Knappheit und doch reizvoll zögernder Konvenienz gezeigt, wohinter sie den weiblichen Wunsch, zu gefallen, passend verbirgt (Adolf Ziegler). Eine andere redet selber die Außenwelt an, wie jene grauhaarige, aber in glanzvoll hellblaue Seide gekleidete Dame, die so lebenslustig dreinblickt (Hans Schlereth). Da gibt es Leichtigkeit (Alfred Gerstenbrand), dort Tüchtigkeit (das nähende Fräulein von Hans Happ) oder auch derbe Selbstbewußtheit zu sehen (Hans Schachinger), aber alle sind mit dem wachen Anspruch versehen, den man auch sonst im Alltag von manchen Gesichtern lesen kann.

Von öffentlichen Personen seien die Bildnisse des Reichsministers Dr. Goebbels (Rudolf G. Zill malte Umsicht und besorgte Energie vor allem) und des Gauleiters Konrad Henlein erwähnt (Franz Plischke verbindet [mit] der sachlichen Uniform ein verschwiegenes, distanziertes Gesicht).

### **Traum und Sage.**

Was in die Gegenwart zu sprechen bestimmt ist, ist zugleich oft der träumerischen und sagenhaften Gebilde mächtig. Friedrich Wilhelm Kalb in seinem hohen Berggemälde, wo blonde Recken gegen einen Abgrund dunkler Unholde kämpfen, meint gewiß auch die sozialen und politischen Kämpfe unserer Zeit. Aber dennoch ist die allegorische Anspielung auf einen sagenhaften Urkampf durchaus gewahrt. Und selbst in diesem Traum wird noch ein zweiter Traum hineingelegt: ein besseres Land, auf dessen Wiesen ein sonnenhelles Mädchen träumt, dies tragen die Kämpfer wie einen Schild über ihren Häuptern. Dergleichen sagenhafte Tatkraft beherrscht zumeist die Traumgefilde, etwa in Ferdinand Staegers „Abwehr ostischer Einfälle“, einem Reiterkampf in rubenshaft verknäuelter Komposition, aber auch in dem Sturm- und Siegestraum, den Otto Bloß aus zerrissenen Segeln und Strandgut am Schwarzen Meer gebildet hat. Das Wagnis ist stets dabei, wie aus der angestregten Miene des Ikarus (Herbert Kampf) zu lesen bleibt, der mit Schwingen aus Vogelfeldern auffliegt und seinen Vater erschreckten Gesichtes zurückläßt. In seiner kaltbunten Färbung erscheint das Bild fast wie der Absprung aus der Sage selbst.

Doch gelangt man auch in sanftere Breiten des Traums beim Anblick der Grazien (Hans List), die mit heraldischer Exaktheit zueinander gestellt sind, der Frauen am Brunnen (Rudolf H. Eisenmenger), die ihr Tun sinnend unterbrochen haben, des

Orpheus (Georg Ehmig), der mit hellhäutig herben Frauen, im Vereine schwärmt, des sportlich nackten Geigenspielers (Rudolf Böttger „Das Lied“), der von singenden Mädchen umgeben ist, oder gar in den mannigfachen Akt-Bildern, die oft einfach Sommerträume sind (Richard Klein, Harold Bengen, das Mädchen im Kahn von Ernst Zoberbier und die reich aus den Farbtiefen herausleuchtenden Frauen von Anton Lutz). Bisweilen wird eine ausgesuchte Geste gefunden – bei Karl Truppe ist es das ständige Motiv der Ueberdachung des gewundenen und langsam aufgedeckten Körpers –, die das Akt-Thema überhöht oder durch ein neckisches Sprichwortspiel – wie bei dem Wagen voll schöner Mädchen von Franz Weiß – verkleidet hat. Anderswo verspricht der Widerspruch zu der profanen traumlosen Welt eine auffällige Wirkung: Sepp Hiltz, neuerdings in einer dunkelgoldenen Tönung, erstrebt sie mit der trunken lächelnden nackten Frau, welche über einen golden an den Boden geschriebenen Vers von Hans Carossa in die Unterwelt eingeht, aber in das Gerede der hinter ihr herpolternden Alten gerät. Auch der Zugriff im Schlaf darf wohl als Wunschtraum figurieren, der hier durch den Titel „Raub der Proserpina“ (Hans Happ) monumentalisiert wird. Die fremdartige Entrückung durch Mythologie und zugleich die kühle Gegenwärtigkeit solchen Experiments findet man allein wohl in Josef Piepers „Entführung der Europa“ die in dem pünktelnden Leuchten, in dem zerflogenen [sic!] Prunk einer widerspruchsvollen Welt, gemalt ist. Meist aber wird die luftig dahinschwimmende arkadische Landschaft (Hans Albert Simon-Schaefer) oder eine wolzig sprühende Sinnbildlichkeit („Die Gefangene“ von Raphael Schuster-Woldan) bevorzugt. Das Traumhafte ist hier kaum von anderer Art als in vergrabenen, stillen Parks (Anton Müller-Wischin, Oskar Kreibich) oder dem bunten Dickicht, das unter seinem gebrochenen Farblicht einer herbstlichen Vision des Jugendstils ähnlich sieht (Arthur Illies). Mag der Traum auch bürgerlich beglückt und tätig (Seite 2) heraufsteigen. Es gibt die plumpe, fast sackige Gewächsform (Walther Klemm), in Waldniederungen glimmende, trüchtige Buntheit (Josef Steib), die nahezu starr gebackene Sonnenkruste der Landschaft (Heinrich von Richthofen), aber auch in weichen Valeurs kann die sichere Stille des Wachstums ganz versammelt sein (Maria Henseler). Eine alte Stadt wächst weniger still, aber doch ebenso fest ergriffen aus dem vernarbten, dulden-den Boden. Mehr den strichligen Zufall der Straßen malt Karl Walther, aber die gespannte, aufgebäumte Gliederung, die brütende Luft Roms ist vollkommen in die ausgezeichneten, farbig wie gemörtelt aufgetragenen Bilder vom Quirinal und dem Trajansforum eingegangen, die Friedrich Schütz gemalt hat.

### **Tätig, hart und wacker.**

Wie die Ausgeglichenheit der Natur für die meisten dieser Bilder das erste Ziel ist, so wird auch die Arbeit, die der Natur ihre Früchte abnimmt, gern in verklärendem Lichte gesehen. Daß die Natur oft genug ihre Früchte nicht willig hergibt, kann der Maler ja wohl nur andeuten. Am ehesten stellt er uns die Lockung des übermütigen Gewinns vor Augen, deren Urbild etwa die Jagd ist. Vergnügt blinzeln wartet der Jäger am Anstand. Wie sehr das Bild der Jagd dem Wohlgefühl entstammt, zeigt die Tatsache, daß die Szene leicht in historische Kostüme zu entrücken ist: eine barocke Kaval-kade jagt durch den Wald, und hinter dem Ueberfluß einer steinernen Blumenvase lagert eine Gesellschaft im Watteustil schmausend unter den Bäumen (Max Fuhrmann).

Dann wieder ist es die pittoreske Fremde, die als Kleid der Anstrengungen dient (wie in dem Stierkampf bild von Wilhelm Kohlhoff). Der Zahl nach aber steht die Hausarbeit im Vordergrund (etwa in den Bildern der strickenden und spinnenden Frauen von Josef Hengge, Bernhard Dörries, Walther Matthes und Wilhelm Kehl) oder die Versammlung der Familie zum Essen (Hans Jakob Mann, Rudolf Otto und – mit südlichen Typen – Ludwig Angerer). Stets ist die bäuerliche Arbeit als der Hintergrund dabei zu spüren, mitunter ganz nah wie beim Mittagmahl am Acker (Hans Bacher). Weide-Idyll und geruhsame Feldarbeit sind die Domäne von Julius Paul Junghanns, am ausgeprägtesten in dem großen Bild des alten Mannes und der strickenden Frau, die mit dem Vieh am Weidegatter beieinander stehen. Es fehlt nicht das trockene karge Genügen der Bergbauern (Wilhelm Dachauer), das kräftige Zugreifen der Holzfäller (Josef Hengge), die Behändigkeit der Fischer auf dem Eis (Otto Priebe) oder der Bauer, der die Sense dengelt (Peter Paul Morandell). Die große Mühe erkennt man aus dem lastvollen Gehabe eines alten Mannes in dem schattendüsteren Bild von Sepp Hiltz, aber am Ende ergibt sich stets die saubere, etwas linkische Ordentlichkeit wie in den Bauernmädchen von Adolf Wisel oder gar die brave kleinbürgerliche, bei aller Selbstgefälligkeit stets ein wenig verängstigte Schrulligkeit, die Peter Philippi in der Sonderschau seiner meist aus Trier stammenden Bilder ausbreitet. Die Arbeit ist in solchem bildhaften Ausschnitt ein stilles Dahinleben, bei dem sich Lasten und Annehmlichkeiten freundlich ablösen.

### **Die Gewalten.**

Sowie die Industrie in den Bildern erscheint, wird der Vorgang der Arbeit seltener gezeigt. Höchstens das stumme Wirken zwischen den Schleifsteinen unter dem Oberlicht eines kahl gemauerten Solinger Fabriksaals (Karl Joest) läßt die einzelnen Arbeiter erkennen. Sonst verschwinden sie eher hinter breitbrüstigen Werken und hohen Maschinen in dem feurigen Zischen der schweren Arbeit. Die anonymen Gewalten der Industrialisierung gelten mehr als die Einzelnen, die von den aufgewachsenen Gebirgen ihrer Machinationen umfungen sind. In der weiten Sicht über die Brückenketten hin (Carl-Theodor Protzen) bemerkt man kaum noch die Männer, die mit den Niethämmern arbeiten, und die babylonischen Bauten der Bunkerwälle, die in ihrem grünlich festgeschmolzenen Grau vor uns aufragen, verraten mehr Gesicht als die ameisenhaft herumirrenden Menschen, die sie errichtet haben (Richard Geßner). Vollends das „Arbeiten“ unter dem Druck der Gewalten, die sich im Krieg verwandelt haben, sieht anders aus als alles, was ein Künstler sonst sich träumen läßt und die Ausstellung in anspornender Verklärung oder auch gutartiger Derbheit uns vor Augen stellt. Der Verwundete, den die Gebirgsjäger davontragen (Hans Strobl), wird zwar noch von dem Leuchten der Schneesonne gestreift, das dahinstürmende U-Boot neben dem brennenden Wrack des bekämpften Schiffes (Richard Schreiber) und auch der spritzende See, durch den das Geschütz jagt (Herbert Schnürpel), enthält noch die belebende Aufregung, die selbst Härtestes ertragen läßt. Aber schon das Warten der kämpfenden Soldaten im Geröll der Straßen (Friedrich Schwarze, Wilhelm Sauter) gibt die zähe Spannung zu spüren, deren es gegen die Bitterkeit ständiger Drohung bedarf. Wie schwer anzudeuten aber ist bei aller Deutlichkeit der Inhalt jenes Bildes, das „Erinnerung an Stalingrad“ heißt (Franz Eichhorst) und dessen Erdgraben, worin die Soldaten mit ihren Wunden und zerfetzten

Uniformen liegen, nur ein schmerzvoller Hafen für kurze Frist sein kann. Die Kunst der Farbe wird hier rauh und kalt, in anderen Kampfbildern (Rudolf Lipus, Richard Rudolph) versinkt sie in dumpfes schmutziges Grün. Man wird sogar bemerken, daß die tote, ganz erkaltete und zerlaufene Farbe noch ausreichend, den grausamen Anspruch des Krieges kundgibt, wenn nur der gesehene Ausschnitt selbst das Kriegshandwerk schlagkräftig umreißt (so in dem verschneiten Unterstand von Franz Gebhardt-Westerbuchberg). Wer hingegen über eine vieltönige Farbskala verfügt (wie Leo Nyssen in seinem Bild „Vormarsch“), wird mit der Kahnbrücke, die über den weiten Fluß geschlagen ist, ein endloses Bild aus undurchsichtigem Grau und verdecktem Grün entrollen, das allmählich erst den Boden wirklicher Anschauung sichtbar werden läßt. Zuvor indes wird man gefangen sein in der bebauten, aber stets zerstampften Wüste des Krieges, die eigentlich eine verzweifelte, fast unmögliche Aufgabe für die Malerei ist. Gleichwohl gewinnt an diesem Thema das Bild den kräftigsten Anstoß, hinter dessen harter Gegenständlichkeit alle anderen Aspekte sich in blühende Hoffnungen oder ferne, schöne Formspiele verflüchtigen. Die Kunst aber liebt am leichtesten das, was sich in Schönheit festhalten läßt. Schon immer freilich war die lebendige Härte der einzige Wetzstein, damit an ihm die Schönheit selbst an Widerstandskraft, ja an eigener Härte gegen den Schrecken gewinne.

### **Plastisches Maß.**

In dieser Hinsicht war die Skulptur schon aus dem Material heraus einem bestimmten und stets auch gewagten Ziele der Kunst näher. Oft zwar wird sie zugleich die aktivistische, martialische Schärfe der Inhalte selbst erstreben, wie es Arno Breker in manchen seiner Werke beispielhaft gezeigt hat. Diesmal ist es für ihn nicht ein solches Thema, wohl aber die Form selbst, die sich in ihrer reinen, blendenden Sicherheit erweist („Die Schreitende“). Daß dieser Bildhauer seit langem schon solch reichen und genauen Griff besitzt, hängt nicht zuletzt mit der treffsicheren Fülle seiner Bildniskunst zusammen. Vor allem der Porträtkopf des Reichsministers Speer ist in seiner kühlen und empfindlichen Festigkeit ebenso verschlossen wie aufschlußreich. Auch die harte Aufmerksamkeit im Kopf des Ministers Dr. Goebbels und die gedankenverlorene Spannung in dem des Ministers Rust umkreisen die zentralen Merkzeichen. Die scharfe Realistik ist erstaunlich auf das Ganze hin bemessen. Sonst sind, offenbar um den belebten Vorgang für die skulpturale Form zu bewahren, mehr als sonst Reliefs für die Ausstellung gefertigt worden, vor allem die von Willy Meller, Josef Wackerle und Philipp Flettner. Bei den Standbildern überwiegt eine feierliche, standkräftige Formgebung die stürmende und gespannte. Das zeigt vor allem Josef Thorak, dessen Arbeiten (zumal der königliche Reiter, Paracelsus und Francesca da Rimini) mehr und mehr auf die schwebende, ausgreifende, fast wolkige Modellierung zurückgreifen, die er in seiner frühen Zeit an der Wachsplastik geübt hatte. Aber diese Weitkurvigkeit mit dem Gewicht zu verbinden, das er sonst bevorzugt hatte, will ihm nun gelingen. Es gibt daneben aber die schmeichelnd und glatt geschlungenen Frauenleiber, deren Modellierprinzip in Gestalt der „Morgenröte“ von Robert Ullmann – einer weichen Pyramide schöner Frauen, die eine schlank aufgerichtet, die beiden andern wohligh um den Fels gekauert – zum Zielpunkt des großen Saales gemacht ist. Hier überwiegt der Reiz der überlebensgroßen Leiblichkeit das Maß der plastischen Aus-

druckskraft, welches im übrigen das Ziel der Bildhauer bleibt und auch in dieser Ausstellung mannigfach belegt ist. Es wäre schwer, die Fülle bildnerischer Bemühung in angemessener Form zu schildern. Es genüge deshalb die Erwähnung der kleinen Statuen von Kolbe (der übrigens auch ein markantes Porträt zeigt) und Scheibe. Auffallend schien uns überdies die verharrende, sanfte Hoheit in der weiblichen Figur von Fritz von Graevenitz. Alfred Sachs gelang es, festes Maß und Zierlichkeit in dem leicht vorschreitenden „Mädchen mit Blume“ zu verbinden. Dennoch ist in vielen Sälen das Bestreben nicht zu verkennen, die maßvollen Gesten der Skulptur jener ausgebreiteten Umweltlichkeit anzunähern, welche der Malerei vergönnt ist.

Carl Linfert.

**Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe), Nr. 201, vom 20. Juli 1937**  
**Zentralverlag der NSDAP Frz. Eher Nachf. G.m.b.H., München–Berlin–Wien**

**„Historische Wende der Kunstentwicklung durch klare Scheidung der Geister  
Ein Gang durch die Kunstaussstellung im Haus der Deutschen Kunst“**

Von Robert Scholz

(Seite 5) Da der Sinn und die Bedeutung dieser ersten großen Kunstaussstellung im neuen Hause der Deutschen Kunst in München von den führenden Männern der Bewegung, die an diesem Werk mitgeschaffen haben, in den letzten Tagen wiederholt dargelegt wurde, und der Führer in seiner Eröffnungsrede dieser Ausstellung die Sinnbestimmung einer historischen Wende der deutschen Kunstentwicklung gegeben hat, soll dieser Bericht in der Hauptsache nur einen Begriff von der großartigen Wirkung und eine Vorstellung des Inhalts der Schau geben.

Neu und einmalig ist die klare Beziehung, in die hier die ausgestellten Kunstwerke zu der Architektur des Hauses gebracht sind. Will man die Bedeutung dessen ermessen, was durch diese neue wegweisende architektonische Gestaltung des äußeren Rahmens dieser Ausstellung nicht nur im Sinne einer äußeren Repräsentation, sondern tief ins Geistige des Kunstentwicklungsprozesses unserer Zeit eingreifend bewirkt wurde, dann muß man sich, zurückblickend, nicht nur des inneren Verfalls der Kunst selbst in den letzten Jahrzehnten, sondern auch der Unwürdigkeit der äußeren Formen erinnern, unter denen die bildende Kunst in den vergangenen Jahrzehnten dem deutschen Volke dargeboten wurde. Es reicht hier nicht der Platz aus, diesen rein äußerlichen Verfall des Ausstellungslebens der Vergangenheit aufzuzeigen. Dieser Verfall hatte der Kunst selbst und dem Volke das Bewußtsein des Wertes und der Würde der bildenden Kunst genommen, und das Kunstwerk war zum Massenprodukt degradiert worden. Die innere Haltlosigkeit und die Tatsache, daß sich die Kunst dieser Zeit selbst aufgegeben hatte, dokumentierte sich auch in der äußeren Dürftigkeit und Stillosigkeit der Kunstaussstellungen dieser vergangenen Zeit. Die Rückwirkung dieses Zustandes auf die Kunst selbst blieb nicht aus. Die Kunst wurde zu einer marktschreierischen Sensationsmache, und das Volk flüchtete aus der niederdrückenden Atmosphäre dieser Kunstwarenhäuser.

Wenn man daran zurückdenkt, dann begreift man erst, daß der Führer mit dem Bau dieses monumentalen Hauses der Deutschen Kunst nicht nur ein Ausstellungsgebäude großen Stils geschenkt hat, sondern daß er der bildenden Kunst durch diesen Rahmen ihre Würde wiedergegeben und eine Verpflichtung für die Zukunft auferlegt hat. In den Führerworten, die über dem Eingang dieses Hauses stehen:

**„Kunst ist eine erhabene und zum Fanatismus  
verpflichtende Mission“**

ist der deutschen Kunst wieder der große innere Auftrag und die Richtung gegeben, die sie wieder dazu führen wird, nicht nur einem kleinen Kreis von Ästheten zu dienen, sondern dem ganzen Volke eine Steigerung des Lebensbewußtseins zu geben. Dieser

Zielsetzung dient auch die erste große Ausstellung, die jetzt in diesem Hause durch den Führer eröffnet wurde. Diese Ausstellung zieht eine strenge Grenze zwischen der krankhaften Kunstproblematik der vergangenen Periode eines extrem individualistischen und intellektualistischen Kunstbetriebs und der Kunst, wie sie die Weltanschauung des Nationalsozialismus fordert. Dieser Trennungsstrich ist ganz kompromißlos gezogen worden. Sicher ist, daß den ewig Gestrigen, die da hofften, die Reste und Rückstände einer snobistischen international gefärbten Kunstgeschmäcklerei in das Kunstleben des neuen Deutschland einzuschmuggeln, dieser Schnitt als zu radikal erscheinen wird, aber alle positiven Kräfte des deutschen Kunstlebens werden dem Führer dankbar dafür sein, daß durch diese Ausstellung endgültig alle jene einer überwundenen Zeit geistig zugehörigen destruktiven Kräfte und Tendenzen ausgeschaltet wurden. Die Vertreter eines Volksfremden Ästhetizismus haben in den letzten vier Jahren immer wieder versucht, dem Nationalsozialismus die Produkte der Verfallskultur als revolutionäre Kunst aufzuschwatzen. Haben wir aber den Kunstbolschewismus und alles, was ihm unter dem Mäntelchen eines scheinbar harmlosen Geschmäcklertums zugehört, als den Bazillus der Zerstörung jeder artgemäßen Volkskultur und Kunst erkannt, dann gilt auch für den Kunstbolschewismus in allen seinen Verkleidungen das Wort Bismarcks: „Mit Bazillen und Ungeziefer verhandelt man nicht, die vernichtet man.“

So bedeutet die in dieser Ausstellung durchgeführte klare Scheidung der Geister eine in der Auswirkung historische Wende der deutschen Kunstentwicklung. Das, was in dieser Ausstellung gezeigt wird, bedeutet ein Bekenntnis zu dem Werden der großen deutschen Kunstüberlieferung, ein Bekenntnis zum Können und zum künstlerischen Verantwortungsbewußtsein. Diese Ausstellung gibt wieder einen festen Wertmaßstab für wirkliche Leistung, und sie richtet den Blick auf das Ideal einer über Zeit- und Geschmacksurteilen stehenden Meisterschaft. Damit wird der Inflation individuell schwankender, nur ästhetischer Werturteile, die die Kunst in den Verfall geführt haben, eine Kunst gegenübergestellt, die wieder auf festem Boden steht, weil sie aus der Volksgemeinschaft gewachsen, wieder mit der natürlichen Anschauung des Volkes verbunden ist. Das Ziel ist eine im Charakter echte deutsche Kunst, und für den Charakter der deutschen Kunst sind Naturliebe, der Wille zur Klarheit, die handwerkliche Gründlichkeit, aber auch der Drang nach dem Metaphysischen und der Reichtum der Phantasie entscheidende Faktoren. Aber jeder dieser Werte baut sich organisch auf den anderen auf, und es war ein Grundfehler der vergangenen Kunstperiode, zu glauben, daß die Phantasie der Künstler und sein metaphysischer Ausdruckswille des organischen Unterbaues von Handwerk und Können, des Fundaments der Naturanschauung und des Charakters entbehren kann. Es ist daher vollkommen logisch und organisch gedacht, daß in dieser richtunggebenden, die endgültige Bilanz der vergangenen Kunstentwicklung ziehenden Ausstellung zunächst das Schwergewicht auf das handwerkliche Können, auf Charakter und Gesinnung gelegt wurde, und daß man auf diese Ausgangslinie für eine kommende Kunstentwicklung nur solche Werke gestellt hat, die im Sinne dieser Grundbedingungen als beispielhaft anzusehen sind. In diesem Sinne ist diese Ausstellung trotz ihrer erreichten Vollendung und Geschlossen-



heit als ein Anfang und ein Auftakt auf ein Ziel hin anzusehen, das groß genug ist, die Vielfalt deutscher künstlerischer Schöpferkraft zu umfassen. Welch strenger Maßstab an diese Ausstellung angelegt wurde, geht schon daraus hervor, dass aus 15 000 zur Prüfung eingegangenen Werken insgesamt nur

### **900 Werke der Malerei, Plastik und Graphik**

ausgewählt wurden. Wenn dabei aus Raumbeschränkungsgründen mancher Künstler nicht aufgenommen werden konnte, der zu den positiven Kräften des zeitgenössischen Kunstschaffens zu rechnen ist, aber der zu Hoffnungen berechtigt, so wird das für die wirklichen Begabungen, die diesmal hier nicht Eingang gefunden haben, nur ein Ansporn sein, für die kommenden Ausstellungen dieses Hauses etwas Besonderes zu leisten.

Diese 900 Werke, sicher schon eine sehr statthafte Zahl, bieten sich dem Beschauer in einer so abwechslungsreichen und das Auge immer wieder erfrischenden Form dar, daß man keine Ermüdung wie sonst in derartigen großen Ausstellungen empfindet.

Es reicht selbstverständlich hier der Raum nicht aus, auch nur einem Teil der Werke dieser Ausstellung gerecht zu werden. Dies soll noch späteren Berichten vorbehalten sein. Es kann im folgenden nur ein summarischer Überblick über den Aufbau der Ausstellung und die hier vertretenen Künstler gegeben werden.

Den Mittelpunkt bilden die rechts und links an die Ehrenhalle sich anschließenden beiden Hauptsäle. Der rechte Saal ist in der Hauptsache den großen plastischen Werken eingeräumt. Man erhält hier einen imposanten Eindruck der großen künstlerischen Höhe des gegenwärtigen plastischen Schaffens. Es bestätigt sich auch hier die allgemeine Beobachtung, daß die Plastik bereits entschiedener und grundlegender als die anderen Künste sich aus der schöpferischen Lethargie der Vergangenheit freigemacht hat. Die stärkere Gebundenheit an das Material und die meist klarere Zweckbestimmung geben die natürliche Erklärung. Den großen Saal beherrscht eine acht Meter hohe Doppelfigurengruppe von Josef Thorak, ein Werk, das in seiner imposanten Wucht die Dynamik unserer Zeit zwingend ausdrückt. Daneben sieht man, von der gleichen plastischen Energie erfüllt, zwei große Steinreliefs desselben Künstlers und seine in der monumentalen Prägung des Wesens der Persönlichkeit einzigartigen Bildnisse Mussolinis, Atatürks, Hindenburgs und des Reichsbankpräsidenten Dr. Schacht. Die Höhe der heutigen Plastikunst wird im selben Saal durch große Figurenplastiken von Arno Breker, Scheibe, Kolbe, Ottmar Obermaier, Kölle und die formal großartigen Bildnisplastiken, wie der Kopf des Gauleiters Streicher von Schmidt-Ehmen, dem Beschauer zum eindringlichen Erlebnis. Und wenn man die auf die übrigen Räume des Hauses wirkungsvoll verteilten plastischen Werke von Wackerle, Ulfert Janssen, Richard Klein, Klimsch, Richard Knecht, Albiker, Kasper, Esser, Fritz Behn, Mikorey, Franz Bernhard, Krieger, Ferdinand Liebermann, Christian Metzger, Fritz Roel, Hans Stangl, Volland, Vierthaler, Willi Zügel, Felix Kupsch, Fritz von Grävenitz, Anton Grauel, und Fritz Nuß gesehen hat, dann kommt man mit Recht zu dem Glauben, daß wir heute in einer Zeit einer Renaissance der deutschen Plastik stehen. Daß aber auch in Österreich die

Plastik auf einem sehr hohen künstlerischen Niveau steht, beweisen die ganz hervorragenden Skulpturen der Österreicher Riedl und Margarete Hanusch.

Im Hauptsaal der Plastik haben auch einzelne Hauptwerke der Malerei ihren Platz gefunden. So sieht man hier einen in der Komposition und Linienführung großen Mosaikentwurf von Kasper, München, daneben eine in der malerisch visionären Kraft großartige Farbsymphonie von Karl Leopold, ein mit mächtigen Segeln dahinfahrendes Vollschiff, ein Bild von tiefer Zeitsymbolik.

Der große Hauptsaal der Malerei wird beherrscht von einem großen allegorischen Figurentriptychon von Professor Ziegler. Hier findet man auch Karl Storchs malerisch reiches, repräsentatives Damenbildnis, und hier, sowie in anderen Sälen verteilt, begegnet man Max Zäpers von tiefer Naturliebe und echter deutscher Romantik erfüllten farbig leuchtenden Landschaften, deren geradezu fanatische handwerkliche Feinheit der Ausführung wohl den stärksten Gegensatz zu der handwerklichen Nachlässigkeit der vergangenen Kunstverfallszeit darstellt.

Ebenso reich wie die Mannigfaltigkeit künstlerisch persönlicher Ausdrucksform, ist auch der Kreis der gestalteten Motive. Elk Eber hat in den Bildern „Die letzte Handgranate“ und „Appell am 22. Februar 1933“ zwingende Sinnbilder des Heroismus des Frontsoldaten und des Soldaten der Bewegung gestaltet. Aus dem Erlebnis der schlichten Größe des Bauerntums schöpfen Mackensen in seinem großen Bilde „Gottesdienst am Moor“, Adolf Wissel in dem streng gezeichneten Bilde „Bauernfamilie“, Hans List in seinem alten Bauernpaar, Ferdinand Spiegel in seinen bekannten monumentalen Gestaltungen der Sarntaler Bauern, ebenso Baumgartner, Gerhardingen, Ehmig und Franz Eichhorst in ihren malerisch reichen Schilderungen des Bauernlebens. Daneben sieht man meisterliche Bildnisse von Hommel, Pfannschmidt, Paul Schröter, Gustav Wimmer und Samberger, um nur einige zu nennen. Das Führerbildnis von Heinrich Knirr und das Bildnis von Rudolf Heß von Horn sind Beispiele einer der zeitdokumentarischen Aufgabe gewachsenen Bildniskunst.

Ein sehr hohes künstlerisches Niveau hat auch die Landschaftsmalerei. Bei einem ersten Gang durch die Ausstellung bleiben die Arbeiten von Werner Peiner, Willi ter Hell, Lebrecht, Stoll, Karl Walther, Walther Klemm, Richard Kaiser, Wilhelm Hofelich, Traub, Terstegen, Gradl, Pfitzner, Sieck, Steppes, Bröl, Hodiener, Otto Scheinhammer, und Willi Tiedsen haften. Den Willen der jüngeren Generation nach altmeisterlicher Strenge der Zeichnung repräsentieren Tiebert und Wilhelm Petersen in seinem Bildnis einer jungen Friesin. An den Altmeister der Tiermalerei, Heinrich von Zügel, schließen sich mit ausgezeichneten Tierbildern Richard Müller, Junghanns und Bollschweiler an. Die Namen Schuster-Woldan, Angelo Jank, Philippi, Protzen, Fritz Reihn, Schmurr, Otto Seeck, Hans Spiegel, Bartning, Otto Roloff, Siebert, Hoyer, Jorzig, Willi Kriegel, Willrich, Lanzinger, Paul Hermann, Dörries, Bastanier, Ferdinand Stäger, Richard Schaupp, Rudolf Scheller, Hans Happ, Otto Dill, Max Clarenbach, Bernhard Bröker, Bruno Breil, sollen einen Begriff der Reichweite dieser Schau geben.

Dazu kommt im Obergeschoß noch eine auserlesene Graphikschau, die die besten Namen der zeitgenössischen deutschen Graphik aufweist, über die noch besonders zu berichten sein wird.

## **Anordnung zur Beseitigung der Kunstkritik**

Das neue Amt des Kunstschriftleiters

Die Anordnung Dr. Goebbels zur Beseitigung der Kunstkritik

Quelle: Deutsche Presse, 05.12.1936 (S. 594)

Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda gibt folgendes bekannt:

„Die Kunstkritik ist im Rahmen der Neuformung des deutschen Kulturlebens eine der Fragen, deren Lösung am dringlichsten, aber auch am schwierigsten ist. Ich habe seit der Machtergreifung der deutschen Kunstkritik vier Jahre Zeit gelassen, sich nach nationalsozialistischen Grundsätzen auszurichten. Die wachsende Zahl der Beschwerden über die Kunstkritik sowohl aus den Reihen der Kunstschaffenden selbst als auch aus allen anderen Teilen der Bevölkerung, gaben mir vor einem Jahr Veranlassung, eine Kritikertagung einzuberufen. Ich habe auf dieser Kritikertagung den deutschen Kritikern Gelegenheit gegeben, sich mit den namhaftesten Vertretern des deutschen Kunstschaffens ausführlich über das Problem der Kunstkritik auszusprechen, und abschließend selbst meine Auffassungen zur Kunstkritik noch einmal unmißverständlich dargelegt. Ich habe ferner die „Nachtkritik“ verboten.

Da auch das Jahr 1936 keine befriedigende Besserung der Kunstkritik gebracht hat, untersage ich mit dem heutigen Tage endgültig die Weiterführung der Kunstkritik in der bisherigen Form.

An die Stelle der bisherigen Kunstkritik, die in völliger Verdrehung des Begriffs „Kritik“ in der Zeit jüdischer Kunstüberfremdung zum Kunstrichtertum gemacht worden war, wird ab heute der Kunstbericht gestellt; an die Stelle des Kritikers tritt der Kunstschriftleiter. Der Kunstbericht soll weniger Wertung, als vielmehr Darstellung und damit Würdigung sein. Er soll dem Publikum die Möglichkeit geben, sich selbst ein Urteil zu bilden, ihm Ansporn sein, aus seiner eigenen Einstellung und Empfindung sich über künstlerische Leistungen eine Meinung zu bilden.

Wenn ich eine derartig einschneidende Maßnahme treffe, dann gehe ich dabei von dem Gesichtspunkt aus, daß nur der kritisieren darf, der auf dem Gebiet, auf dem er kritisiert, wirkliches Verständnis besitzt. Wer selbst schöpferisch begabt ist, wird sich weniger mit Kritik beschäftigen, als vielmehr den Drang nach eigener schöpferischer Leistung haben. Ich erinnere dabei daran, daß die großen Kritiker des vorigen Jahrhunderts, Lessing, Kleist, Tieck, Brentano, Fontane, Gustav Freytag und viele andere mehr, schon große schöpferische Leistungen vollbracht haben, ehe sie Kritiken schrieben. Die Form, in der sich diese mit der Kunstkritik beschäftigten, ist auch für unsere Zeit noch vorbildlich. Die großen Kritiker des vorigen Jahrhunderts wollten nur Diener am Kunstwerk sein. Sie gaben Rechenschaft mit der Achtung und Ehrfurcht vor der Leistung des anderen, aber sie warfen sich nicht zum unfehlbaren Richter über fremde Leistungen auf. Dies blieb den jüdischen Literaten von Heinrich Heine bis Kerr überlassen, auf die die bisher noch übliche Form der Kunstkritik zum Teil zurückgeht.

Der künftige Kunstbericht setzt Achtung vor dem künstlerischen Schaffen und der schöpferischen Leistung voraus. Er verlangt Bildung, Takt, anständige Gesinnung und Respekt vor dem künstlerischen Wollen. Nur Schriftleiter werden in Zukunft Kunstleistungen besprechen können, die mir der Lauterkeit des Herzens und der Gesinnung des Nationalsozialismus sich dieser Aufgabe unterziehen. Es ist daher auch mit Recht immer wieder verlangt worden, daß der Kunstbericht nicht anonym erfolgen darf.

Ich ordne daher an: In Zukunft ist jede Kunstbesprechung mit vollem Namen des Verfassers zu zeichnen.

Das Amt des Kunstschriftleiters wird in der Berufsliste der deutschen Presse an eine besondere Genehmigung geknüpft sein, die wiederum abhängig ist von dem Nachweis einer wirklich ausreichenden Vorbildung auf dem Kunstgebiet, auf dem der betreffende Schriftleiter künftig tätig sein will. Da die Beschäftigung mit künstlerischen Leistungen eine gewisse Lebenserfahrung und Lebensreife bedingt, müssen Kunstschriftleiter mindestens dreißig Jahre alt sein, ehe sie für diesen Tätigkeitszweig der deutschen Presse zugelassen werden können.“

## Abbildungsverzeichnis

**Abb. 1.** Die erste Seite des Arbeitsvertrags von Ottmar Endres am HdDK.

Quelle: Historisches Archiv im Haus der Kunst, München

Foto: W. Trunk, 2006

**Abb. 2.** Titelseite der „Frankfurter Zeitung und Handelsblatt“ vom 13.09.1931

Quelle: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Mikrofiche-Aufnahme, Signatur: Z65001

**Abb. 3.** Fotoseite zur GDK im „Völkischen Beobachters“ (Wiener Ausgabe) vom 15.07.1939

Quelle: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=vob&datum=19390715&zoom=33>, abgerufen am 16.04. 2023

**Abb. 4.** Vorderansicht des „Hauses der Deutschen Kunst“ an der Prinzregentenstraße (1937)

Bildnachweis: Troost, Gerdy (Hg.) (1938): Das Bauen im Neuen Reich, Bd. 1, Bayreuth: Gauverlag, S. 22.

Quelldatenbank: DadaWeb, Universität zu Köln, Kunsthistorisches Institut, Universität zu Köln; PID: dadaweb-d349e5f14ba9ac58555afc60ca00f3dbd2d1dc, abgerufen am 16.04. 2023

Foto: Jäger & Goergen/Gauverlag

**Abb. 5.** Ausstellungssaal im Erdgeschoss des „Hauses der Deutschen Kunst“ (1937)

Quelle: Czech, Hans-Jörg; Doll, Nikola (Hg.) (2007): „Kunst und Propaganda – im Streit der Nationen“. Dresden: Sandstein Verlag, S. 263

**Abb. 6.** Grundriss des Erdgeschosses im „Haus der Deutschen Kunst“ aus dem Ausstellungskatalog „Große Deutsche Kunstausstellung 1942“

Quelle: „Grosse Deutsche Kunstausstellung 1942 im Haus der Deutschen Kunst zu München“ (Offizieller Ausstellungskatalog), München: Verlag F. Bruckmann, S. 12

Foto: W. Trunk, 2020

**Abb. 7.** Mottowagen „Der Tag“ beim Festzug „Tag der Deutschen Kunst“ 1937

Quelle: Schweizer, Stefan (2007): „Unserer Weltanschauung sichtbaren Ausdruck geben. Nationalsozialistische Geschichtsbilder in historischen Festzügen zum ‚Tag der Deutschen Kunst‘ 1933–1939“. Göttingen: Wallstein, o. S.

Quelldatenbank: ConedaKOR Frankfurt, Goethe-Universität Frankfurt am Main, Kunstgeschichtliches Institut, Goethe-Universität Frankfurt am Main; PID: ffm\_conedakor-c30fd7faffdb543ca3608e6dcf60c141ffdf7462, abgerufen am 16.04. 2023

**Abb. 8.** Paul Mathias Padua: „Leda mit dem Schwan“, 1939 auf der GDK ausgestellt.

Quelle: <https://bildarchiv.bsb-muenchen.de>, abgerufen am 16.04. 2023

## **Abkürzungsverzeichnis**

DP	Deutsche Presse
FZ	Frankfurter Zeitung und Handelsblatt
GDK	Große Deutsche Kunstausstellung
HdDK	Haus der Deutschen Kunst
KPK	Kulturpolitische Pressekonferenz
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
RM	Reichsmark
RMVP	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
SA	Sturmabteilung
SS	Schutzstaffel
VB	Völkischer Beobachter