



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„[...] unsterblicher Schatz einer so
wahrhaften deutschen Kunst’.
Die Rezeption der deutschen Romantik
im nationalsozialistischen Kunstdiskurs“

Verfasser

Nikolaus Keusch

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Ao. Prof. Dr. Martina Pippal

[...] der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau [...]

- Paul Celan

Inhaltsverzeichnis

1	Kontext und Kontinuität. Einleitung zum Thema	1
2	Kunst und Kultur im Nationalsozialismus. Kritische Anmerkungen zur Forschungslage	5
3	Der Kunst- und Kulturdiskurs unterm Hakenkreuz	12
3.1	Das dialektische Prinzip der „reaktionären Moderne“ in der NS-Ästhetik. Ein Problem.....	12
3.1.1	„Märchenhafte Kulisse mit 150 Flakscheinwerfern“. Die Verknüpfung von Reaktion und Progression als ästhetische Konstante?	12
3.1.2	„Romantik“ als Synonym restaurativer Werte. Am Beispiel der „Stählernen Romantik“ Joseph Goebbels’	20
3.2	Die Suche nach dem nationalsozialistischen Kunstkanon. Kunst- und kulturpolitische Maßnahmen im „Dritten Reich“	24
3.2.1	Die aggressive Mediokrität. „Völkische“ Kontinuitäten im NS-Kunstdiskurs. 24	
3.2.2	Die modernistische Opposition. Der Streit um den Expressionismus	32
4	Die Rezeption der deutschen Romantik im NS-Kunstdiskurs	38
4.1	„[...] unsterblicher Schatz einer so wahrhaften deutschen Kunst“. Die deutschen Romantiker als künstlerische Vorbilder	38
4.2	Romantik unter Verdacht. Abrechnung mit der „Entthronung der Vernunft“ nach 1945	44
4.3	„Wiedergeburt des deutschen Wesens“. Die historische deutsche Romantik und der Nationalsozialismus	54
4.4	Die deutsche Romantik in der kunsthistorischen Betrachtung im „Dritten Reich“	60
4.4.1	Vorbemerkung. Kunstgeschichte im „Kriegseinsatz“	60
4.4.2	Die Wiederentdeckung der norddeutschen Romantik zu Beginn des 20. Jahrhunderts.....	64
4.4.3	Präferierte Aspekte. Romantikverständnis in der nationalsozialistischen Kunstbetrachtung.....	67

4.5	Die ideologische Verschiebung der Perspektive. Der nationalsozialistische Blick auf Caspar David Friedrich.....	77
4.5.1	„Durchbruch der deutsch-germanischen Weltanschauung“. Romantikdefinitionen in der „völkischen“ Friedrich-Rezeption.....	77
4.5.2	„Der reinste Deuter deutschen Wesens“. Die Politisierung Friedrichs aus NS-Perspektive	78
4.5.3	„[...] deutsch durch und durch“. Kurt Karl Eberleins Friedrich-Bild im Kontext	91
5	Die beschädigte Romantik. Schlussbemerkung	101
6	Bibliografie	104
7	Anhang	113
7.1	Abbildungsnachweis	113
7.2	Abbildungen	114
7.3	Abstract	122
7.4	Lebenslauf	123

1 Kontext und Kontinuität. Einleitung zum Thema

Am 3. September 1944, inmitten des „totalen“ Vernichtungskrieges, gedachte das nationalsozialistische Propagandaorgan „Völkischer Beobachter“ des „größten Malers der deutschen Romantik, den die kleistische Generation hervorgebracht hat“. Die Ehrung galt Caspar David Friedrich.¹ Nur wenige Monate vor dem Untergang der NS-Diktatur würdigte das Regime den romantischen „Tragiker der Landschaftsmalerei“ anlässlich seines 170. Geburtstages als eine außergewöhnliche Persönlichkeit, die „das vaterländische Gefühl der Empörung gegen französische Vernunftreligion und napoleonischen Gewaltstaat“ in Wesen und Werk vertreten hätte. Der Artikel war in seiner Rhetorik jedoch alles andere als kämpferisch, trotz einer dazumal allgemeinen Propagierung heuchlerischer Durchhalteparolen und brutalen Verheizens von Menschenmaterial. Der historische Friedrich, der „tragische“ Deutsche, inmitten einer allerletzten selbstmörderischen Mobilmachung im „Dritten Reich“? Den Fall der Diktatur scheinbar vor Augen, erklärte der Autor den Künstler Friedrich und seine Generation, bezeichnete diese als die „Zartesten und Unbedingtesten“ ihrer Epoche, die in Folge der romantischen Umwälzung in ihrem außergewöhnlichen Denken „zu sich selbst verurteilt“ gewesen wären. „Ein Zeitalter der Opfer bricht an“, wusste der „Völkische Beobachter“ die deutsche Romantik zu charakterisieren, „[d]ie Sterne des Schicksals fallen in das bewegte Leben der Jungen und bringen die große Unruhe, das Leid und die Tragik“ – gemeint waren das „dunkle Los der [geistigen] Umnachtung“ und der frühe Tod einiger herausragender Protagonisten der romantischen Bewegung.² Die Emphase auf die proklamierte Opferrolle der deutschen Romantiker lässt folgende propagandistische Botschaft vermuten: Einsam und missverstanden wie Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge, Novalis oder Heinrich von Kleist gewirkt hatten und letztlich gestorben waren, musste nun auch das „Dritte Reich“ als „Opfer“ der Weltpolitik untergehen. Zufällig und freilich willkürlich, aber als theatralischer Rahmen für den Artikel durchaus passend inszeniert, befanden sich Todesmeldungen von der Kriegsfront auf der vorhergehenden Seite des „Völkischen Beobachters“.

Die retrospektive Darstellung der deutschen Romantik als „Opferkunst“ war nur eine jener zweifelhaften Methoden, die bildenden Künste dieser Epoche im kunsthistorischen Diskurs der NS-Zeit als politisches Instrument zu nutzen. Im Friedrich-Gedenkjahr 1940 überschlugen sich vornehmlich die Lobeshymnen über den vermeintlich politischen Geist der romantischen Helden, die im heroischen Abwehrkampf gegen die französische Unterdrückung mit Pinsel und Palette für ein erstarktes „Deutschtum“ gekämpft hätten. Kunst der deutschen Romantik wurde zur uneingeschränkt zeitpolitischen Reflexion des deutsch-nationalen Aufstandes jener Ära hochstilisiert – zu einem Symbol „vaterländischen“ Strebens

¹ BIEDRZYNSKI, Richard, Tragiker der Landschaftsmalerei. Caspar David Friedrich zum Gedächtnis, in: Völkischer Beobachter, 2. September 1944, S. 4.

² Ebenda, S. 4.

nach nationaler Freiheit und Einheit des deutschen Volkes. Der Fokus verlagerte sich im NS-Diskurs zunehmend auf das politische Momentum des romantischen Lebensgefühls und seiner Kunstderivate. In ihrer radikalsten Verbiegung der historischen Materie idealisierte die nationalsozialistische Kunstgeschichtsschreibung Caspar David Friedrich und einige seiner Zeitgenossen gar als künstlerische Vorboten des „Dritten Reiches“. Die nationalsozialistische Weltanschauung wurde zur selbsternannten wissenschaftlichen Instanz, die das Rätsel romantischen Kunstschaffens vollständig dechiffriert hätte. Folgt man einigen NS-Forschern in ihrer Argumentation, so wäre die „Wahrheit“ über die deutsche Romantik demnach nur aus der NS-Perspektive zu erfassen gewesen. Das führte zu einer fatalen Neupositionierung der historischen Romantik. Die bildenden Künste der romantischen Bewegung wurden in der NS-Rezeption großteils ihres dialektischen Charakters beraubt und zugunsten nationalistischer Eitelkeiten vereinfacht. Gerade der schier grenzenlose Facettenreichtum, die Widersprüchlichkeiten und Ambivalenzen des romantischen Kunstbegriffes boten einen reichen Fundus an Ideen, aus dem der NS-Diskurs selektiv zu schöpfen wusste. Komplexe Strukturen wurden zumeist ausgeblendet, Einzelaspekte dem Kontext entzogen und in ein ideologisches Korsett gepresst. Die Spannungsfelder zwischen Triumph und Tragödie, die das Wesen dieser philosophisch-künstlerischen Bewegung so maßgeblich geprägt hatten, fanden kaum Beachtung.

Die Romantik unterstand aufgrund ihres heterogenen Charakters keinem definitorischen Zwang und stellte eine Fülle an Interpretationsmöglichkeiten zur Verfügung. Diese Tatsache wussten die Kulturpropagandisten des NS-Regimes zu nutzen. Ausgehend von Caspar David Friedrichs wenigen ostentativ politisch codierten Werken, unterstellte der radikalisierte NS-Kunstdiskurs dem gesamten Œuvre des norddeutschen Meisters eine chauvinistisch-nationalistische Ikonologie. Der historische Friedrich avancierte selbst unwillkürlich zum Vorzeige-Germanen, der einer nationalsozialistischen Generation als künstlerisches, weltanschauliches und rassisches Idol vorstehen hätte sollen.

Im ideologischen Dunstkreis des deutschen Faschismus erlebte die Kunst der deutschen Romantik eine nahezu uneingeschränkte Verehrung, wenngleich die NS-Rezeption nur spezifische Einzelphänomene bewusst aufgenommen und diese auf ihre ideologische Verwertbarkeit überprüft hatte, um sie schließlich in einer restriktiven NS-Kunstgeschichtsschreibung zu kanonisieren. Mit der Ideologie unverträgliche Erscheinungen jener Zeit wurden ignoriert oder negiert. Das Bewusstsein um die Romantik als deutsche Geistesbewegung an der Wende zum 19. Jahrhundert sowie die Mehransichtigkeit der künstlerischen Epoche lieferte den nötigen Spielraum für eine politisch konnotierte Exegese in NS-Deutschland – bis hin zur Einbettung des Nationalsozialismus in einen national-historischen Traditionskanon, in dem auch die deutsche Romantik eine entscheidende Rolle eingenommen hätte. Eine Blutsverwandtschaft zwischen der romantischen und der nationalsozialistischen Bewegung wurde heraufbeschworen. Die kunsthistorische Rezeption der deutschen Romantik – großteils auf

akademischer Ebene vorangetrieben – war dabei aktiver Teil des totalitären Betätigungsfeldes kunst- und kulturpolitischer Maßnahmen im „Dritten Reich“. Zielsetzung und Rhetorik einzelner Publikationen zwischen 1933 und 1945 über romantische Phänomene sind demnach nur im Kontext ihres zeitpolitischen Umfeldes verständlich. Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit soll es daher nicht sein, die kunsthistorische Romantikrezeption im Nationalsozialismus als ein von den zeitpolitischen Phänomenen isoliertes System zu untersuchen, sondern diesen Diskurs bewusst in seinem Umfeld wahrzunehmen. Es gilt demnach, die historische Atmosphäre spürbar zu machen, in der dieser kunsthistorische Diskurs geführt worden war. Die Wertung und Verwertung, die Beurteilung und Instrumentalisierung, die Vereinnahmung und Pervertierung gewisser Aspekte der romantischen Kunst im „Dritten Reich“ können erst im breiten Kontext ideologischer und kulturpolitischer Rahmenbedingungen rekonstruiert werden – wenn auch bestimmt nicht lückenlos und vollständig. Dabei soll auf eine wissenschaftliche Freilegung oberflächlich romantischer Impulse in der epigonalen NS-Kunstproduktion verzichtet werden, um den Fokus auf den breit geführten Diskurs in der nationalsozialistischen Öffentlichkeit über Kunst und Künstler der deutschen Romantik zu richten – hierbei weniger auf den dilettantischen Romantikbegriff der kulturpolitischen Apologeten einer NS-Kunstdoktrin, als auf den – prima vista – kunsthistorisch fundierten Zugang der wissenschaftlichen Elite im „Dritten Reich“ – ergo: Die Rezeption romantischer Kunst bei Kunsthistorikern des akademischen Lebens sowie in den Kunst- und Fachzeitschriften NS-Deutschlands sollen im Zentrum der Untersuchung stehen. Welches Bild wurde von den bildenden Künsten der deutschen Romantik zwischen 1933 und 1945 vermittelt? Warum und in welchem Ausmaß fand eine wissenschaftliche und publizistische Auseinandersetzung mit romantischen Kunstphänomenen statt? War die fatale Radikalisierung des Diskurses am Vorabend des deutschen Faschismus bereits vorbereitet worden? Und: Welche Auswirkungen hatte die intensive NS-Rezeption auf das Bild der deutschen Romantik nach 1945?

Nicht nur die Romantik – grundsätzlich eine internationale, universalistische Geistesbewegung mit gewichtigem Zentrum in Deutschland um 1800 – ist als historisches Phänomen schwer fassbar. In den folgenden Beobachtungen müssen auch die ambivalenten Strukturen in der nationalsozialistischen Kunstanschauung aufgegriffen werden, ihre schizophrene Gratwanderung zwischen atavistischer Reaktion und technoider Moderne, die sich letztlich auch auf die Rezeption der deutschen Romantik im NS-Kunstdiskurs auswirken sollten. Mit der parteiinternen kunstpolitischen Hegemonie der „völkischen“ Kulturapostel im „Dritten Reich“ wurden die letzten modernistischen Tendenzen am Kunstsektor des Regimes ausgerottet. Als unmittelbare Konsequenz entwickelte sich die Kunstgeschichtsschreibung der NS-Zeit – sehr allgemein gesprochen – zu einem wissenschaftlichen Hort deutsch-nationalistischer Überheblichkeit. Der zeitpolitische Filter destillierte nun bewusst „völkische“ Deutungsinhalte aus dem dialektischen System der deutschen Romantik heraus und

erklärte diese zur treibenden Kraft romantischen Kunstschaffens. Wohltuende Ausnahmen bezogen aber auch innerhalb des NS-Diskurses Stellung gegen pauschale Verkürzungen.

Zudem müssen in den folgenden Ausführungen die Kontinuitäten und historischen Konstanten aufgezeigt werden, die sich schon vor der NS-Zeit finden lassen und im Totalitarismus des deutschen Faschismus zu einer fatalen Radikalisierung führen konnten, sowohl bei den kunstpolitischen Maßnahmen als auch im Umgang mit der deutschen Romantik. Gerade die bildende Kunst der norddeutschen Romantik erlebte zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine euphorische Aufwertung und wurde in Zeiten des wilhelminischen Hurratriotismus prompt zu einem historischen Identifikationssymbol deutscher Nationalgeschichte erhoben. Die Dynamisierung des nationalisierten Rezeptionsprozesses gipfelte letztlich in der biologisch-rassistischen Idealisierung und Deformierung der romantischen Künstlerbewegung im Nationalsozialismus. Es sei an dieser Stelle aber betont, dass es sich bei der vorliegenden Arbeit weder um eine Verteidigungsschrift noch um ein Rechtfertigungsplädoyer zugunsten der deutschen Romantik handeln soll. Der nationalistische Eifer am kulturellen Parkett, teils in militant-hetzerischem Gestus, in Zeiten der sogenannten „Freiheitskriege“ am Beginn des 19. Jahrhunderts irritiert heutzutage. Vielleicht war es aber genau jene beispiellose Neuinterpretation der deutschen Romantik durch den Nationalsozialismus, die diese verkürzte Perspektive kanonisieren konnte und das Bild der deutschen Romantik nachhaltig beschädigt hat? Vielleicht bestehen die Vorwürfe gegen die deutsche Romantik, die nach 1945 die romantische „Entthronung der Vernunft“ kritisiert haben, aber auch zu Recht? Wahrscheinlich liegt die Wahrheit in der Mitte.

Im Rahmen dieser Arbeit konnte eine detaillierte Rekonstruktion der NS-Perspektive schließlich nur für die Rezeption Caspar David Friedrichs, den herausragenden Vertreter der norddeutschen Romantik, vorgenommen werden. Friedrichs „Wesen“ und Werk erfuhren im NS-Diskurs die meiste Beachtung. Oft blieb es bei oberflächlichen Worten der Anerkennung, aber auch zweifelhafte Kommentare, die Friedrich zum nationalsozialistischen Idol erklären wollten, waren im Diskurs präsent. Unzählige Ausstellungen und Publikationen zwischen 1933 und 1945 widmeten sich dem norddeutschen Meister, unvergleichlich mehr als allen anderen Künstlern der deutschen Romantik. Die Vielzahl der Quellen lässt in ihrer Schnittmenge ein schlüssiges Bild entstehen, das der NS-Diskurs von Friedrich zu vermitteln versucht hat. Dieses aus heutiger Sicht in vielen Aspekten sehr verstörende Friedrich-Bild soll in dieser Arbeit nachskizziert werden, wenngleich elaborierte Forschungen zu diesem Thema in Zukunft noch intensiviert werden sollten. Die vorliegende Untersuchung kann immerhin einen Ausgangspunkt bilden.

2 Kunst und Kultur im Nationalsozialismus. Kritische Anmerkungen zur Forschungslage

„Die Nazi-Kunst ist reaktionär, hält sich trotzig aus dem Hauptstrom künstlerischer Errungenschaften des Jahrhunderts heraus. Genau aus diesem Grund jedoch hat sie sich im heutigen Geschmack einen Platz erobern können. [...] Für den Durchschnittsbürger in Deutschland mag der Reiz der Nazi-Kunst darin gelegen haben, daß sie einfach, bilderreich, emotional war, nicht intellektuell.“³

Auf ihrer archäologischen Suche nach den ästhetischen Prinzipien nationalsozialistischer Kunstproduktion versuchte die amerikanische Essayistin Susan Sontag definierbare Phänomene freizulegen, die eine „neue[n], erweiterte[n] Bedeutung der Idee des Schönen“⁴ im deutschen Faschismus fassbar machen können. Sie charakterisierte NS-Kunst als „utopische Ästhetik“, „schlüpfrig und idealisierend zugleich“.⁵ Sontags empörtes Urteil und ihre sehr allgemein formulierte Polemik gegen die nationalsozialistische Kunstlandschaft war Konsequenz einer damals öffentlich geführten Diskussion über die schleichende künstlerische Rehabilitierung einiger Maler, Bildhauer und Architekten des „Dritten Reiches“. Die unreflektierte Verehrung der NS-Regisseurin Leni Riefenstahl und ihres Filmschaffens war Ausgangspunkt von Sontags Analyse des „faszinierenden Faschismus“. Ein populärwissenschaftlicher Bildband zu Riefenstahls Begegnungen mit dem afrikanischen Stamm der „Nubab“⁶ wurde von der Autorin in seiner Optik und Sprache auf typisch faschistische Kriterien geprüft und angeklagt. Die schleichende Re-Etablierung Leni Riefenstahls in der Kunstwelt nach 1945 wäre, so Sontags These, ein offensichtliches Symptom dafür, dass sich die historische Folie der NS-Vernichtungspolitik von den Kunstwerken dieser Zeit zu lösen begonnen hatte. Gewisse faschistische Ästhetizismen hätten zudem Einzug in die Sphäre der modernen Kunst gehalten.⁷ Gerade die Qualitäten der NS-Vorzeigebildhauer Arno Breker und Josef Thorak erfreuten sich zunehmender Beliebtheit und lösten eine heftige Kontroverse über eine angemessene Präsentation von Kunstwerken aus den Jahren 1933 bis 1945 aus.⁸ Ohne auf spezielle Werke einzugehen oder diese namentlich zu erwähnen, verurteilte Sontag jegliches Kunstschaffen im Schatten der NS-Ära: „Faschistische Kunst glorifiziert die Unterwerfung, feiert den blinden Gehorsam, verherrlicht den Tod.“⁹ Die politische Grausamkeit des NS-

³ SONTAG, Susan, Faszinierender Faschismus (1974), in: Dies., Im Zeichen des Saturn. Essays, Frankfurt a. Main, 32003 (1983), S. 115f.

⁴ Ebenda, S. 107.

⁵ Ebenda, S. 115.

⁶ Für die jüngste, unkritische Neuauflage des Bildbandes zeichnete der populärwissenschaftliche Taschen-Verlag verantwortlich: RIEFENSTAHL, Leni, Africa, Köln 2005.

⁷ Zudem betonte Sontag, dass sich offensichtlich auch die Populärkultur – auch außerhalb des Totalitarismus – gewisser Ästhetizismen des Faschismus bedient hatte und verwies hier exemplarisch auf Hollywood-Produktionen, die ihrer Ansicht nach „auf verblüffende Weise einige formale Strukturen und Themen faschistischer Kunst“ erkennen ließen: SONTAG, Faszinierender Faschismus (zit. Anm. 3), S. 113.

⁸ STAECK, Klaus (Hrsg.), Nazi-Kunst ins Museum?, Göttingen 1988.

⁹ SONTAG, Faszinierender Faschismus (zit. Anm. 3), S. 113; Zu einem ähnlichen Schluss kam Saul Friedländer, als er konstatierte: „Der ‚Edelkitsch‘ der Nazis war eingebettet in eine ‚Weltuntergangspanthese‘, deren wichtig-

Regimes, auf der diese Werke fußen und gedeihen konnten, würde diese a priori ihres künstlerischen Wertes berauben und somit disqualifizieren. „Ein Geruch von Blut und Schandhaftet ihnen an“, attestierte Thomas Mann den nationalsozialistischen Kulturphänomenen bereits im Jahre 1945.¹⁰ Jedes Wort über sie, sei bereits zu viel.¹¹ Das mag richtig sein, scheint aber wissenschaftlich unbefriedigend. Die pauschale Verurteilung war zunächst Hemmschuh für eine differenzierte Auseinandersetzung mit der NS-Kunst- und Kulturpolitik. Subjektive Vorurteile trübten oftmals den Blick auf das äußerst komplexe und widersprüchliche System eines nationalsozialistischen Kunstbegriffes, der sowohl von radikalen Brüchen als auch von erstaunlichen Kontinuitäten geprägt war. Die hilflosen Verallgemeinerungen waren Ausdruck einer gewissen Ratlosigkeit der Forschung, die sich nach wie vor einigen prekären Fragen stellen muss und an diesen regelmäßig zu scheitern droht: Sind Kunst und Kultur im Korsett des Totalitarismus überhaupt möglich? Darf die Kunst von den politischen Umständen isoliert und damit wertfrei betrachtet werden oder muss man stets von einer „Dekoration der Gewalt“¹² ausgehen? Gibt es eine bestimmte nationalsozialistische Kunst oder bloß Kunst im Nationalsozialismus?

Unmittelbar nach dem Niedergang der nationalsozialistischen Herrschaft war der Bedarf nach einer wissenschaftlichen Aufarbeitung der Schreckensjahre gering, danach aber durchaus kontrovers.¹³ Das wirkte sich in weiterer Folge auch auf die Bearbeitung der kulturpolitischen Phänomene zwischen 1933 und 1945 aus. Den Grundstein für eine spezifische Auseinandersetzung mit der NS-Kunst- und Kulturpolitik legte Hildegard Brenner erst im Jahre 1963.¹⁴ Anhand von Quellen und Dokumenten¹⁵ rekonstruierte sie den politischen Kunstdiskurs mit all seinen widersprüchlichen Tendenzen und Ungereimtheiten. Ihre Publikation erhebt noch heute Anspruch auf Gültigkeit. Brenner stützte sich in ihrer Arbeit auf die zornigen Erinnerungen von Paul Ortwin Rave,¹⁶ der als Mitarbeiter der Berliner Nationalgalerie die Konsequenzen der NS-Kulturpolitik auf das Museums- und Ausstellungswesen unmittelbar erfahren hatte. Obwohl seine Publikation weniger als wissenschaftliche Lektüre, denn als Zeitzeugenbericht zu lesen ist, gibt diese Arbeit auf anschauliche Weise Aufschluss

tes Versatzstück der Tod war.“: FRIEDLÄNDER, Saul, Vorwort zur Neuausgabe (1999), in: Ders., Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus, übersetzt von Michael Grendacher, Frankfurt a. Main 2007 (1982), S. 16.

¹⁰ zit. nach HAUSMANN, Frank-Rutger, Wozu Fachgeschichte der Geisteswissenschaften im „Dritten Reich“, in: HEFTRIG, Ruth et al. (Hrsg.), Kunstgeschichte im „Dritten Reich“. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008, S. 19.

¹¹ PEVSNER, Nikolaus, Europäische Architektur, München 1967, S. 466; Zur „Totalitarismusthese“ der „Frankfurter Schule“: MITTIG, Hans-Ernst, Thesen der Kritischen Theorie bei der Analyse der NS-Kunst, in: BERNDT, Andreas et al. (Hrsg.), Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, Berlin 1992, S. 85-116.

¹² HINZ, Berthold (Hrsg.), Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979.

¹³ KERSHAW, Ian, Der NS-Staat. Geschichtsinterpretationen und Kontroversen im Überblick, übersetzt von Jürgen Peter Krause, Reinbek bei Hamburg 42006 (1993).

¹⁴ BRENNER, Hildegard, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek bei Hamburg 1963.

¹⁵ Zeitgleich veröffentlichte und kommentierte Joseph Wulf zeitgenössische Briefe, Reden und Akten, um Ideologie und Ausrichtung des nationalsozialistischen Kulturwesens plastisch zu machen: WULF, Joseph, Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963.

¹⁶ RAVE, Paul Ortwin, Kunstdiktatur im Dritten Reich, hrsg. von Uwe M. Scheede, Berlin 1987 (1949).

über die rabiate Politisierung des gesamten Kulturwesens in Hitler-Deutschland. Seine Ausführungen sind historisch bestätigt.¹⁷ Zu Unrecht fand Raves wichtiger Vorstoß in der späteren Literatur kaum Erwähnung. Im Laufe der folgenden Jahrzehnte kam es zu einer Fülle von wissenschaftlichen Publikationen, die sich dem Problem zu stellen versuchten. Es sei an dieser Stelle auf die wichtigen Arbeiten von Berthold Hinz,¹⁸ Joachim Petsch,¹⁹ Reinhard Merker²⁰ und Klaus Backes²¹ hingewiesen, die sehr allgemein, aber aus durchaus unterschiedlichen Perspektiven die Materie zu beleuchten versuchten. Der Anspruch, nationalsozialistische Kultur in ihrer Totalität zu erfassen und theoretisch durchzuargumentieren, führte aber unweigerlich zu einer Politisierung der Nachkriegsforschung. Ein gewissenhafter Blick auf Argumentationslinien, spezifische Schwerpunktsetzungen und Rhetorik ermöglicht nun dem kritischen Leser, Intention und Zielsetzung des Forschers politisch nachzuvollziehen. Merker unternahm gar eine Einteilung der Wissenschaftler in „Positivisten“, „als die Mitte des Theoretikerfeldes“, wie etwa Brenner, sowie in einen „linken“, wie Hinz, und „rechten“ Flügel der Autoren.²² Mag seine Kategorisierung ein wenig grob wirken, verwies Merker hier doch auf ein fundamentales Problem, auf das schon Hinz aufmerksam gemacht hatte:

„Anders als die Kunstwissenschaft sonst im allgemeinen verfährt, indem sie der Kunst eine von dem gesellschaftlichen Boden weitgehend unabhängige autonome Ebene zuweist, verknüpft sie das politische System jener Zeit mit der gleichzeitigen Kunst so total, daß diese – derart belastet – aus der sozusagen frei schwebenden Sphäre, in der Kunst ihren ‚selbstverständlichen‘ Ort hat, heraus- und herunterfällt. Indem so die Kunsthistoriographie die Kunst des Dritten Reichs mit diesem selbst identifiziert, handelt und urteilt sie politisch – nicht ‚kunsthistorisch‘ – und muß sich demnach eine politische Würdigung ihres Engagements gefallen lassen. Denn es könnte sein, daß die politische Einschätzung des Faschismus, die über die ästhetische geschoben und mit dieser in Kongruenz gebracht wird, als ein bloßer Abklatsch der *Erscheinungsweise* des Ästhetischen den tatsächlichen Verhältnissen gegenüber inadäquat wird; ist doch die Kunst als ein klassisches Überbauphänomen gewissermaßen zum Indikator für die Modalitäten des gesellschaftlichen Substarts gemacht!“²³

Die These scheint deutlich: Die Untrennbarkeit von Kunst und Politik im Sinne einer letztendlich auch kunsthistorisch relevanten Untersuchung führt notwendigerweise zu einer politischen Positionierung des Autors – ein Dilemma, denn einige Forschungsergebnisse wurden plötzlich des revisionistischen Geschichtsverständnisses verdächtig und daher von der Kollegenschaft vehement – meist auch zu Recht – angegriffen. Der Architekturhistoriker

¹⁷ SCHEEDE, Uwe M., Nachwort, in: RAVE, Paul Ortwin, Kunstdiktatur im Dritten Reich, hrsg. von Uwe M. Scheede, Berlin 1987 (1949), S. 137-153.

¹⁸ HINZ, Berthold, Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, München 1974; HINZ, Berthold, NS-Kunst 50 Jahre danach, Marburg 1989.

¹⁹ PETSCH, Joachim, Kunst im Dritten Reich. Architektur, Plastik, Malerei, Köln 1983.

²⁰ MERKER, Reinhard, Die bildenden Künste im Nationalsozialismus, Köln 1983.

²¹ BACKES, Klaus, Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kulturpolitik im Dritten Reich, Köln 1988.

²² MERKER, Die bildende Künste (zit. Anm. 20), S. 312.

²³ HINZ, Malerei im deutschen Faschismus (zit. Anm. 18), S. 11 (kursiv im Original).

Winfried Nerdinger verfolgte in seiner Forschungstätigkeit über die NS-Baupolitik die Methode „von der quantitativen Analyse zum Gesamtzusammenhang“²⁴ und forderte, „Genrebilder oder Stilleben der NS-Zeit nicht einfach ‚für sich‘ als harmlose Gemälde“ zu betrachten, sondern diese stets nach Bedeutung und Zielsetzung der machtpolitischen Umstände einzuordnen.²⁵ Energisch kritisierte Nerdinger jene Kollegen, die sich in ihrer Arbeit – bewusst oder unbewusst – dem Imperativ des „Gesamtzusammenhangs“ entzogen hatten.²⁶ Igor Golomschtok verdeutlichte die Problematik aus der Sicht des Künstlers im „Dritten Reich“, als er pointiert meinte:

„Die totalitäre Ästhetik forderte von jedem Künstler vor allem eine klare politische Position, eine reine umfassende Weltanschauung, und dies bedeutete, unabhängig davon, was der Künstler malte, ein Porträt des Führers oder eine Gurke, unabhängig davon, was der Architekt baute, einen Palast der Partei oder eine öffentliche Toilette, musste er sich darüber im klaren sein, daß jedes dargestellte oder erschaffene Objekt dem allgemeinen ideologischen Ganzen zurechenbar sein mußte: Es gewann seine Bedeutung, seine Sinn und seine Schönheit nur durch die Zugehörigkeit zu den höheren Werten der Lebensphilosophie oder der sozialen Doktrin.“²⁷

Diese „klare politische Position“, die in NS-Deutschland von den Künstlern verlangt worden ist, darf daher in der heutigen Forschung über den Kulturapparat des Nationalsozialismus nicht verschwiegen werden. Ausschließlich stilanalytisch vorzugehen, unter Ausblendung des heute mehr oder weniger gut erforschten Politapparates, hätte eine verfälschende Wirkung. Ikonografische Schwerpunkte in Malerei und Plastik oder die Semantik der NS-Architektur²⁸ gewannen erst im Kontext des NS-Regimes an „Verständnis“ und Brisanz. Die wissenschaftliche Neugierde, diesem durchaus schwierigen Kapitel der NS-Forschung auf den Grund zu gehen, reißt daher bis heute nicht ab. Unzählige spezifische Studien beschäftigten sich seitdem mit Einzelphänomenen des nationalsozialistischen Kunstdiskurses, konzentriert auf ausgewählte Protagonisten, Künstler, Werkgruppen oder methodische Ansätze.²⁹

²⁴ NERDINGER, Winfried, Architektur. Macht. Erinnerung. Stellungnahmen 1984-2004, hrsg. von Christoph Hölzl und Regina Prinz, München/Berlin/London/New York 2004, S. 107.

²⁵ Ebenda, S. 112.

²⁶ LARSSON, Lars Olof, Klassizismus in der Architektur des 20. Jahrhunderts, in: SPEER, Albert, Architektur, Frankfurt/Berlin/Wien 1978, S. 151-175; Larsson relativierte die megalomanischen Bauprojekte Albert Speers als „internationalen Klassizismus“; RASP, Hans-Peter, Eine Stadt für tausend Jahre. München – Bauten und Projekte für die Hauptstadt der Bewegung, München 1981; Nerdinger bescheinigte dem Autor „ungeniert[e] Sympathie“ für die monströsen Planungen Hermann Gieslers: NERDINGER, Architektur. Macht. Erinnerung (zit. Anm. 24), S. 176.

²⁷ GOLOMSCHTOK, Igor, Führer. Helden. Märtyrer. Das Wesen der Kunst im Totalitarismus, in: TABOR, Jan, (Hrsg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956, Ausst. Kat. Künstlerhaus Wien, Bd. 1, Baden 1994, S. 42.

²⁸ Adolf Hitler selbst bezeichnete das nationalsozialistische Bauwesen als „Wort aus Stein“, um die politische Aussagekraft seines Architekturwollens zu betonen: WEIHSMANN, Helmut, Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs, Wien 1998, S. 19.

²⁹ Es seien hier nur jene Publikationen genannt, die für die vorliegende Arbeit relevant gewesen sind: MATHIEU, Thomas, Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus. Studien zu Adolf Hitler, Joseph Goebbels,

Wie verhielt es sich nun mit dem Kunstdiskurs im Nationalsozialismus fernab von der parteipolitischen Machtzentrale, in der das „Banausentum“ der Parteiführer vorherrschend war? Wie stand es um die Kunstkritik, die Kulturpublizistik, die Kunstliteratur, und vor allem um die akademische Disziplin der Kunstgeschichte unter nationalsozialistischer Herrschaft? Jenseits des dilettantischen Kunstverständnisses, das Adolf Hitler, Joseph Goebbels oder Alfred Rosenberg zu einer nationalsozialistischen Kunstdoktrin zu bündeln versuchten, griffen unzählige Kunsthistoriker und Kunstexperten auf universitärer und öffentlicher Ebene in diesen Diskurs ein. Das bedeutet demnach, dass im Nationalsozialismus betriebene Kunstgeschichtsforschung in der heutigen Forschung genauso als essentieller Bestandteil der Kulturpolitik des „Dritten Reiches“ ernst genommen werden muss wie etwa die jährlichen Inszenierungen der „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ in München oder Hitlers hasserfüllte „Kulturpolitischen Reden“, die Thomas Mann verärgert als „Bockmist“ verspottet hat.³⁰ Muss nicht jeder, der Teil des öffentlichen Kunstdiskurses war, als Mosaikstein im Gesamtbild einer staatsgelenkten Kulturpolitik Beachtung finden – gleichgültig, ob als Kommentator des aktuellen Kunstgeschehens oder als Kunsthistoriker? Sobald der Machtapparat das akademische Leben seiner Freiheit beraubt und die Wissenschaft ins politische Kalkül gezogen hatte, Kunstgeschichte und Kunstkritik zu Instrumenten des nationalsozialistischen Propagandasystems geworden waren, war klar: Jeder der beteiligten Protagonisten „erledigte auf die eine oder andere Art die Arbeit des Dritten Reiches mit“.³¹ Auch kunsthistorisch relevante Studien aus der Zeit zwischen 1933 und 1945 dürfen daher nicht aus dem zeitpolitischen Kontext gelöst werden.

Nach 1945 suchte die Forschung zunächst nach Erklärungsmodellen, die einen nationalsozialistischen Kunstbegriff in seiner Gesamtheit begreifbar machen sollten. Man blieb dabei meist an der Oberfläche und summarisch. Das Hauptaugenmerk wurde auf die einflussreichsten politischen Kräfte gelegt, die als Apologeten einer „Neubelebung und Wiederauferstehung“³² der deutschen Kunst das kulturelle Schaffen im „Dritten Reich“ maßgeblich gelenkt hatten. Der Fokus richtete sich auf Adolf Hitler, als Verkörperung des „schlechten Geschmack[s]“, der „jede echte Kunst als entartet weg[stieß]“,³³ mit der Aufgabe, die unsäglichke „Legende vom ‚Künstler‘ Adolf Hitler, vom Architekten, der, wenn er nicht der Baumeister des Reiches hätte werden müssen, ein Michelangelo hätte sein wollen und können“ zu

Alfred Rosenberg, Baldur von Schirach, Heinrich Himmler, Albert Speer, Wilhelm Frick, Saarbrücken 1997; SARKOWICZ, Hans (Hrsg.), Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus, Frankfurt a. Main/Leipzig 2004.

³⁰ MANN, Thomas, Hitlerreden (Deutsche Hörer! 28. März 1943), in: Ders., Deutschland und die Deutschen. Essays 1938-1945, Bd. 5, hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt a. Main 2002, S. 210.

³¹ HAFFNER, Sebastian, Von Bismarck zu Hitler. Ein Rückblick, München 2001 (1987), S. 256.

³² HITLER, Adolf, Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitages in Nürnberg 1935, in: HINZ, Berthold, Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, München 1974, S. 139.

³³ WEYR, Thomas, Die Kunst ist geschmeidig, in: TABOR, Jan (Hrsg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956, Ausst. Kat. Künstlerhaus Wien, Bd. 1, Baden 1994, S. 197.

bekämpfen.³⁴ Auch Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg oder Hermann Göring wurden samt ihrer Institutionen und Ministerien auf ihre kulturpolitische Relevanz untersucht oder zumindest in den wichtigsten Arbeiten erwähnt. Die Verfolgung und Vertreibung unerwünschter Kunstströmungen mit dem traurigen Tiefpunkt der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“³⁵ fanden in der Literatur schon früh Beachtung, galten doch die Liquidation der Moderne und die Rädelsführer im Kampf gegen den „Kulturbolschewismus“³⁶ als Sinnbilder nationalsozialistischer „Unkultur“ – einer „Unkultur“, die auf das selbsternannte Genie Adolf Hitler zurückzuführen wäre, der als „gigantomanischer Staatsverbrecher und Amok laufender Spießer“³⁷ sein dilettantisches Kunstverständnis als staatliche Kunstdoktrin durchzusetzen versucht hätte. Dürftig fiel bei der bereits genannten Literatur die Auswertung von zeitgenössischen kunsthistorischen Befunden, Ausstellungskatalogen oder Kunstzeitschriften aus, die im Allgemeinen die Rezeption von damals wichtigen und geschätzten Künstlern und Strömungen der Kunstgeschichte nachvollziehbar machen könnten. Damit wäre ein weiterer entscheidender Schritt für die wissenschaftliche Rekonstruktion des NS-Kulturapparates getan.

Viel zu wenig Aufmerksamkeit schenkte die Literatur der kunsthistorischen Rezeption, Forschung, Vermittlung und Lehre in der nationalsozialistischen Öffentlichkeit. Wie wurde Kunsthistoriografie betrieben, welche Schwerpunkte wurden gesetzt und warum? Spiegelten sich die kulturpolitischen Maßnahmen der Partei in der kunsthistorischen Arbeit wider? Wie sehr wurden kunsthistorische Überlegungen von den aktuellen Umständen im damaligen Deutschland gefördert, gelenkt, vereinnahmt und politisch missbraucht? Erst vor wenigen Jahren widmeten sich einige Kunsthistoriker der dunklen Vergangenheit ihrer Disziplin „unterm Hakenkreuz“, wagten einen kritischen Blick und analysierten die Kunstgeschichtsschreibung auf akademischer Ebene von 1933 bis 1945. Mit dem unaufgeregten, aber schonungslosen Aufzeigen von „braunen“ Spuren in der universitären Kunstwissenschaft wurde der bis dahin unreflektierte Umgang mit Forschungsliteratur aus der NS-Zeit sichtbar gemacht. Als jüngste Beiträge zu diesem Thema seien hier ein Sammelband mit Beiträgen zur „Geschichte einer Wissenschaft“³⁸ sowie eine Publikation über Theorien, Methoden und

³⁴ HINZ, Malerei im deutschen Faschismus (zit. Anm. 18), S. 9.

³⁵ erstmals bei: BEHNE, Adolf, Entartete Kunst, Berlin 1947; FLECKNER, Uwe (Hrsg.), Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus. Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 1, Berlin 2006.

³⁶ „Kulturbolschewismus“ war ein abwertender Kampfbegriff, der sich bereits vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten gegen moderne und gesellschaftskritische Kunstströmungen gerichtet hatte. In der NS-Zeit wurde er dann schließlich zu einem der wichtigsten Termini zur Diffamierung moderner Kunst, vor allem bei Alfred Rosenberg: ENDLICH, Stefanie, Lexikoneintrag „Kulturbolschewismus“, in: BENZ, Wolfgang et al. (Hrsg.), Enzyklopädie des Nationalsozialismus, München 2007, S. 615.

³⁷ GLASER, Hermann, Wie Hitler den deutschen Geist zerstörte. Kulturpolitik im Dritten Reich, Hamburg 2005, S. 236.

³⁸ DOLL, Nikola et al. (Hrsg.), Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar 2005.

Praktiken in der nationalsozialistischen Kunstgeschichtsschreibung hervorgehoben.³⁹ Die vertiefende Auseinandersetzung mit der Forschung im „Dritten Reich“ hat eine Lücke in der wissenschaftlichen Aufarbeitung des gesamten NS-Kultursystems geschlossen, steht aber freilich noch am Anfang.

Demnach gilt es, sich auch mit der Rezeption der künstlerischen Bewegung der deutschen Romantik zwischen 1933 und 1945 auseinanderzusetzen. Die politische Elite im Nationalsozialismus schuf durchwegs unterschiedliche Interpretationen für den Begriff der Romantik, voll von Widersprüchen und Unklarheiten. Schier willkürlich entwickelten und vertraten die Ideologen des Regimes – ob Hitler, Goebbels, Rosenberg oder andere Parteifunktionäre – ihre individuellen Vorstellungen von diesem Kapitel deutscher Geistesgeschichte. Die propagandistische Nutzung der historischen Romantik für das zeitpolitische Geschehen – Romantik als erklärter „Vorfahre“ des „Dritten Reiches“ – war ihnen jedoch als Ziel gemein. Die vorliegende Arbeit soll weniger die diffusen Deutungsansätze der Herrschenden aufgreifen, als mehr die konkrete Rezeption der deutschen Romantik im kunstpolitischen Diskurs der NS-Zeit deutlich machen. Die Fragen müssen daher lauten: Wie wurde die deutsche Romantik allgemein sowie Strömungen und Künstler dieser Zeit in kunsthistorischen Publikationen und im akademischen Diskurs interpretiert? Wurde die deutsche Romantik für nationalsozialistische Zwecke missbraucht, umgeschrieben, eingefärbt oder gar pervertiert? Die nationalsozialistische Beschäftigung mit der romantischen Bewegung – samt Ausblendung und Verurteilung einzelner Aspekte einerseits, sowie Überhöhung und Verehrung gewisser Protagonisten dieser Zeit andererseits – war Teil der NS-Kulturpolitik. Die Freilegung dieses vermeintlich kleinen Bereiches soll einen Beitrag zum weiteren „Verständnis“ der NS-Zeit und ihres Kunstideals, aber auch zum Komplex der deutschen Romantik allgemein leisten. Auch die Kunstgeschichte als Disziplin hat sich mit ihrer eigenen Geschichte kritisch auseinanderzusetzen.

³⁹ HEFTRIG, Ruth et al. (Hrsg.), *Kunstgeschichte im „Dritten Reich“. Theorien, Methoden, Praktiken*, Berlin 2008; Es sei an dieser Stelle freilich auf die Forschungsarbeit von Hans H. Aurenhammer nicht vergessen, der die NS-Geschichte des Instituts für Kunstgeschichte in Wien sehr kritisch untersucht hat. Sein Aufsatz im Wiener Jahrbuch verweist außerdem auf weiterführende Literatur zu den Geisteswissenschaften unter dem NS-Regime: AURENHAMMER, Hans H., *Zäsur oder Kontinuität? Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus*, in: BDA Wien/Institut für Kunstgeschichte Wien (Hrsg.), *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 53, Wien/Köln/Weimar 2004, S. 11-54.

3 Der Kunst- und Kulturdiskurs unterm Hakenkreuz

3.1 Das dialektische Prinzip der „reaktionären Moderne“ in der NS-Ästhetik. Ein Problem

3.1.1 „Märchenhafte Kulisse mit 150 Flakscheinwerfern“. Die Verknüpfung von Reaktion und Progression als ästhetische Konstante?

Die zutiefst negativen Wertungen, die dem Nationalsozialismus aufgrund seiner politischen Grausamkeit jegliche Kompetenz in künstlerisch-ästhetischen Fragen abgesprochen haben, wirken zunächst durchaus schlüssig. Ein undemokratisches Regime, das sich gegen alle moralischen Prinzipien der Menschlichkeit gestellt hat, könne per se keine fruchtbare Kultur hervorbringen – und wäre demnach auch nicht modern. Doch ausschließlich in der Analyse der NS-Malerei herrscht die einhellige Forschungsmeinung, dass diese generell an entwicklungsgeschichtlicher Relevanz vermissen hat lassen. Nur schwer können sich die pedantischen Aktdarstellungen von Adolf Ziegler, der bereits während der NS-Zeit als „Maler des deutschen Schamhaares“ verspottet worden ist,⁴⁰ oder die „frischgewaschene ‚Appetitlichkeit‘“⁴¹ der sexualisierten Motive aus der griechischen Mythologie eines Paul Matthias Padua als künstlerische Aushängeschilder ihrer Zeit dem internationalen Vergleich stellen. Selbst Albert Speer, Hitlers „Hofarchitekt“ mit ministrablen Aufgaben, äußerte sein Unverständnis über die Vertreter der offiziösen Reichskunst, als er 1961 in seinen „Spandauer Tagebüchern“ notierte:

„Zu der Malerei, die Hitlers Berater, Heinrich Hoffmann, alljährlich im Haus der Deutschen Kunst zusammentrug, hatte ich eher das Verhältnis amüsierten Wohlwollens. Nie wäre ich auf die Idee gekommen, mir einen Ziegler, einen Padua für das eigene Haus zu kaufen; das Genrehafte dieses süddeutschen Akademismus war mir denkbar fern und eher peinlich.“⁴²

Die megalomanischen Bauprojekte sowie die plastischen Arbeiten der von Hitler geförderten Bildhauer fanden hingegen auch nach 1945 regen Zuspruch, vor allem bei den durch-

⁴⁰ u.a. GLASER, Wie Hitler den deutschen Geist zerstörte (zit. Anm. 37), S. 231.

⁴¹ HINZ, Malerei im deutschen Faschismus (zit. Anm. 18), S. 87.

⁴² SPEER, Albert, Spandauer Tagebücher, Berlin 2005 (1980), S. 538; Speers Ausführungen sind stets mit gebotener Vorsicht zu behandeln. In seinen Memoiren präsentierte sich der ehemalige Rüstungsminister als fehlgeleitetes Opfer seines eigenen Opportunismus und verlor sich, trotz Schuldeingeständnissen, in unglaublichen Relativierungen. Saul Friedländer bemerkte dazu: „Viele wußten davon [vom Vernichtungswerk Hitlers], und der ekstatische Jubel eines bedeutenden Teil der Bevölkerung galt offensichtlich auch diesem Teil der Politik Hitlers. Oranienburg und Dachau, die Keller der Gestapo [...], das Verschwinden politischer Gegner und die in Brand gesetzten Synagogen, der Ausschluß der Juden aus allen Lebensbereichen der deutschen Gesellschaft, der Überfall auf Polen [...], die Deportation der Juden nach Osten [...], das Verschwinden Geisteskranker und die Photographien von Leichenhaufen, die im Reich zirkulierten, die Bemerkungen über Auschwitz [...], die Fleischerhaken, die auf die Männer des 20. Juli warteten, und schließlich dann der Befehl, Deutschland selbst zu zerstören ... Dies alles meine ich mit Vernichtungswerk, und dennoch verlor für Speer der magische Zauber Hitlers erst am 1. Mai 1945 seine Wirkung.“; FRIEDLÄNDER, Saul, Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus, übersetzt von Michael Grendacher, Frankfurt a. Main 2007 (1982), S. 75.

schnittlichen Kunstrezipienten. Die Forschung bewegte sich stets auf dünnem Eis, stand den einzelnen Kunstderivaten des deutschen Faschismus großteils sehr kritisch gegenüber, verleugnete aber nicht, dass man Gefahr laufen könnte, auch in der kritischen Aufarbeitung der NS-Zeit „zwischen Extremen“ zu schwanken, denn „[w]ir verdrängen und vermarkten die NS-Zeit, wir verharmlosen oder verteufeln sie. [...] Nur so, wie sie war, mögen wir sie nicht erinnern: so widersprüchlich, so fragwürdig und mitunter so beschämend faszinierend.“⁴³ Gerade die Thesen eines „Zivilisationsbruches“, dem plötzlichen Rückfall in die Barbarei, greifen in der Analyse des totalitären NS-Systems wahrscheinlich zu kurz. Die komplexen Zusammenhänge, als Konsequenz einer Dialektik der Moderne,⁴⁴ werden dadurch vereinfacht und verzerrt. Die NS-Politik verfolgte letztlich die brutale Weltanschauung einer „reaktionären Modernität“,⁴⁵ die sich auch in ästhetisch-künstlerischen Bereichen durchzusetzen versucht hatte. Alfred Hrdlicka, einer der wichtigsten österreichischen Bildhauer nach 1945, erkannte in den Ideologen des nationalsozialistischen Kunstbegriffes gar die „Avantgarde der Technokratie“, denn „[d]er NS-Staat war symbol- und runensüchtig, ordnungswütig: eine ganze Nation im Gleichschritt, abgezielte Bewegungen, Grußformen, der Bettenbau kantensauber, wie mit dem Lineal gezogen, natürlich auch der Scheitel. Nazi-Design war schnittig.“⁴⁶ Hrdlicka nannte Hitlers Lieblingskünstler Arno Breker einen „Vorläufer einer technokratischen Kunstauffassung“, weil „[i]m Prinzip waren sie alle Abstrakte. Besser gesagt: das Menschenbild der Nazis war ein abstraktes, konstruiertes.“⁴⁷ Breker, gar ein „Moderner“ wider Willen?

Grundsätzlich basierte der reaktionäre Kunstbegriff der nationalsozialistischen Elite auf einem rassentheoretisch-biologistischen Fundament,⁴⁸ wie Adolf Hitler bereits in seinem Pamphlet „Mein Kampf“ mit Nachdruck zu verstehen gegeben hatte: „Was wir heute an menschlicher Kultur, in Ergebnissen von Kunst, Wissenschaft und Technik vor uns sehen, ist nahezu ausschließlich schöpferisches Produkt des Ariers.“⁴⁹ Diese chauvinistische Grundhaltung manifestierte sich schließlich in der rücksichtslosen Verfolgung, Diffamierung und Ausrottung von „entarteten“ Kunstströmungen, ihrer Vertreter und Unterstützer. Die Moderne

⁴³ REICHEL, Peter, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Gewalt und Faszination des deutschen Faschismus*, Hamburg 2006 (1991), S. 23.

⁴⁴ „Ohne die moderne Zivilisation und ihre wichtigsten Errungenschaften hätte es den Holocaust nie gegeben.“: BAUMANN, Zygmunt, *Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust*, übersetzt von Uwe Ahrens, Hamburg 2002 (1989), S. 102.

⁴⁵ u.a. HERF, Jeffrey, *Reactionary modernism. Technology, Culture, Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge 1984; Einen Forschungsüberblick lieferte LUDWIG, Karl-Heinz, Technik, in: BENZ, Wolfgang et al. (Hrsg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, München 2007, S. 283-302; EMMERICH, Wolfgang/WEGE, Carl (Hrsg.), *Der Technikdiskurs in der Hitler-Stalin-Ära*, Stuttgart/Weimar 1995; REICHEL, Peter, *Der schöne Schein* (zit. Anm. 43), S. 28; REICHEL, Peter, *Bildende Kunst und Architektur*, in: BENZ, Wolfgang et al. (Hrsg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, München 2007, S. 166.

⁴⁶ HRDLICKA, Alfred, *Die Nazis waren die Avantgarde der Technokratie*, in: Ders., *Die Ästhetik des automatischen Faschismus. Essays und neue Schriften*, hrsg. von Michael Lewin, Wien/Zürich 1989, S. 186.

⁴⁷ HRDLICKA, Alfred, *Die Ästhetik des automatischen Faschismus*, in: Ebenda, S. 68f.

⁴⁸ u.a. SCHULTZE-NAUMBURG, Paul, *Kunst und Rasse*, München 21935 (1928).

⁴⁹ HITLER, Adolf, *Mein Kampf*, München 666-6701942, S. 317.

wurde vehement bekämpft, am Radikalsten in der Malerei. Stilistisch zog sich die NS-Malerei in einen oberflächlichen Realismus zurück – den von Albert Speer belächelten „Akademismus“ – der jedoch nur jene Realitäten zu schaffen vermochte, die auch klar politisch kalkuliert waren. Realismus scheint heute daher wohl ein irreführender Begriff, da die malende Künstlerzunft im Nationalsozialismus mehr auf Heroisierung und Glorifizierung des Bildinhaltes abzielte als auf eine lebensnahe, vielleicht auch ungeschönte Darstellung der Welt. Die scheinbar harmlosen Motive des „nationalsozialistischen Realismus“ erfuhren im Zusammenhang mit der gleichzeitigen Verstoßung der unerwünschten Moderne eine ikonologische Aufladung mit, wie Hinz es nannte, faschistischer „Substantialisierung“, „[d]as bedeutet, daß ein Kind und eine Kuh – sind sie einmal gemalt – nicht mehr das leisten können, was sie sind: Sie werden zu Masken der evozierten Substanz, zu Masken des faschistischen Systems.“⁵⁰ Es wurden leicht verdauliche, dem Rezipienten klar verständliche Bildthemen gewählt, die sich wiederum im politischen Gesamtbild zu positionieren hatten. Dem salopp als „konservativ“ zu bezeichnenden Kunstgeschmack der NS-Elite verpflichtet, blieb daher nur der Rückzug in die tradierten Formen der Gattungsmalerei: Landschaft, Mutter und Kind, Bauern-, Arbeiter-, Politikerporträt, bukolische Idylle, Tierdarstellung, Akt und ähnliches.⁵¹ Das Aufgreifen längst überholter Formen erlaubt heutzutage die NS-Malerei unter den – zugegebenermaßen etwas unscharfen – Begriff der „Reaktion“ zu subsumieren, andererseits impliziert die von Alfred Hrdlicka betonte Technokratie in der NS-Kunst und im NS-System ein gewisses Fortschrittsbewusstsein, etwas geradezu Modernes.

Das ist freilich eine gewagte, vielleicht sogar gefährliche Überlegung. Wie lassen sich nun die Begriffe der „reaktionären Moderne“⁵² oder der „antimodernen Modernität“ fassen? Das „progressive“ Element in der NS-Ästhetik ist weniger in singulären Kunstprodukten zu suchen – denkt man an die platte Malerei der NS-Repräsentationskunst, die sich als Symbol der nationalsozialistischen „Verachtung für alles Reflektierende, Kritische, Pluralistische“⁵³ der Moderne völlig verweigert hat. Vielmehr knüpfte die faschistische Ideologie ihre restaurativen Visionen direkt an eine allgemein forcierte Begeisterung für Technik und technoiden Formen, was zu jenem „widersprüchliche[n] Doppelgesicht“⁵⁴ führen konnte, das sich in vielen Bereichen des NS-Politapparates wiederfinden ließ – sich einmal aufdringlicher, dann

⁵⁰ HINZ, Malerei im deutschen Faschismus (zit. Anm. 18), S. 98.

⁵¹ Einen Überblick über die von der Partei geförderte Malerei bieten heute die zeitgenössischen Ausstellungskataloge der jährlichen „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im „Haus der Deutschen Kunst“ in München; Eine Fülle an Reproduktionen nationalsozialistischen Kunstschaffens in kompakter Form lieferte nach 1945 ausgerechnet der ominöse Grabert-Verlag, der unzählige rechtsextreme und volksverhetzende Publikationen in den letzten Jahrzehnten zu verantworten hatte: DAVIDSON, Mortimer G., Kunst in Deutschland 1933-1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich. Malerei, Bd. 2, Tübingen 1991.

⁵² Mit „Moderne“ oder „Modernität“ ist eine prinzipielle Aufgeschlossenheit für den Fortschritt eines technischen Zeitalters gemeint. Zur Problematik der Frage nach „Modernität“ in der NS-Zeit siehe u.a.: NERDINGER, Winfried, Modernisierung, Bauhaus, Nationalsozialismus, in: Ders., Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung, München 1993, S. 9-23; KERSHAW, NS-Staat (zit. Anm. 13), S. 364ff.

⁵³ SONTAG, Faszinierender Faschismus (zit. Anm. 3), S. 111.

⁵⁴ REICHEL, Der schöne Schein (zit. Anm. 43), S. 124.

wieder dezenter zeigend. Es sei an dieser Stelle betont, dass in einer sensiblen Analyse der „reaktionären Moderne“ die vermeintlich „modernen“ Elemente im Nationalsozialismus keine unverhältnismäßige Überbewertung erfahren dürfen, weil dies sonst – wie Kershaw richtig festgestellt hat – das „Wesentliche am Faschismus ignorieren“ würde.⁵⁵ Trotzdem sei hier der Versuch gewagt, die Schizophrenie des NS-Systems und seiner Kulturphänomene anhand von Beispielen aufzuzeigen. Das ist letztlich auch für die Rezeption der deutschen Romantik interessant. Denn nicht nur der beispiellose Vernichtungswahn der Nationalsozialisten entpuppte sich als jener gefährliche Ausläufer einer „Dialektik der Aufklärung“,⁵⁶ der es schließlich ermöglichte, dass der Holocaust „inmitten der modernen, rationalen Gesellschaft konzipiert und durchgeführt [wurde], in einer hochentwickelten Zivilisation und im Umfeld außergewöhnlicher kultureller Leistungen“.⁵⁷ Die „modernen, technisch-bürokratischen Handlungsmuster“⁵⁸ waren demnach eine schreckliche Notwendigkeit für die Durchführung der nationalsozialistischen Ausrottungspolitik. Technik und Reaktion, Moderne und Restauration, wurden zu in Wechselbeziehung stehenden Faktoren des Nazismus, die gleichermaßen das System prägten. Aber auch die ästhetischen Phänomene des deutschen Faschismus erwiesen sich als widersprüchlich. Mögen Einzelobjekte in Malerei, Skulptur oder Architektur einem Vergleich mit der internationalen Moderne nicht standhalten, weil sie dem rückwärts-gewandten Kunstgeschmack der herrschenden Schicht repräsentierten, so trugen doch viele ästhetische Erscheinungen im Nationalsozialismus einen vermeintlich „progressiven“, neuartigen Keim in sich – aber immer mit dem Zweck und Ziel, das Progressive für das reaktionäre Endprodukt zu instrumentalisieren. Die intendierte Ästhetisierung der Politik, die Auflösung des einzelnen „Volksgenossen“ in einem „Ornament der Masse“,⁵⁹ das im Wechselspiel zwischen Volks- und Architekturkörper, zwischen Mensch und Regime ein organisches Ganzes zu simulieren versuchte, wurde mittels neuester Technik inszeniert und theatralisiert. Gleichzeitig diente die dramatische Verflechtung von Kunst und Politik stets einer Ästhetisierung nationalsozialistischer Demagogie – und somit als Propagandainstrument. Die politische Intention war daher immanent:

„Diese Ästhetik propagiert zwei scheinbar gegensätzliche Eigenschaften: Ichbezogenheit und Untertanengeist. Die Beziehung zwischen Herrschaft und Versklavung kommen in einem charakteristischen Gepränge zum Ausdruck: Vereinigung von Menschengruppen zu Massenansammlungen; Umformung von Menschen zu Objekten; Multiplikation und Reproduktion von Objekten; und das Zusammen-

⁵⁵ KERSHAW, NS-Staat (zit. Anm. 13), S. 365; Kershaw warnte zudem vor einer „Perspektivverschiebung“: „Und diese Perspektivverschiebung kann ihrerseits schnell zu einer Trivialisierung des Nationalsozialismus führen, wobei dessen Verbrechen zwar nicht ignoriert, aber größtenteils doch als gegeben vorausgesetzt werden und an ihrer Stelle nun das Bild vom Dritten Reich als wichtiger Modernisierungsära in den Mittelpunkt der langfristigen Betrachtung der deutschen nationalen Entwicklung gerückt wird.“: Ebenda, S. 366.

⁵⁶ HORKHEIMER, Max/ADORNO, Theodor W., Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a. Main 1944 (2008).

⁵⁷ BAUMANN, Dialektik der Ordnung (zit. Anm. 44), S. 10.

⁵⁸ Ebenda, S. 110.

⁵⁹ KRACAUER, Siegfried, Das Ornament der Masse, Frankfurt a. Main 1963.

scharen von Menschen/Objekten um eine allmächtige, hypnotische Führerfigur oder -macht. Im Mittelpunkt faschistischer Dramaturgie steht das orgiastische Wechselspiel zwischen machtvollen Kräften und ihren einheitlich gekleideten, zu immer größeren Massen anschwellenden Marionetten. Faschistische Choreographie variiert zwischen pausenloser Bewegung und erstarrten, statischen, ‚virilen‘ Posen.“⁶⁰

Die alljährlichen Inszenierungen der Nürnberger Reichsparteitage⁶¹ folgten dem Ideal einer politischen Ästhetik und wurden zu einem schauderhaft-imposanten Schauspiel hochstilisiert. Im megalomanischen Komplex des Reichsparteitagsgeländes traten die architektonischen Formen der „Herrschenden“ in einen Dialog mit den „Untertanen“. Das hatte durchaus System: Die strengen, klaren Strukturen der Architektur – etwa Weitläufigkeit, Überdimensionierung oder Geradlinigkeit – korrelierten mit der straff gestaffelten Volksmasse. Die Bauten Albert Speers für die Reichsparteitage wurden erst durch den Bezug zur anonymisierten Masse zum Übermittler der politischen Botschaft, als Schablonen nationalsozialistischer Propaganda. Die Architektur fungierte als mächtige Kulisse, in der die vollständige Auflösung des Individuums im nationalsozialistischen Volksganzen nahezu rituell vollzogen werden sollte. Kolossale Formen aus Stein flossen über in ein „Ornament der Masse“ (Abb. 1). Dramaturgisch gestützt war die jährlich im Herbst abgehaltene Schau nicht nur von einer „künstlerischen“ Durchgestaltung des Programms, sondern auch von modernster Technik. Kunst und Technik gingen dabei ein geradezu symbiotisches Verhältnis ein. Kunst und Technik operierten gemeinsam, stets darauf abzielend, NS-Politik in einem ästhetischen, aus heutiger Sicht „beschämend faszinierend[en]“⁶² Glanz darzustellen. Albert Speer setzte auf die Wirkung künstlichen Lichts, das im Dunkel der Nacht, Architektur, „Führer“, Partei und Volk in einer sakralen, spirituellen Stimmung erscheinen lassen sollte (Abb. 2). In seinen Tagebuchaufzeichnungen ließ er sich 1965 als „Vater der Lichtarchitektur“ feiern:

„Wenn ich es richtig sehe, habe ich den ersten Schritt in diese Richtung anlässlich der Weltausstellung in Paris getan, als ich den deutschen Pavillon nachts durch kunstvoll gruppierte Scheinwerfer in blendende Helle tauchte. Die Architektur des Bauwerks selber wurde dadurch zugleich scharf aus der Nacht herausgeschnitten und unwirklich gemacht. Immerhin war es noch die Kombination von Architektur und Licht. Wenig später verzichtete ich dann ganz auf gebaute Architektur. Auf dem Reichsparteitag ließ ich erstmals 150 Flakscheinwerfer, senkrecht zum Nachthimmel gerichtet, ein Rechteck aus Licht formen. Im Innern fand das Ritual des Parteitags statt – eine märchenhafte Kulisse, gleich einem der kristallinen Phantasieschlösser des Mittelalters.“⁶³

Mit den „150 Flakscheinwerfern“ bedienten sich die NS-Propagandisten der modernen Kriegstechnik, um eine „Kombination von Licht und Architektur“ zu erzielen, die sich letztlich zu einer „märchenhaften Kulisse“ in einem mystischen „Ritual“ – ähnlich einem „Phan-

⁶⁰ SONTAG, Faszinierender Faschismus (zit. Anm. 3), S. 113.

⁶¹ ZELNHEFER, Siegfried, Die Reichsparteitage der NSDAP. Geschichte, Struktur und Bedeutung der größten Propagandafeste im nationalsozialistischen Feiertag, Nürnberg 1991.

⁶² REICHEL, Der schöne Schein (zit. Anm. 43), S. 23.

⁶³ SPEER, Tagebücher (zit. Anm. 42), S. 636.

tasieschloss“⁶⁴ – steigern sollte. Albert Speers verkitschte Rhetorik, seine Vermischung von „mittelalterlichen“ und futuristischen Topoi, war bezeichnend für das schizophrene Ideal einer nationalsozialistischen Ästhetik – ein schier bizarrer Ausfluss einer „reaktionären Modernität“ im deutschen Faschismus. Es scheint fast so, als wäre dem NS-Architekten in der selbstverliebten Betrachtung seiner „Lichtarchitektur“ das Wort „romantisch“ auf der Zunge gelegen. Speers Affinität zu Kunst und Literatur der deutschen Romantik war bekanntlich groß. Dennoch wagte Speer es nicht, sein Architekturwollen direkt – wenn auch bloß rhetorisch – mit der deutschen Romantik in Verbindung zu bringen. Das dürfte einen simplen Grund haben: In seinen Spandauer Tagebuchaufzeichnungen äußerte der NS-Baumeister Skepsis über die Neupositionierung der historischen Romantik im Nationalsozialismus. Trotz anhaltender Vorliebe für die Künstler dieser Zeit, barg der Terminus „romantisch“ für Speer bereits kurz nach dem Krieg eine unangenehme, „anti-moderne“ Konnotation. Speer verdeutlichte dies in seinen Reflexionen über die beispiellose Verfolgung der „Modernen“ durch die NSDAP:

„Wenn ich jetzt die Zeitungen betrachte und den Triumph all der Kunst sehe, die doch diejenige meiner Generation ist, wird mir erst nachträglich deutlich, wie wenig ich ein Zeitgenosse war. Einen Pechstein oder Kirchner wollte ich nie besitzen, einen Blechen konnte ich mir nicht leisten, und mein Traum wäre ein Caspar David Friedrich gewesen. Den Rottmann schenkte ich Hitler nicht, weil der zu seinen Lieblingsmalern zählte, sondern weil er meinem Geschmack entsprach. Und jetzt erst, wenn ich die Zeichnungen aus der Zelle durchblättere, wird mir ganz bewußt, daß alles, was ich mache, mir romantisch gerät, und daß eine Revolution in der Kunst an mir spurlos vorbeigegangen ist.“⁶⁵

Es verwundert demnach nicht, dass Albert Speer sein eigenes Werk niemals als „romantisch“ bezeichnet hat, so sehr er auch bei seiner „Lichtarchitektur“ darauf angespielt hat. Knapp fünf Jahre später, im Jahre 1961, gestand der oberste Architekt des „Dritten Reiches“ ein, dass die deutsche Romantik im Nationalsozialismus missverstanden und verdreht worden war, wenngleich Speers Tagebücher stets als verzweifelter Versuch gelesen werden müssen, nach 1945 auf die „richtige Seite“ zu wechseln. Nichtsdestotrotz, der Romantikbegriff war zu dieser Zeit bereits pejorativ belastet. Speer war sich dessen bewusst:

„Natürlich sind mir die beiden großen Formen Klassizismus und Romantik, die ich immer liebte und in aller Unbefangenheit als Architekt aufgriff, in zusehends stärkerem Maße zum Problem geworden. Deutlicher als je sehe ich ihre Gefahren – die der Perversion sowie die der epigonalen Verkrümmung. Das Romantische

⁶⁴ Wenn Albert Speer von den „Phantasieschlössern des Mittelalters“ schwärmte, so war dies wohl weniger ein Indikator für seine schwache historische Bildung, als mehr ein Zeichen für sein von der Romantik geprägtes Denken. Denn: Im Mittelalter gab es keine „Phantasieschlösser“, sondern erst im 19. Jahrhundert. In der Romantik setzte eine intensive Auseinandersetzung mit dem Mittelalter ein, die sich beispielsweise auch im Architekturwollen der Zeit niederschlug. Speer meinte wohl kaum die „Phantasieschlösser des Mittelalters“, sondern die „das Mittelalter rezipierenden Phantasieschlösser der Romantik“. Großer Dank an Martina Pippal für den interessanten Hinweis.

⁶⁵ SPEER, Tagebücher (zit. Anm. 42), S. 452.

ist am Ende ins pure Ressentiment gegen die Zivilisation, ins Lagerfeuerhafte abgerutscht, das Klassische ins leere, heroische Pathos.“⁶⁶

Zudem forcierte Adolf Hitler das noch junge Medium des Films für propagandistische Zwecke während der Reichsparteitage. Abermals galt der Vorsatz, NS-Politik zu theatralisieren, Volk und Feind zu faszinieren sowie einzuschüchtern: „Künstlerische Gestaltung des Nürnberger Reichsparteitages [vom 4.-10. September 1934] durch den Film, so lautete der Auftrag, den mir der Führer zum zweiten Male erteilte“, schrieb Leni Riefenstahl lapidar.⁶⁷ Unter großem Aufwand war Riefenstahls Produktion „Triumph des Willens“ entstanden. Der Film wurde daraufhin von der internationalen Fachschaft überschwänglich gefeiert.⁶⁸ Die unverblünte Apotheose Hitlers und des Nationalsozialismus hingegen fand bei der ausländischen Kritik kaum Beachtung oder wurde widerspruchslös zur Kenntnis genommen. Es überwog die Begeisterung für die Experimentierfreudigkeit und technische Umsetzung in Riefenstahls Projekt. Ähnlich waren die Reaktionen auf ihren Dokumentarfilm über die Olympischen Spiele in Berlin 1936. Riefenstahls Filme dienten dabei aber stets als Reklame für die rassistische NS-Ideologie. Die gezielte Nutzung moderner technischer Hilfsmittel war in der Umsetzung ein entscheidender Faktor. Reaktionäre Inhalte wurden mittels moderner Werkzeuge ästhetisiert und an die Öffentlichkeit transportiert – zur systematischen Verherrlichung der „Bewegung“.

Die Selbstdefinition der nationalsozialistischen Partei und ihrer Ideologie als „Bewegung“ war nicht nur als dynamisches Symbol der NS-Politik intendiert,⁶⁹ sondern auch als Attribut eines modernen Staates, der alle technischen Mittel zur Mobilisierung des „Führers“ und seiner Untertanen zu nutzen hatte. Im Regime wurden Autobahn und „Kraft-durch-Freude“-Wagen, Bahnverbindung und Flugzeug zu geförderten Instrumentarien für die „Bewegung“, die Mobilmachung eines ganzen Volkes – letztlich für den nationalsozialistischen Vernichtungskrieg. Architektur-, Stadt- und Verkehrsplanung unterlagen in vielen Fällen dem propagandistischen Willen nach schnellst möglicher Mobilisierung aller Kräfte des „Dritten Reiches“ – von Mensch und Maschine:

„In schroffem Gegensatz zu den gleichzeitig verkündeten Ideen ständestaatlicher Ordnung unter Rückgriff auf arische ‚Volksstämme‘ und atavistische Rituale war auf der vorgeblich ‚modernen‘ Seite nationalsozialistischer Selbstdarstellungen das Motiv der ‚Bewegung‘ schon früh ein Leitgedanke der Propaganda. Dabei wurden die politisch-sozialen Konnotationen raffiniert auch auf die engere Wortbedeutung bezogen und über eine Politik der Symbole vermittelt.“⁷⁰

⁶⁶ Ebenda, S. 537.

⁶⁷ zit. nach SIGMUND, Anna Maria, Die Frauen der Nazis, München 2005 (1998), S. 162.

⁶⁸ Ebenda, S. 163ff.

⁶⁹ Am 2. August 1935 erhielt München als Wiege des Nationalsozialismus den Beinamen „Hauptstadt der Bewegung“ und war somit eine der fünf „Führerstädte“: BAUER, Richard et al. (Hrsg.), München – „Hauptstadt der Bewegung“, Ausst. Kat. Münchner Stadtmuseum, München 2002.

⁷⁰ DURTH, Werner, Architektur und Stadtplanung im Dritten Reich, in: PRINZ, Michael/ZITELMANN, Rainer (Hrsg.), Nationalsozialismus und Modernisierung, Darmstadt 1991, S. 144.

Adolf Hitlers Begeisterung für Flugzeuge und Kraftfahrzeuge gipfelte in ihrer Verwendung für propagandistische und performative Zwecke.⁷¹ Hitlers Wahlkampagne, die es ihm 1932 durch die intensive Nutzung des Flugzeuges erlaubte, viele Orte in kürzester Zeit zu besuchen, erfüllte nicht nur die Aufgabe effizienter Wahlwerbung, sondern idealisierte zudem den Diktator und seine Flüge als ein „historische[s] Naturereignis“.⁷² Hitler vermittelte seine demagogische Politik dem Volk, dabei blieb er aber gleichzeitig immer in „Bewegung“. Eine „künstlerische“ Reflexion von Flexibilität und Dynamik – beides sehr moderne Termini – des „Führers“ war Aufgabe von Hitlers „Haus- und Hoffotograf“ Heinrich Hoffmann,⁷³ der in einem Bildband seinen Auftraggeber als „modernen“ Staatsmann darzustellen versuchte.⁷⁴ Die idealisierenden Fotografien waren in dieser Publikation mit schwulstigem Verbalkitsch kombiniert, der Hitlers motorisierte Wahlkampftour in allegorische Motive traditioneller Naturlyrik zu kleiden versuchte, in nahezu „romantischer“ Manier:

„Wenn Berge und Meere, das Blau des Himmels und die Sterne der Nacht erzählen könnten, so müßten sie künden des deutschen Volkes Erhebung [...] diese einzigartige Symphonie der Begeisterung, die dem Führer überall entgegenbrandete, wo der riesige Vogel auf seiner Reise die Erde berührte, war das Gewaltigste und Erhabenste, das Deutschland, je gesehen und erlebt [hatte].“⁷⁵

Als Kurzresümee lässt sich festhalten: Das NS-System bediente sich vereinzelt moderner Instrumentarien, um seine reaktionäre Weltanschauung weithin sichtbar transportieren zu können. Moderne Technik wurde zu einem bewusst genutzten Medium der nationalsozialistischen Propaganda. Es darf jedoch nie vergessen werden, dass auch augenscheinlich moderne ästhetische Vorstöße – etwa bei Leni Riefenstahl – stets auf dem Fundament des faschistischen Systems fußten und dieses eifrig bewarben. Die Moderne diente der Reaktion. Das ist für die Nachkriegsforschung problematisch. Nein, der Nationalsozialismus war – ideologisch, sozial- oder kulturpolitisch – im heutigen Sinne kein grundsätzlich modernes System⁷⁶ – vielmehr handelte es sich um eine „vorgetäuschte Modernisierung“.⁷⁷ Die sensiblen Untersuchungen über die Nutzung „moderner“ Medien und Instrumente für Propagandazwecke dürfen den Nationalsozialismus demnach nicht als pauschal „fortschrittliches“ System relativieren. Das wäre fatal. Dennoch sei in diesen Analysen die sogenannte „Historisie-

⁷¹ Dieser Umstand würde Hitler retrospektiv in die Nähe des italienischen Futurismus rücken, dessen ideologische Ausrichtung er zwar goutiert, die künstlerische Umsetzung aber scharf verurteilt hat.

⁷² REICHEL, Der schöne Schein (zit. Anm. 43), S. 144.

⁷³ HOFFMANN, Heinrich, Hitler wie ich ihn sah. Aufzeichnungen seines Leibfotografen, München 1974; HERZ, Rudolf, Hoffmann und Hitler. Fotografie als Medium des Führermythos, München 1994; Hoffmann war einerseits der Autor zahlreicher Fotografien Hitlers mit Auto oder Flugzeug, andererseits einer der Hauptverantwortlichen für die Zusammenstellung der jährlichen „Großen Deutschen Kunstausstellung“ mit „neuer“, „deutscher“, aber vollkommen innovationsloser Malerei.

⁷⁴ HOFFMANN, Heinrich (Hrsg.), Hitler über Deutschland, Text von Josef Berchtold, München 1932.

⁷⁵ Ebenda, S. 3.

⁷⁶ Dies führte zu einer hitzigen Auseinandersetzung über „Nationalsozialismus und Modernisierung“, insbesondere zu den Thesen von Rainer Zitelmann: KERSHAW, NS-Staat (zit. Anm. 13), v.a. S. 366ff.

⁷⁷ MOMMSEN, Hans, Nationalsozialismus als vorgetäuschte Modernisierung, in: PEHLE, Walter H. (Hrsg.), Der historische Ort des Nationalsozialismus. Annäherungen, Frankfurt a. Main 1990, S. 11-46.

lung“ des Nationalsozialismus nicht völlig ausgeklammert – ohne dabei eine unheilvolle Opferperspektive für das NS-System zu konstruieren, die den Nationalsozialismus unterschwellig als „Opfer der Geschichte“ betrachtet.

Die offensichtlichen Widersprüchlichkeiten, die unter dem – freilich etwas plakativen – Schlagwort der „reaktionären Modernität“ subsumiert worden sind, zeugen von einer gewissen Heterogenität innerhalb des NS-Apparates – gleicherweise in Zusammenhang mit kulturpolitischen Phänomenen. Auch die deutsche Romantik spielte im nationalsozialistischen Paradoxon der „antimodernen Moderne“ eine tragende Rolle, wie dies Albert Speer in seinen Tagebüchern nach dem Krieg angedeutet hatte. Gerade die historische deutsche Romantik fand sich zwischen 1933 und 1945 in einem Historisierungsprozess, der schon lange zuvor eingesetzt hatte, um im NS-Apparat radikalisiert zu werden.

3.1.2 „Romantik“ als Synonym restaurativer Werte. Am Beispiel der „Stählernen Romantik“ Joseph Goebbels’

Das ambivalente Wechselspiel zwischen Progression und Reaktion, Moderne und Rückschritt, in bestimmten Aspekten des NS-Regimes wirkte sich nun auf den Umgang mit einem Kapitel deutscher Geistesgeschichte aus, das aufgrund seiner Mehransichtigkeit keiner allgemein gültigen Definition unterlegen war und somit Raum für individuelle Interpretation zuließ: die deutsche Romantik. Fernab von einem intensiven akademischen Forschungsdiskurs über das „Wesen“, die Ideen und Phänomene der deutschen Romantik während der NS-Zeit, erfuhr der Begriff „Romantik“ per se gleichzeitig eine symbolische Aufwertung. Romantik stand nun für die Pflege bestimmter deutscher Traditionalismen. Romantik wurde zu einem Synonym „völkischer“, traditionell-restaurativer Werte. Sie fand als Vorbild deutscher Geistesgeschichte Einzug in die nationalsozialistischen Fantasien der überlegenen arischen „Herrenmenschen“, der „kulturschöpferische[n]“⁷⁸ Rasse. Mit der Berufung auf die Errungenschaften, Leistungen und Nachwirkung der romantischen Bewegung in Deutschland versuchten die NS-Ideologen die Rückwärtsgewandtheit der nationalsozialistischen Gegenwart zu legitimieren. Dabei bediente sich der NS-Apparat meist eines rein rhetorischen Rückgriffs auf die deutsche Romantik, ohne Anspruch auf wissenschaftliche Fundierung. Ralf Klausnitzer rekonstruierte in seiner akribischen Auswertung der Rezeption der literarischen deutschen Romantik im „Dritten Reich“ die durchwegs widersprüchliche Modellierung des Romantikbegriffs zwischen 1933 und 1945.⁷⁹ Seine These bestätigte die unterschiedlichen, zuweilen völlig konträren Interpretationen romantischer Ideen im nationalsozialistischen Diskurs, abhängig von individueller Verwertbarkeit des romantischen Erbes für politische oder kulturelle Zielsetzungen der einzelnen Protagonisten, die in diesen Diskurs eingriffen:

⁷⁸ HITLER, Mein Kampf (zit. Anm. 49), S. 319.

⁷⁹ KLAUSNITZER, Ralf, Blaue Blume unterm Hakenkreuz. Die Rezeption der deutschen literarischen Romantik im Dritten Reich, Paderborn/München/Wien/Zürich 1999.

„Die [...] Vielfalt und Heterogenität in der Rezeption romantischer Theoreme innerhalb weltanschaulicher und ideologischer Diskurse wirft die Frage auf, wie eine solche, unter den Bedingungen einer Diktatur paradox anmutende *Pluralität* von Bedeutungszuweisungen zu interpretieren ist. [...] Wie erwähnt, bedienten sich die unterschiedlichen ideologischen Diskurse während des Nationalsozialismus willkürlich und exzessiv aus dem Fundus der modernitätskritischen Diskurse des 19. und 20. Jahrhunderts.“⁸⁰

Joseph Goebbels,⁸¹ Gauleiter von Berlin, Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda sowie einflussreicher Stratege im kulturpolitischen Sektor Hitler-Deutschlands, zählte schon am Beginn der nationalsozialistischen Bewegung zum Flügel der sogenannten „Modernisten“. Seine Aufgeschlossenheit gegenüber dem Fortschritt moderner Technik und seine verpönte Leidenschaft für avantgardistische Strömungen in der bildenden Kunst machten ihn zu einer streitbaren Persönlichkeit inmitten des nationalsozialistischen Machtzentrums. Gleichzeitig trat er als engster Vertrauter des „Führers“ auf, in bedingungsloser Hörigkeit und ungebrochener ideologischer Verwurzelung, als radikalster Propagandist der NS-Politik. Goebbels darf daher als exemplarische Personifizierung der bizarren, letztlich folgeschweren Verschmelzung von Aktion und Reaktion, Progression und Restauration, der bereits umrissenen Schizophrenie im Nationalsozialismus, angesehen werden.

Goebbels hatte sich vor seiner politischen Laufbahn dem Studium der Literaturwissenschaften gewidmet, das er mit einer Abhandlung über die deutsche Romantik im Rahmen seiner Promotionsschrift im Jahre 1921 abschließen konnte. Aufgrund des Themas seiner Dissertation, in der er sich mit dem eher unbekannten Wilhelm von Schütz als Dramatiker auseinandergesetzt hatte, darf davon ausgegangen werden, dass sich Goebbels der komplexen Zusammenhänge in der deutschen Romantik bewusst war.⁸² Seine anschließenden Bestrebungen, sich einen Ruf als Dichter und Schriftsteller zu erwerben, scheiterten kläglich.⁸³ Somit erweist sich als Kompensation, dass Goebbels in seiner späteren Funktion als hoher NSDAP-Funktionär stets Einfluss auf kulturpolitische Strategien zu gewinnen und diese aktiv mitzubestimmen versuchte. Kunst im Dienste der parteipolitischen Propaganda sowie Propaganda als Kunstform zählten zu Goebbels' Credo an einen jungen, „erfolgreichen“ NS-Staat.⁸⁴ Sein diffuser Kunstbegriff, der im Laufe der Jahre einige Wandlungen erfuhr, war durch Paradoxien geprägt, in denen er seine „völkische“ Weltanschauung mit „modernen“ Werten zu kombinieren suchte. Der von ihm geforderte „expressionistische“, den Blick in die Zukunft gerichtete Künstler, der sich zeitgleich die Traditionen seines Volkes bewusst zu ma-

⁸⁰ Ebenda, S. 486f (kursiv im Original).

⁸¹ u.a. HÖVER, Ulrich, Joseph Goebbels. Ein nationaler Sozialist, Bonn 1992.

⁸² Goebbels' Heidelberger Dissertation lautete: „Wilhelm von Schütz. Ein Beitrag zur Geschichte des Dramas der Romantischen Schule“: MATHIEU, Kunstauffassung (zit. Anm. 29), S. 96.

⁸³ Ebenda, S. 82.

⁸⁴ u.a. BENZ, Wolfgang, Hitlers Künstler. Zur Rolle der Propaganda im nationalsozialistischen Staat, in: SARKOWICZ, Hans (Hrsg.), Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus, Frankfurt a. Main/Leipzig 2004, S. 14-39.

chen hätte, um schlussendlich zu einer neuen, womöglich „impressionistischen“ Kunstform zu finden,⁸⁵ sollte laut NS-Propagandaminister in einer anbrechenden Kunstepoche, der „Stählernen Romantik“, tätig sein.⁸⁶ Auch Goebbels versuchte sich nun an einer rhetorischen Nutzung der Romantik, die als Symbol einer national-konservativen Anschauung mit einem modernistischen Terminus verknüpft wurde. Goebbels versprach sich „eine Versöhnung der Gegensätze zwischen Gemeinschaftsutopie und technischer Modernität“⁸⁷ und „verband die im Begriff der Romantik enthaltenen Bedeutungen mit der emphatischen Affirmation der Gegenwart“.⁸⁸ Das Paradoxon „Stählerne Romantik“, mit dem Goebbels einen pointierten Terminus für seine „modern-antimoderne“ Kunstanschauung eingeführt hatte, wurde in weiterer Folge mehrmals bei öffentlichen Kundgebungen des Propagandaministers wiederholt – so etwa bei einer Rede vor Theaterintendanten am 8. Mai 1933 und der Eröffnung 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, – eine Romantik vielmehr, die den Mut hat, den Problemen gegenüberzutreten und ihnen fest und ohne Zucken in die mitleidlosen Augen hineinzuschauen. Diese neue Gesinnung gibt Deutschland ein Tempo und eine Durchschlagkraft seiner aufbauenden Arbeit, wie sie bis dahin für unmöglich gehalten wurden. Nur ein künstlerisches und kulturelles Bestreben, das sich von ihnen willig und widerstandslos erfüllen läßt, wird von Dauer sein und die Zukunft gewinnen.“⁸⁹

In pathetischer Rhetorik suchte Goebbels bewusst die Aussöhnung zwischen dem kulturellen Erbe des deutschen Volkes, namentlich der deutschen Romantik, und einer Fortschrittseuphorie, die das Fundament des nationalsozialistischen Staates bilden sollte. Romantik versinnbildlichte für den NS-Propagandisten die aktive Pflege der historischen Wurzeln, ohne dabei den Blick für die nationalsozialistische Zukunft zu verlieren. Der NS-Staat dürfte sich somit – nach Goebbels'scher Diktion – dem Puls der Zeit nicht verschließen. Peter Reichel charakterisierte die programmatische Rede des NS-Ministers folgendermaßen: „Jedenfalls brachte Goebbels mit dieser Rede das demagogische Kunststück fertig, Beruhigung, Drohung und Versprechen gegenseitig zu neutralisieren.“⁹⁰ Die sprachlichen Verbiegungen, die Goebbels im kulturpolitischen Diskurs keine radikale Stellung beziehen ließen, weder als „Modernist“ noch als „Reaktionär“, waren durchaus kalkuliert. Goebbels vermied augenscheinlich die direkte Konfrontation mit der parteiinternen Opposition, wie Alfred Rosenberg, ließ aber durchklingen, dass er Rosenbergs „mystisch-völkischen“ Romantikbegriff ablehnte. Goebbels meinte romantische Werte in der Gegenwart des „Dritten Reiches“ lokalisie-

⁸⁵ MATHIEU, Kunstauffassung (zit. Anm. 29), S. 95.

⁸⁶ u.a. Ebenda, S. 95f; KLAUSNITZER, Blaue Blume (zit. Anm. 79), S. 462ff; REICHEL, Der schöne Schein (zit. Anm. 43), S. 109ff; SAFRANSKI, Rüdiger, Romantik. Eine deutsche Affäre, München 2007, S. 353f.

⁸⁷ KLAUSNITZER, Blaue Blume (zit. Anm. 79), S. 466f.

⁸⁸ Ebenda, S. 467.

⁸⁹ zit. nach Ebenda, S. 467.

⁹⁰ REICHEL, Der schöne Schein (zit. Anm. 43), S. 111.

ren zu können, die sich jedoch den Umständen der Zeit zu stellen hätten und sich nicht vor den „Härten des Daseins“ verstecken dürften. Nicht die Renaissance der historischen deutschen Romantik im Faschismus wäre erstrebenswert, sondern eine dem Fortschritt angemessene, neue Romantik – eine „stählerne“. Wie breitgefächert der Begriff angelegt und in welcher unterschiedlicher Kontextualisierung die Romantik als symbolische Konstante wiederzufinden war, zeigten Goebbels Ausführungen zur Eröffnung der Automobilausstellung in Berlin am 17. Februar 1939, als er sich vom Kunstdiskurs entfernte und seine „Stählerne Romantik“ ausschließlich als wegweisende Parole eines technoiden Zeitalters propagierte:

„Wir leben heute im Zeitalter der Technik. Das rasende Tempo unseres Jahrhunderts wirkt sich auf alle Gebiete unseres Lebens aus. Es gibt kaum noch einen Vorgang, der sich der starken Beeinflussung durch die moderne Technik entziehen könnte. Es entsteht damit auch zweifellos die Gefahr, daß die moderne Technik den Menschen seelenlos macht. Und darum war es eine der Hauptaufgaben des Nationalsozialismus, die Technik, die von uns nicht verneint oder gar bekämpft wird, sondern bewußt bejaht wird, innerlich zu beseelen und zu disziplinieren und sie in den Dienst unseres Volkes und seines hohen Kultur- und Lebensniveaus zu stellen. Es ist einmal in der nationalsozialistischen Publizistik das Wort von der stählernen Romantik unseres Jahrhunderts geprägt worden. Dieses Wort hat heute noch seine volle Bedeutung. Wir leben in einem Zeitalter, das zugleich romantisch und stählern ist, das seine Gemüdstiefe nicht verloren, andererseits auch den Ergebnissen der modernen Erfindung und Technik eine neue Romantik entdeckt hat. Während die bürgerliche Reaktion der Technik fremd und verständnislos, wenn nicht ablehnend gegenüberstand, während moderne Skeptiker in ihr überhaupt die Ursache des Verfalls unserer europäischen Kultur erblicken zu müssen glaubten, hat der Nationalsozialismus es verstanden, der Technik ihr seelenloses Gepräge zu nehmen und sie mit dem Rhythmus und dem heißen Impuls unserer Zeit zu erfüllen.“⁹¹

Der Romantikbegriff wurde bei Goebbels auf die Probleme und technischen Herausforderungen der Gegenwart projiziert.⁹² Frei nach der Maxime des romantischen Freigeists Novalis, „romantisierte“ der NS-Minister das „rasende Tempo unseres Jahrhunderts“, die Erfindungen und technischen Möglichkeiten der industrialisierten Welt: „Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es“, definierte Novalis das „Romantische“.⁹³ Das von seinen Kritikern verteufelte „seelenlose Gepräge“ der Technik glaubte Goebbels mit dem „heißen Impuls unserer Zeit“ erfüllen zu können. Technik würde durch die nationalsozialistische Politik „innerlich beseelt“ werden, um diese in den Dienst der Allgemeinheit zu stellen und ihr einen „hohen Sinn“ zu verleihen. Die „pathetisch verquollene[n] und blumig verklausulierte[n]“⁹⁴ Wortwahl mit klaren An-

⁹¹ zit. nach KLAUSNITZER, *Blaue Blume* (zit. Anm. 79), S. 467f.

⁹² Das führte soweit, dass der Autor einer kürzlich erschienenen Publikation die in der NS-Zeit verehrten Motorsportler zu den Vertretern einer „Stählernen Romantik“ zählte: HRACHOWY, Frank, *Stählerne Romantik. Automobilrennfahrer und nationalsozialistische Moderne*, Berlin 2005.

⁹³ zit. nach SAFRANSKI, *Romantik* (zit. Anm. 86), S. 13.

⁹⁴ REICHEL, *Der schöne Schein* (zit. Anm. 43), S. 111.

spielungen auf seine Kenntnis der historischen Materie⁹⁵ bildete bei Goebbels den semantischen Kern seines Plädoyers für eine technische Ära. Er wählte aber eine bewusste „Romantisierung“ des Themas. Mit der historischen Bewegung oder den Ideen der Romantik am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts hatte Goebbels’ Schlagwort jedoch nichts mehr gemein, zumal er mit dem Epitheton „stählern“ ein Attribut der industriellen Produktion als Symbol militärischer Potenz entgegensetzte. Nicht nur die gezielte Nutzung des Stahls als robuster Baustoff für funktionale Architektur,⁹⁶ auch die Förderung der Stahlindustrie zum Zwecke der Aufrüstung NS-Deutschlands führte zu einer metaphorischen Verwendung des Wortes, als Ausdruck für Widerstandsfähigkeit und Stärke. Spätestens mit Adolf Hitlers Forderung nach einer nationalsozialistisch erzogenen, wehrhaften Jugend, die „flink wie Windhunde, zäh wie Leder und hart wie Kruppstahl“⁹⁷ zu sein hätte, war der Stahl – wenngleich auch nur sinnbildlich – Teil einer militanten Kriegsrhetorik. Goebbels’ Schlagwort „Stählerne Romantik“ stand somit exemplarisch für die radikale Politisierung deutscher Geschichte im Nationalsozialismus – in diesem Falle der Romantik – und für ihre gezielte Nutzung in der Gegenwart. „Stählerne Romantik“ bedeutete die Berufung auf das historische Erbe der Romantik, bei gleichzeitiger Adaptierung und Umwertung des historischen Begriffs für den „antimodern-modernen“ Kanon des „Dritten Reiches“.

3.2 Die Suche nach dem nationalsozialistischen Kunstkanon. Kunst- und kulturpolitische Maßnahmen im „Dritten Reich“

3.2.1 Die aggressive Mediokrität. „Völkische“ Kontinuitäten im NS-Kunstdiskurs

Es wäre verfehlt, die kunst- und kulturpolitischen Maßnahmen im Nationalsozialismus als doktrinär zu pauschalisieren, die mit der Ernennung Adolf Hitlers zum deutschen Reichskanzler am 30. Januar 1933 einem abrupten Paradigmenwechsel unterworfen wären. Lange suchte die Forschung der Nachkriegszeit nach einem typisch faschistischen Formenvokabular, das treu nach „Führer“- und Parteilinie als Spezifikum des politischen Totalitarismus festgemacht werden könnte. So äußerte Werner Haftmann in seinem Werk über die Malerei

⁹⁵ „Goebbels spielte mit seiner Formulierung ‚blaue Fernen‘ auf die Bedeutung der Farbe Blau in der deutschen Romantik [...] an. Er ging über die umgangssprachlichen Konnotationen des Begriffes ‚romantisch‘ wie ‚träumerisch‘, ‚weltfremd‘ oder ‚versponnen‘ hinaus, ohne diese seinen Zuhörern gegenüber ausschalten zu wollen. In Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen*, erschienen 1802, symbolisiert die ‚blaue Blume‘ die rational nicht nachvollziehbare Sehnsucht des Protagonisten nach Entfesselung der Phantasie und Erfüllung des Lebens in einer gewöhnlichen, einseitig auf Rationalität ausgerichteten Welt.“: MATHIEU, Kunstauffassung (zit. Anm. 29), S. 96 (kursiv im Original).

⁹⁶ Am „Ersten Reichstag der geeinten Nation“ in Nürnberg 1933 hob Adolf Hitler die „neuartigen Baustoffe, wie Stahl, Eisen, Glas, Beton usw.“ hervor, die „als Neuland die geistigen Denkmäler eines ebenso modernen wie ästhetisch befriedigenden Schaffens“ aufzuweisen hätten: DURTH, Architektur und Stadtplanung (zit. Anm. 70), S. 139.

⁹⁷ zit. nach SCHÖRKEN, Rolf, Jugend, in: BENZ, Wolfgang et al. (Hrsg.), Enzyklopädie des Nationalsozialismus, München 2007, S. 230.

des 20. Jahrhunderts die tollkühne These, wonach „[d]er offizielle Kunststil totalitärer Länder überall der gleiche“ gewesen wäre.⁹⁸ Das greift freilich zu kurz. Die Annahme, das von den Nationalsozialisten gepflegte Kunstverständnis hätte sich durch die politische Zäsur der „Machtergreifung“ als allgemein gültiger Wertekanon durchgesetzt, kaschiert die schleichen- den Kontinuitäten, auf die sich die NS-Kunstideologie berufen hatten. Es sollte daher weni- ger von nationalsozialistischer Kunst und Kultur, als viel mehr von Kunst und Kultur im Na- tionalsozialismus gesprochen werden. Vieles, was durch die totalitären Mittel des NS- Machtapparates am kulturpolitischen Sektor eingeführt wurde und eine gewisse Allgemein- gültigkeit erhielt, war in den Jahren vor 1933 bereits in Vorbereitung gewesen. Der „Kunstge- schmack“ der Nationalsozialisten war somit nicht ein typisch „nationalsozialistischer“, schon gar nicht eine Erfindung der NS-Kunstapologeten. Die faschistisch-totalitäre Struktur des NS-Systems strebte schließlich nach einer politischen Befriedigung der sehr weit verbreiteten Sehnsucht nach einer „völkischen“⁹⁹ Kunstlandschaft – bei gleichzeitiger Liquidierung uner- wünschter Tendenzen:

„Die totalitäre Kunst tritt dann in Erscheinung, wenn ein Ein-Parteien-Staat ers- tens die Kunst zu einem Instrument seiner Ideologie erklärt, zweitens alle For- men und Mittel des künstlerischen Landes monopolisiert, drittens einen allum- fassenden Apparat zur Kontrolle und Lenkung der Kunst schafft und allen Ten- denzen, die sich von den offiziellen unterscheiden, den unversöhnlichen Krieg er- klärt.“¹⁰⁰

Bei näherer Betrachtung präsentierte sich der NS-Kulturapparat – zumindest in den Anfängen des Regimes – nicht als monolithisches System mit restriktiven bürokratischen Strukturen. Gerade der sehr weit gefächerte Sektor der Kulturpolitik, der sich aufgrund der bereits erwähnten nationalsozialistischen Ästhetisierung des politischen Lebens in viele Be- reiche der Öffentlichkeit ausdehnen konnte, war beherrscht durch „[r]ivalisierende Macht- träger, Kompetenzkämpfe und konkurrierende Bürokratien“.¹⁰¹ Die Suche nach einem ein- heitlichen, der NS-Politik entsprechenden Kunstkanon gestaltete sich als langwierig, wider- spruchsvoll und konfliktreich.

Schon früh war klar, dass Adolf Hitler den kunst- und kulturpolitischen Agenden in „seinem“ nationalsozialistischen Staat hohe Priorität einräumen wollte. Hitler, der „einen ‚Brotberuf‘, wie er verächtlich meinte, für sich ab[lehnte]“,¹⁰² kokettierte Zeit seines politi- schen Lebens mit der Selbstdarstellung als gescheiterter Künstler. Seine Bemühungen, in

⁹⁸ HAFTMANN, Werner, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 21957, S. 421.

⁹⁹ „Völkisch“ kam als eingedeutschte Form des Begriffes „national“ um 1875 auf und galt bereits damals als Ge- genbegriff zum verpönten „international“. Das Wort enthielt damals schon die Bedeutung der rassischen und „blutmäßigen“ Bedingtheit eines Volkes: BRACKMANN, Karl-Heinz/BIRKENHAUER, Renate, *NS-Deutsch. „Selbstverständliche“ Begriffe und Schlagwörter aus der Zeit des Nationalsozialismus*, Straelen a. Niederrhein 1988, S. 194.

¹⁰⁰ GOLOMSCHTOK, Führer. Helden. Märtyrer (zit. Anm. 27), S. 38.

¹⁰¹ PETSCH, Joachim, „Unersetzliche Künstler“. *Malerei und Plastik im „Dritten Reich“*, in: SARKOWICZ, Hans (Hrsg.), *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt a. Main/Leipzig 2004, S. 245.

¹⁰² FEST, Joachim, *Hitler. Eine Biographie*, Berlin 102008, S. 53.

jungen Jahren an der Wiener Akademie als Kunststudent Fuß zu fassen, blieben gleich zweimal erfolglos. 1907 und 1908 wurde er mangelnden Talentes von der Kommission bereits im Aufnahmeverfahren abgelehnt:¹⁰³

„Ich war vom Erfolg zu überzeugt, daß die mir verkündete Ablehnung mich wie ein jäher Schlag aus heiterem Himmel traf. Als ich mich dem Rektor vorstellen ließ, [...] versicherte mir der Herr, daß aus meinen mitgebrachten Zeichnungen einwandfrei meine Nichteignung zum Maler hervorgehe [...] Geschlagen verließ ich den Hansenschen Prachtbau am Schillerplatz, zum ersten Male im meinem jungen Leben uneins mit mir selber. Denn was ich über meine Fähigkeiten gehört hatte, schien mir nun auf einmal wie ein greller Blitz einen Zwiespalt aufzudecken, unter dem ich schon längst gelitten hatte, ohne bisher mir eine klare Rechenschaft über das Warum und Weshalb geben zu können.“¹⁰⁴

Hitlers trotziges Lamento und die Überzeugung, ein verkanntes Genie gewesen zu sein, waren in weiterer Folge sicherlich Auslöser für die Steuerung und Kontrolle der kunstpolitischen Geschehnisse als späterer „Führer“ in NS-Deutschland.¹⁰⁵ Im totalitären Staat war es ihm dann schließlich möglich, seine künstlerische „Nichteignung“ in den Kunstdiskurs einfließen zu lassen oder diesen zumindest nach seinen Vorstellungen zu gestalten. So genoss Hitler als „Führer“ letztlich nicht nur die endgültige Befehlsgewalt im Kultursektor des „Dritten Reiches“, sondern wurde auch als oberster Künstler des Staates bejubelt.¹⁰⁶ In seiner 1925 erstmals aufgelegten Hetzschrift „Mein Kampf“ widmete Hitler seinen kulturpolitischen und kulturhistorischen Ideen ausführlich Raum und fasste seinen biologistisch-rassistischen Kulturbegriff schriftlich zusammen, den er schon zu Beginn seiner „Kampfzeit“ in München lautstark propagiert hatte. In seinen Ausführungen über den „kulturschöpferische[n]“ Arier,¹⁰⁷ der mittels imperialistischer Eroberungspolitik andere Völker und Rassen zu unterjochen hätte, setzte Hitler als Antipode den Juden, der „immer nur Parasit im Körper anderer Völker“¹⁰⁸ und „niemals im Besitze einer eigenen Kultur“ gewesen wäre.¹⁰⁹ Antisemitismus und rassentheoretischer Chauvinismus prägten schon früh Hitlers Kulturbegriff, der sich sehr stark an den theoretischen Ausführungen von Paul de Lagarde oder Houston Stewart Chamberlain anlehnte.¹¹⁰ Chamberlain, Wahldeutscher englischer Herkunft und Schwiegersohn Cosima Wagners, hatte bereits zur Jahrhundertwende die dubiose These eines Dualismus

¹⁰³ Ebenda, S. 61ff.

¹⁰⁴ HITLER, Mein Kampf (zit. Anm. 49), S. 19.

¹⁰⁵ Die These, das große Interesse Hitlers an der bildenden Kunst wäre maßgeblich mit dessen „Geniewahn“ verknüpft gewesen, wurde kürzlich von Birgit Schwarz bekräftigt: SCHWARZ, Birgit, Geniewahn: Hitler und die Kunst, Wien/Köln/Weimar 2009.

¹⁰⁶ So schwärmte etwa Joseph Goebbels über Hitler als Künstler: „Ein echtes Bild des Führers ist vom unechten auf den ersten Blick zu unterscheiden; denn es spricht aus ihm eben der Führer, und es sind an ihm, wenn auch erst im Keim, all die künstlerischen Gesetze abgewandelt, die in seinem geschichtlichen Staatsaufbau monumental und großartig in Erscheinung treten.“ Oder in der Zeitschrift „Die Neue Literatur“: „Mit den Augen eines deutschen Landschaftsmalers erfaßt, wird hier das Fremde zum Intimen, trauten und beseelten, ja zum dichterischen Erlebnis.“: zit. nach BACKES, Hitler und die bildenden Künste (zit. Anm. 21), S. 22.

¹⁰⁷ HITLER, Mein Kampf (zit. Anm. 49), S. 321.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 334.

¹⁰⁹ Ebenda, S. 330.

¹¹⁰ MERKER, Die bildenden Künste (zit. Anm. 20), S. 15ff.

von arischen Kulturschöpfern und semitischen Zersetzern vertreten. Das beeinflusste Hitler in seinem Denken maßgeblich.¹¹¹ Hitler tradierte und radikalisierte somit Feindbilder, die sich schon längst im gesellschaftlichen Gedächtnis verankert hatten. Seine antisemitische Emphase bekräftigte Hitler durch die Gleichsetzung von Judentum und Marxismus, der die Bedeutung von Volkstum und Rasse geleugnet und „der Menschheit damit die Voraussetzung ihres Bestehens und ihrer Kultur“ entzogen hätte.¹¹² Hitler ortete demnach einen „Bolschewismus in der Kunst“, der „die krankhaften Auswüchse irrsinniger und verkommener Menschen, die wir unter den Sammelbegriffen des Kubismus und Dadaismus seit der Jahrhundertwende kennenlernten“, gefördert hätte.¹¹³ Damit rief Hitler zum Krieg gegen die sogenannten „Kunst-Ismen“¹¹⁴ der Moderne auf, der in der Verfolgung von „Entarteter Kunst“ letztlich seinen tragischen Höhepunkt erreichen sollte. Das Bemühen um einen nationalsozialistischen Kunstkanon zielte somit weniger auf Förderung innovativer, junger Strömungen ab, wie es Hitler bei seiner Rede zur Eröffnung der „Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1937 in München mit der Floskel der „neue[n] und wahre[n] deutsche[n] Kunst“ suggerieren wollte,¹¹⁵ sondern konzentrierte sich vielmehr auf die Diffamierung und Auslöschung unliebsamer Elemente – gleich, ob in der abstrakten Malerei oder modernen Architektur.¹¹⁶ Das „Neue“ in der nationalsozialistischen Kunstproduktion – vor allem in der Malerei – war ein Etikettenschwindel. Es entwickelten sich keine bahnbrechenden Formen oder Ansätze. Die NS-Kulturpolitik verdammt unkonventionelle Tendenzen, setzte dabei zeitgleich auf präfaschistische Kontinuitäten und längst mehrheitsfähige Meinungen, um dann diese Strategie als Erneuerung des deutschen Kunstverständnisses zu verkaufen.¹¹⁷

So rühmte sich etwa die radikale Kunstpublizistin Bettina Feistel-Rohmeder damit, dass mit der Gründung ihrer „Deutschen Kunstgesellschaft“ im Jahre 1920 bereits vor dem Aufstieg der NSDAP die „alten Erbfeinde des Deutschen Wesens, Rom und Juda“, in der zeit-

¹¹¹ Ebenda, S. 18.

¹¹² HITLER, *Mein Kampf* (zit. Anm. 49), S. 69.

¹¹³ Ebenda, S. 283.

¹¹⁴ Zeitgleich mit dem Erscheinen von Hitlers „*Mein Kampf*“ publizierten El Lissitzky und Hans Arp die durchaus selbstironische Schrift „*Die Kunstismen*“, die sich avantgardistischen Strömungen moderner Kunst seit dem Ersten Weltkrieg widmete. In einer Neuauflage: ARP, Hans/LISSITZKY, El, *Die Kunstismen*, Baden 1990 (1925); MERKER, *Die bildenden Künste* (zit. Anm. 20), S. 27ff; „Das Vokabel ‚Ismus‘ in Singular und Plural wurde zum Schlachtruf und Schimpfwort.“: HINZ, *Malerei im deutschen Faschismus* (zit. Anm. 18), S. 23.

¹¹⁵ HITLER, Adolf, Rede bei der Eröffnung der „Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1937, in: HINZ, Berthold, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1974, S. 152.

¹¹⁶ Über die widersprüchliche Rezeption moderner deutscher Architektur im Nationalsozialismus: NERDINGER, Winfried, *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, München 1993.

¹¹⁷ Hinz betonte in seiner Arbeit die Kontinuitäten im nationalsozialistischen Kunstbetrieb. Es wäre evident, „daß die nationalsozialistische Kunstpolitik vorhandene Traditionen bestens gewahrt und Kontinuitäten realisiert hat, die längst vor dem Faschismus vorhanden waren. Von einer Revolution in der Kunst kann ebensowenig die Rede sein wie von einer Revolution der sozialen Verhältnisse [...] Zwar hat eine Veränderung der Kultur stattgefunden, doch hat sie nicht etwa Neues durchgesetzt, sondern etwas Altes, etwas Ver-Altetes. Es kann nicht ernsthaft behauptet werden, der Faschismus habe eine eigene Kunst, eine eigene Malerei aus dem Boden gestampft.“: HINZ, *Malerei im deutschen Faschismus* (zit. Anm. 18), S. 42f.

genössischen Kunst entlarvt worden wären.¹¹⁸ Ihr Zeitgenosse Paul Ortwin Rave bezeichnete sie nach dem Krieg abschätzig als „eine aus München stammende, in Dresden lebende Malerin von vergleichsweise geringem Können in ihrem Fach, aber mit Ehrgeiz und der Gabe zu einer Art deutschblütig erregten, nichtsdestoweniger verschwommenen Schriftstellerei“.¹¹⁹ Feistel-Rohmeders „deutschblütig-erregter Ehrgeiz“ galt dem „Kampf [...] der ewigen Deutschen Kunst in unseren lebenden Meistern“,¹²⁰ machte es sich aber nicht zur Aufgabe, affirmative Kunstkritik zu betreiben, sondern unterstützte die „Durchführung eines unerschütterlichen Pressekampfes gegen den Kunstbolschewismus“ voran.¹²¹ Ihr zusammengetragenes Kompendium von kulturpublizistischen Ressentiments fasste sie schließlich 1938 in einer Publikation unter dem Titel „Im Terror des Kunstbolschewismus“ zusammen, „eine[r] Urkundensammlung ersten Ranges für die zunehmende Verengung, die zum Schluß völlig einleisig auf Normalspur mit der Auffassung von Kunst im Nationalsozialismus auslief“.¹²² Das Sammelsurium diffamierender Artikel und Berichte, die sie als „Schriftleiterin“ des „Deutschen Kunstberichtes“ und der „Deutschen Bildkunst“ zwischen 1927 und 1933 zu verantworten hatte, diente laut Eigendefinition zur „Abwehr der wohldurchdachten Kunstverseuchung“¹²³ und sollte den „Fehlurteile[n]“ der jüngeren Generation entgegensteuern.¹²⁴ Feistel-Rohmeders Engagement als Gründerin der „Deutschen Kunstgesellschaft“ stellte sich schon zu Beginn der Zwanziger Jahre die Aufgabe, „dem Verfall Deutscher Kunst und dem Verfall des Kunsturteils im Volke nicht länger tatenlos zuzusehen“.¹²⁵ Neben der kompromisslosen Verurteilung „kulturbolschewistischer“ Kunstströmungen, getränkt von rassen- und verschwörungstheoretischen Polemiken, förderte die Gesellschaft zeitgenössische Künstler, jedoch streng nach rassistischen Kriterien.¹²⁶ Die „völkische“ Ausrichtung der Organisation, mit dem Ziel der endgültigen Eliminierung modernen Kunstschaffens, sicherte auch die

¹¹⁸ FEISTEL-ROHMEDER, Bettina, Im Terror des Kunstbolschewismus. Urkundensammlung des „Deutschen Kunstberichtes“ aus den Jahren 1927-33, Karlsruhe 1938, S. 211.

¹¹⁹ RAVE, Kunstdiktatur (zit. Anm. 16), S. 26.

¹²⁰ FEISTEL-ROHMEDER, Terror des Kunstbolschewismus (zit. Anm. 118), S. 211.

¹²¹ Ebenda, S. 3.

¹²² RAVE, Kunstdiktatur (zit. Anm. 16), S. 26.

¹²³ FEISTEL-ROHMEDER, Terror des Kunstbolschewismus (zit. Anm. 118), S. 3.

¹²⁴ Ebenda, S. 4.

¹²⁵ Ebenda, S. 211.

¹²⁶ So hieß es etwa in den Bestimmungen einer von der „Deutschen Kunstgesellschaft“ geplanten Ausstellung: „1. Es gilt, eine Ausstellung zu schaffen, die der heutigen Verrottung in Kunst und Wesen das Beste gegenüberstellt, was Deutsche Künstler unserer Tage hervorbringen; es darf also nur Kunst von unbestritten hohem Range gezeigt werden. 2. Es gilt ferner, in dieser Ausstellung das besondere Deutsche Wesen, wie es sich in der bildenden Kunst ausspricht, dem Volke wieder zum Bewußtsein zu bringen; die Ausstellung muß also einen ganz besonderen, geschlossenen Charakter tragen. Aus diesen beiden Programmpunkten ergibt sich, dass 3. die Ausstellung von einem künstlerischen Leiter geschaffen werden muß, dem in entsprechenden Organisationen in Deutschen Kunststädten Vertreter untergeordnet werden, 4. daß nur geladene Werke ausgestellt werden, und 5. daß nur Werke Deutschblütiger Künstler eingeladen werden.“: Ebenda, S. 212f.

Sympathien der federführenden Agitatoren einer „völkischen“ Kunstideologie – wie Paul Schultze-Naumburgs, Hans F. K. Günthers, Hans Adolf Bühlers oder Alfred Rosenbergs.¹²⁷

Zum auffälligsten und einflussreichsten Organ restriktiver Kunstverfolgung avancierte letztlich eine Gruppierung, die ihren militant-aggressiven Charakter schon in ihrem Namen trug: der „Kampfbund für deutsche Kultur“. An der Spitze des Bundes stand der schon erwähnte Alfred Rosenberg, ein „Alter Kämpfer“ an der Seite Hitlers, der noch während der NS-Zeit den nebulösen Ruf des nationalsozialistischen „Chefideologen“ erhielt.¹²⁸ In Folge der vorangetriebenen Konstituierung von Interessensgruppen, die eine Wahrung der nationalsozialistischen Werte leichter überprüfbar machen sollte, wurde Rosenberg am Nürnberger Reichparteitag 1927 mit dem Aufbau einer Kulturorganisation beauftragt. Diese sollte die kulturellen Richtlinien im Sinne der Partei ausarbeiten. Nach monatelanger Sondierung hob Rosenberg zu Beginn des Jahres 1928 die „Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur“ aus der Taufe, die sich schließlich am Ende desselben Jahres als „Kampfbund für deutsche Kultur“ endgültig konsolidieren konnte.¹²⁹ Die Organisation operierte als ein eng mit der NSDAP verbundener Kulturverband, der einige namhafte Personen des „völkischen“ Spektrums gewinnen konnte, die wiederum Veranstaltungen, Vortragsreihen und publizistische Tätigkeiten im Agitationsstil durchführten. Die schon Jahre zuvor im reaktionären Fahrwasser der Kulturpublizistin Bettina Feistel-Rohmeder aktiven Hans Adolf Bühler und Paul Schultze-Naumburg zählten zu den eifrigsten Unterstützern des Kulturbundes der NSDAP.¹³⁰ Die Ausrichtung des „Kampfbundes“ deckte sich nahezu mit der Selbstdefinition der „Deutschen Kunstgesellschaft“, erlangte als inoffizielle Untergruppe der nationalsozialistischen Partei jedoch mehr Reichweite und prominentere Sympathisanten.¹³¹ Gleichwohl etablierte sich Rosenbergs Organisation nie wirklich als flächendeckende Massenorganisation.¹³² Trotzdem konnte sich der „Kampfbund“ in seiner kulturpolitischen Positionierung klar definieren und geschlossen auftreten – sieht man von der Entlassung des klerikal-faschistischen Wiener Staatstheoretikers Othmar Spann ab: Zwei Jahre vor seiner Eliminierung aus dem reaktionären Kulturkreis hatte Spann im Februar 1929 noch den Eröffnungsvortrag für den „Kampfbund“ an der Münchner Universität über „Die Kulturkrise der Gegenwart“ halten dürfen.¹³³ Die kulturpolitische Position wurde durch eine rege Vortragstätig-

¹²⁷ Schultze-Naumburg, Günther und Rosenberg wurden zu Ehrenmitgliedern der „Deutschen Kunstgesellschaft“, Bühler ihr künstlerischer Leiter: Ebenda, S. 214.

¹²⁸ PIPER, Ernst, Alfred Rosenberg. Hitlers Chefideologe, München 2007.

¹²⁹ Ebenda, S. 259ff.

¹³⁰ BRENNER, Kunstpolitik (zit. Anm. 14), S. 7ff.

¹³¹ Zu den Gründungsmitgliedern der „Nationalsozialistischen Gesellschaft für deutsche Kultur“ zählten beispielsweise hohe NSDAP-Funktionäre, wie Franz Xaver Schwarz, Philipp Bouhler, Gregor Strasser oder Heinrich Himmler. Das Gründungsmanifest des „Kampfbundes“ unterzeichneten schließlich 60 Personen, darunter der Nobelpreisträger und Begründer einer rassistisch fundierten „Deutschen Physik“ Philipp Lenard, Paul Schultze-Naumburg, der Philosoph und Soziologe Othmar Spann oder einige Vertreter des Bayreuther „Richard-Wagner-Kreises“: PIPER, Rosenberg (zit. Anm. 128), S. 260ff.

¹³² MERKER, Die bildenden Künste (zit. Anm. 20), S. 88.

¹³³ BRENNER, Kunstpolitik (zit. Anm. 14), S. 7.

keit gefestigt. Hier trat vor allem Paul Schultze-Naumburg als rigoroser Verfechter einer rassistisch motivierten „Biologisierung der Kunstbetrachtung“ in Erscheinung – am unmissverständlichsten im Januar 1931 bei seinen Erläuterungen mit dem Titel „Der Kampf um die Kunst“.¹³⁴ Schultze-Naumburg avancierte zu einem umtriebigen Apologeten der „Rasse-Kunst-Theorie“, indem er das künstlerische Schaffen in einen kausalen Zusammenhang mit dem rassischen Erbmaterial des jeweiligen Künstlers brachte. Ernst Piper fasste die Tätigkeiten der Rosenberg’schen Kulturapostel folgendermaßen zusammen: „Es triumphierte traditioneller Mainstream und aggressive Mediokrität, die sich – hier glichen sich antisemitische und kulturkonservative Topoi – in einem verzweiferten Abwehrkampf gegen das schleichende Gift der Moderne sahen.“¹³⁵

Der kulturpolitische Flügel eines übersteigert nationalistischen Kunstverständnisses nutzte die schon lange gärende Verunsicherung des konservativen Bürgertums, das sich durch die Internationalisierung des Kunstbetriebes und das provokante Hinterfragen des bis dahin scheinbar allgemein gültigen Kunstbegriffes bedroht fühlte. Das Bemühen um neue Möglichkeiten und Ansätze in der modernen Kunst wurde als Verrat an nationalen Traditionen interpretiert. Diese Einstellung war jedoch kein spezifisch nationalsozialistisches Phänomen, wenngleich die NSDAP ihre allmählich erlangte politische Macht zur rabiaten Bekämpfung unwillkommener Tendenzen explizit ausnutzte: Als bei den Landtagswahlen in Thüringen am 8. Dezember 1929 die NSDAP – damals noch die kleinste Partei Deutschlands – einen beachtlichen Wahlerfolg verbuchen konnte, stellte diese erstmals in der Geschichte mit Wilhelm Frick ein Regierungsmitglied, und in einer Koalition mit bürgerlich-konservativen Fraktionen, die sich allesamt einem strikten Kurs gegen den Sozialismus und linksgerichtete Politik verschrieben hatten, wurde der NSDAP-Reichstagsabgeordnete Frick zum Innen- und Volksbildungsminister bestellt.¹³⁶ Da die kulturpolitischen Agenden nun auf Landesebene unter der politischen Gewalt des NSDAP-Ministers standen, entwickelte sich Thüringen in den Jahren 1930 und 1931 zu einem „Experimentierfeld“¹³⁷ nationalsozialistischen Kulturterrors. Mit dem Einverständnis seiner Koalitionspartner rief Frick „Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum“ auf und startete einen rücksichtslosen Säuberungsfeldzug gegen „undeutsche Einflüsse“ und „Vaterlandsverräter“ im Kulturbetrieb.¹³⁸ Die forsche Polizeizensur, „je weiter sie sich ausbreitete und schon unverkennbare Züge einer Kunstdiktatur trug, stieß dennoch auf keinen nennenswerten Widerstand, ja, sie wurde von einem nicht geringen Teil der Öffentlichkeit gutgeheißen“.¹³⁹ Die Beschlagnahmung von 70 Werken

¹³⁴ PIPER, Rosenberg (zit. Anm. 128), S. 264f; Der Vortrag wurde ein Jahr später publiziert: SCHULTZE-NAUMBURG, Paul, Kampf um die Kunst, München 1932.

¹³⁵ PIPER, Rosenberg (zit. Anm. 128), S. 264.

¹³⁶ u.a. BRENNER, Kunstpolitik (zit. Anm. 14), S. 22ff; MERKER, Die bildenden Künste (zit. Anm. 20), S. 91ff; MATHIEU, Kunstverständnis (zit. Anm. 29), S. 282ff.

¹³⁷ BRENNER, Kunstpolitik (zit. Anm. 14), S. 22.

¹³⁸ Ebenda, S. 22ff.

¹³⁹ Ebenda, S. 32.

aus dem Weimarer Schlossmuseum – darunter Arbeiten von Otto Dix, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Ernst Barlach, Erich Heckel, Oskar Kokoschka, Franz Marc oder Emil Nolde – und die Übermalung eines Wandfreskos des Bauhaus-Mitgliedes Oskar Schlemmer waren symptomatisch für den „Bildersturm“ in Thüringen.¹⁴⁰ Im übrigen Deutschland wurden die Aktionen des NSDAP-Volksbildungsministeriums belächelt und verspottet. Die Eliten, Museumsdirektoren, Kunstpublizisten und andere, unterschätzten die Gefahr, das beschränkte Kunstverständnis des Durchschnittsbürgers und sein latenter Hass auf moderne Kunst könnten salonfähig werden. Obwohl Thüringen schon seit Jahren als „Hochburg des Völkischen“ gegolten hatte, nachdem bereits im Jahre 1919 das renommierte „Bauhaus“ aus Weimar nach Dessau verbannt worden war,¹⁴¹ wurden die ikonoklastischen Verfolgungen unter dem Regiment Wilhelm Fricks als pathologische Auswüchse des typisch nationalsozialistischen Banausentums nicht ernst genommen. Die Folgen waren fatal. Die Landtagswahlen am 31. Juli 1932 brachten der NSDAP schließlich die absolute Mehrheit.

Hermann Glaser bescheinigte in seiner Untersuchung über die Kulturzerstörung im „Dritten Reich“ nicht nur dem Nationalsozialismus eine „Spießer-Ideologie“, sondern glaubte darin eine lange Tradition deutscher Geistesgeschichte erkannt zu haben.¹⁴² Der Autor räumte zwar ein, dass die „Sehnsucht nach mythischen Deutungen“ angesichts der „irritierend-gewaltigen Entwicklungen in den Bereichen von Technik und Wissenschaft“¹⁴³ ein internationales Phänomen dargestellt hatte, aber in Deutschland von einer „ziemlich eindeutig fatale[n] Entwicklung“ seit dem 19. Jahrhundert geprägt war:

„Die Phänomene kultureller Fehlentwicklung [...] sind bestimmt vom Typus des Kleinbürgers, des Spießers, der aus dem Bürger- beziehungsweise Bildungsbürgertum hervorgeht. Er zeigt eine Mentalitätsstruktur aus Handlungsfurcht, Versteinerung, Pedanterie, Geiz und Intoleranz – [...] ‚Spießer‘ [...] charakterisiert eine psychologische und anthropologische Situation, ein mittelmäßiges und provinzielles, fanatisches und brutales, engstirniges und mit Ressentiments aufgeladenes, auch pseudo-feinsinniges und ‚innerliches‘ Mentalitätsmuster.“¹⁴⁴

Mögen Glasers Ausführungen den schalen Beigeschmack einer pseudowissenschaftlichen Psychologisierung spezifisch deutscher Denkstrukturen vermitteln, so machten diese doch auch auf die historische Tradition eines modernitätskritischen Kunstdiskurses in Deutschland aufmerksam, der sich schon lange vor dem Nationalsozialismus herausgebildet hatte. Der norddeutsche Landschaftsmaler Carl Vinnen beispielsweise initiierte bereits 1911 einen „Protest deutscher Künstler“, der sich gegen die „große Invasion französischer Kunst, die sich seit einigen Jahren in den sogenannten fortgeschrittenen deutschen Kunstkreisen vollzieht“, gegen die „wahnsinnigen Bilder“ von Pablo Picasso, Georges Braque oder Henri

¹⁴⁰ Ebenda, S. 33.

¹⁴¹ Ebenda, S. 24.

¹⁴² GLASER, Hermann, Spießer-Ideologie. Von der Zerstörung des deutschen Geistes im 19. und 20. Jahrhundert und dem Aufstieg des Nationalsozialismus, Frankfurt a. Main 1978.

¹⁴³ GLASER, Wie Hitler den deutschen Geist zerstörte (zit. Anm. 37), S. 38.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 22f; Hitlers „Mein Kampf“ sei laut Glaser als „Spiegel eines Spießers“ zu lesen: Ebenda, S. 72ff.

Matisse, gerichtet hatte. Der Ankauf eines Bildes von Vincent van Gogh durch die Kunsthalle in Bremen veranlasste den Künstler, unterstützt von 118 sympathisierenden Kollegen, lautstark dagegen aufzutreten. Mit 53 Unterschriften alleine aus München hatte sich bereits damals die bayerische Metropole als Zentrum der Modernenfeindlichkeit hervorgetan.¹⁴⁵ Denn München – von Thomas Mann 1926 als „Hort der Reaktion, als Sitz aller Verstocktheit und Widerspenstigkeit gegen den Willen der Zeit“¹⁴⁶ bezeichnet – nahm schon damals die Rolle eines biedereren Gegenspielers des progressiven Berlin ein.¹⁴⁷ Aber auch auf höchster politischer Ebene wurde das Korsett eines „wahren“ Kunstverständnisses schon früh geschnürt, bedenkt man die restriktiven Verordnungen des „Lex Heinze“ im Deutschen Reichstag 1900 gegen „unsittliche“ Motive in der Kunst oder die Beschlüsse des Preußischen Abgeordnetenhauses gegen die „Entartung der Kunst“ im Jahre 1913.¹⁴⁸ Auch das Ausstellungswesen in den Jahrzehnten vor Hitler hatte die Moderne kaum gefördert, wenig Aufgeschlossenheit signalisiert und vornehmlich an Altbewährtem festgehalten.¹⁴⁹ Schon im wilhelminischen Zeitalter hatten nationalistische Tendenzen und moralische Heuchelei zu einer Anpassung des kulturpolitischen Diskurses an das reaktionäre Gesellschaftsbild geführt. Diffamierte Künstler und ihre Unterstützer standen dabei meist auf verlorenem Posten. Im Nationalsozialismus wurde – auch in der Kunst – der jahrzehntelang gepflegte, „spießbürgerliche“ Triumphalismus letztlich bis zur Unmenschlichkeit übersteigert, denn „[d]ie Geschichte des deutschen Nationalismus und Rassismus ‚gipfelt‘ in Hitler, – es ist kein Gipfel, sondern ein Abgrund, richtiger gesagt: eine Jauchegrube“.¹⁵⁰

3.2.2 Die modernistische Opposition. Der Streit um den Expressionismus

Aber auch innerhalb des nationalsozialistischen Machtzentrums erhoben sich bekanntlich kritische Stimmen, die den „völkischen“ Kulturpolitikern um Alfred Rosenberg mit Skepsis entgegentraten. Zu einem einflussreichen Gegenspieler Rosenbergs entwickelte sich, wie schon erwähnt, Hitlers Propagandist Joseph Goebbels, der dem „völkischen“ Kulturbegriff aus „Blut-und-Boden“-Metaphorik¹⁵¹ und bedingungsloser Verklärung der deutschen Geschichte nicht uneingeschränkt zustimmen konnte. Während Rosenberg und seine ideologi-

¹⁴⁵ PIPER, Rosenberg (zit. Anm. 128), S. 264f und S. 369.

¹⁴⁶ zit. nach LARGE, David Clay, Hitlers München. Aufstieg und Fall der Hauptstadt der Bewegung, aus dem Englischen von Karl Heinz Siber, München 1998 (1997), S. 271.

¹⁴⁷ BAUER, München (zit. Anm. 69), S. 105ff.

¹⁴⁸ HINZ, Malerei des deutschen Faschismus (zit. Anm. 18), S. 22f.

¹⁴⁹ Anhand der Auswertung der Ausstellungspolitik vor der NS-Zeit konnte Hinz nachweisen, dass sich Museen und Kunsthallen eher in die unproblematischen Epochen der Kunstgeschichte zurückgezogen und der künstlerischen Gegenwart nur sehr sporadisch Raum geboten hatten: Ebenda, S. 42.

¹⁵⁰ MANN, Thomas, Deutschlands Weg nach Hitlers Sturz (1941), in: Ders., Deutschland und die Deutschen. Essays 1938-1945, Bd. 5, hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt a. Main 2002, S. 162.

¹⁵¹ Der Kampfbegriff „Blut und Boden“ stammte ursprünglich von NS-Bauernführer Richard Walther Darré und fungierte zunächst als agrarpolitischer Slogan eines rassistisch definierten Bauerntums: DARRÉ, Richard Walther, Blut und Boden. Ein Grundgedanke des Nationalsozialismus, Berlin 1938.

schen Lakaien des „Kampfbundes für deutsche Kultur“ schon lange vor der nationalsozialistischen Machtübernahme zu einem kunstpolitischen Feldzug angesetzt hatten, und unmittelbar nach 1933 in sogenannten „Schandausstellungen“ und „Schreckenskammern der Kunst“ die Künstlergruppen „Brücke“, „Blauer Reiter“ und andere deutsche Expressionisten als „Sensationsafterkunst“ der Lächerlichkeit Preis geben wollten,¹⁵² bekundete Goebbels in den Anfangsjahren des „Dritten Reiches“ öffentlich seine Sympathien für junge Kunst aus Deutschland. Auch erhielt Rosenbergs „Kampfbund für deutsche Kultur“ nach 1933 weder den Status einer parteiamtlichen Dienststelle, noch die finanzielle Unterstützung des Reichsschatzmeisters der NSDAP. Ja, die Organisation verlor trotz fortschreitender „Gleichschaltung“, die nun auch die kulturellen Berufsverbände vereinen sollte, zunehmend an Einfluss. Im Kreis um Rosenberg kam es zu Entfremdungen und Streit. Joseph Goebbels, in einer persönlichen Fehde mit Rosenberg, war „Nutznießer der taktischen Unfähigkeit“¹⁵³ der führenden Kräfte im „Kampfbund“. Nicht nur als Propagandaminister, sondern vor allem als Gründer der „Reichskulturkammer“ versuchte Goebbels, die kunst- und kulturpolitischen Agenden auf seine Seite zu ziehen. Im Rahmen eines Festaktes am 15. November 1933 in der Berliner Krolloper präsentierte der NS-Minister seine Standesorganisation für Kulturschaffende.¹⁵⁴ Die umfangreiche „Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammer-Gesetzes“ verpflichtete die einzelnen Mitglieder der sieben Einzelkammern „bei der Erzeugung, der Erhaltung, dem Absatz oder der Vermittlung des Absatzes von Kulturgut“ mitzuwirken und strebte nach restriktiver staatlicher Kontrolle des kulturellen Sektors.¹⁵⁵ Die weitreichenden Kompetenzen, die mit der Gründung der „Reichskulturkammer“ dem Propagandaminister übertragen worden waren, lösten einen heftigen Richtungsstreit mit den selbsternannten Kulturideologen der „Deutschen Arbeitsfront“ und Goebbels’ parteiinternem Erzfeind Rosenberg aus.¹⁵⁶ Hitler hielt sich zunächst in der Frage nach einer straff durchorganisierten, homogenen Kulturpolitik im NS-Staat zurück. Mit der Schaffung neuer Kompetenzen, die sich nicht in das bisherige System einfügen ließen, sondern in einem direkten Konkurrenzkampf standen, sorgte der „Führer“ persönlich für neuen Zündstoff auf kulturpolitischem Terrain: Im Jahre 1934 brachte Hitler Rosenberg mit der Ernennung zum „Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“ zurück in den kulturellen Machtbereich.¹⁵⁷ Ein intensives Tauziehen um die Anerkennung beziehungsweise Verstoßung gewisser Künstler und Gruppen nahm damit seinen Anfang und kulminierte in der skurrilen Auseinandersetzung des sogenannten

¹⁵² BRENNER, Kunstpolitik (zit. Anm. 14), S. 36ff.

¹⁵³ BARBIAN, Jan-Pieter, Die Beherrschung der Musen. Kulturpolitik im „Dritten Reich“, in: SARKOWICZ, Hans (Hrsg.), Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus, Frankfurt a. Main/Leipzig 2004, S. 49.

¹⁵⁴ BRENNER, Kunstpolitik (zit. Anm. 14), S. 54; Im Rahmen dieser Präsentation der „Reichskulturkammer“ fiel Goebbels’ Schlagwort der „Stählernen Romantik“: vgl. Kapitel 3.1.2.

¹⁵⁵ BARBIAN, Beherrschung der Musen (zit. Anm. 153), S. 51.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 53.

¹⁵⁷ PIPER, Rosenberg (zit. Anm. 128), S. 323.

„Expressionismusstreits“. Der Grabenkampf, geprägt von Polemiken, Widersprüchlichkeiten und Intrigen, entzündete sich an Goebbels vorsichtigem Versuch, mit der „völkischen“ Tradition zu brechen und die künstlerische, bildnerische Moderne in den NS-Kunstkanon zu integrieren. Unterstützung fand Goebbels in seinem Vorhaben vor allem beim „Nationalsozialistischen Studentenbund“, der die konsequente Diffamierung der deutschen Expressionisten als ein „Vergehen an deutscher Kultur“ verurteilt hatte.¹⁵⁸ Ganz im Sinne des „völkischen“ Flügels räumten die „Modernisten“ zwar ein, dass die deutsche Kunst „heroisch, heldisch, nordisch, germanisch, bluthaft, rauschhaft, urhaft, mystisch, beseelt, bodenständig und scholleverwurzelt“ zu sein hätte, erkannten aber genau diese Eigenschaften im künstlerischen Programm des deutschen Expressionismus und seiner jungen Schüler.¹⁵⁹ Die Parole eines Expressionismus als dem „deutschen Norden“ gemäße Parallele zur italienischen Moderne des Futurismus fand bei „Reichskulturkammerpräsident“ Goebbels großen Anklang.¹⁶⁰ Goebbels verfolgte in weiterer Folge eine gänzlich pragmatische Position, wusste um den internationalen Ruf der deutschen Moderne und bemühte sich, namhafte Künstlerpersönlichkeiten an den nationalsozialistischen Staat zu binden. Während der Propagandaminister dem norwegischen Maler Edvard Munch ein Glückwunschtelegramm zu dessen 70. Geburtstag zukommen ließ, und Ernst Barlach, Emil Nolde und Ludwig Mies van der Rohe ihre Sympathie für das NS-System mittels Unterschriften im „Aufruf der Kulturschaffenden“ deklarierten, verunglimpfte die fanatische Front Rosenbergs dieselben Künstler mit pathetischem Spott.¹⁶¹ Hitler selbst verlautbarte dann am Reichsparteitag 1934, dass er sich weder mit dem bedingungslos reaktionären Kulturpessimisten des „Kampfbundes“, noch mit den jungen Verfechtern einer „nordischen“ Moderne identifizieren konnte. Seine Rede folgte unmittelbar nach den einführenden Worten Alfred Rosenbergs, der noch selbstsicher exponiert hatte, dass „unter keinen Umständen die Repräsentanten des Verfalls [...] plötzlich die Fahnenträger der Zukunft sein dürfen“.¹⁶² Programmatisch schien die Wahl des Veranstaltungsmottos, denn Hitler hatte zum „Parteitag der Einheit und der Stärke“ geladen. Hitler gab in seiner Rede zu, dass in den Künsten ein einheitliches System nicht so rasch wie in anderen Bereichen herbeigeführt werden könne, vertraute jedoch auf die Durchsetzungskraft des „Rassischen“. Die verbalen Seitenhiebe gegen die „zwei Gefahren“, die der Nationalsozialismus am Sektor der Kulturpolitik zu bewältigen hätte, galten den beiden Antipoden – Rosenberg und Goebbels. Indem Hitler das „Kunst- und Kulturgestotter von Kubisten, Futuristen und Dadaisten“ als „weder rassisch begründet, noch volklich erträglich“ aburteilte, attackierte er Goebbels' Sympathie für den italienischen Futurismus, dem er noch wenige Monate zuvor in

¹⁵⁸ BRENNER, Kunstpolitik (zit. Anm. 14), S. 64ff.

¹⁵⁹ PETSCH, Unersetzliche Künstler (zit. Anm. 101), S. 247.

¹⁶⁰ BRENNER, Kunstpolitik (zit. Anm. 14), S. 74ff.

¹⁶¹ PIPER, Rosenberg (zit. Anm. 128), S. 370ff; Sowohl Ernst Barlach, als auch Emil Nolde fanden sich, trotz Sympathiebekundung für das NS-Regime, 1937 als Vertreter der Moderne in der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München wieder: u.a. MERKER, Die bildenden Künste (zit. Anm. 20) S. 143ff.

¹⁶² BRENNER, Kunstpolitik (zit. Anm. 14), S. 82.

einer Ausstellung in Berlin mittels Patronanz seine Hochachtung ausgesprochen hatte.¹⁶³ Aber auch Rosenbergs Gefolge und seinen „völkischen“ Fundamentalisten erteilte Hitler eine kategorische Absage:

„Zum zweiten aber muß der nationalsozialistische Staat sich verwahren gegen das plötzliche Auftauchen jener Rückwärtse, die meinen, eine ‚theutsche Kunst‘ aus der krausen Welt ihrer eigenen romantischen Vorstellungen der nationalsozialistischen Revolution als verpflichtendes Erbe für die Zukunft mitgeben zu können.“¹⁶⁴

Hitlers Ablehnung der Moderne war jeher bekannt und wurde von ihm auch in den folgenden Jahren in einigen Reden und Proklamationen bekräftigt. Mit seiner Kritik an den ultra-reaktionären Positionen des Rosenberg-Kreises machte Hitler aber auch seine Skepsis gegen die „völkischen“ Tendenzen deutlich. Hitler meinte, der Aufbau eines „modernen“ Staates – seines „Tausendjährigen Reiches“ – wäre nicht mit „Bahnhöfe[n] in originaldeutschem Renaissance-Stil, Straßenbenennungen und Maschinenschrift in echt gotischen Lettern, Liedertexte frei nach Walther von der Vogelweide, Modeschöpfungen nach Gretchen und Faust, Bilder nach Art des Trompeters von Säckingen, Bidenhänder und Armbrust aber womöglich als Wehr und Waffen“, zu bewältigen.¹⁶⁵ Hitler bangte offensichtlich um die Wehrhaftigkeit und militärische Potenz des „Dritten Reiches“, die für seinen geplanten Vernichtungsfeldzug durch Europa gewährleistet sein musste. Hitlers Spagat zwischen Reaktions- und Modernismuskritik ließ ihn somit in den Windschatten von Goebbels’ militantem Paradoxon der „Stählernen Romantik“ rücken. Nach seiner Rede am Reichsparteitag 1934 sorgte Hitler nun mit persönlichen Interventionen für klare Verhältnisse im konfliktreichen Kunstdiskurs des Nationalsozialismus.¹⁶⁶ Mit dem Verbot der Kunstkritik im November 1936,¹⁶⁷ der endgültigen „Gleichschaltung“ des Kulturbetriebes samt „Ariernachweis“ aller Mitglieder¹⁶⁸ und den richtungsweisenden Ausstellungseröffnungen in München – einerseits im neuen „Haus der Deutschen Kunst“, andererseits die öffentliche Diffamierung der „Entarteten“ – schien das nationalsozialistische Kunstdogma eindeutig definiert. Sowohl Hitlers persönliches Eingreifen als auch der gemeinsame Nenner einer „rassischen Begründung“ der

¹⁶³ PIPER, Rosenberg (zit. Anm. 128), S. 379f.

¹⁶⁴ zit. nach Ebenda, S. 380.

¹⁶⁵ zit. nach BRENNER, Kunstpolitik (zit. Anm. 14), S. 83.

¹⁶⁶ Auch in den kulturpolitischen Agenden war nun das „Führer-Prinzip“ unumstritten. So feierte Joseph Goebbels bei einer Festrede vor dem Reichskultursenat 1935 Hitler als den obersten Künstler der Nation: „Die deutschen Künstler grüßen in ihm den Patron und Schutzherrn ihres Schaffens. Er hält seine Hand über allem, was am Wesen einer echten deutschen Kunst und Kultur tätig ist. Die deutschen Künstler fühlen sich stolz und glücklich in ihrem Gefühl: Er ist Geist von unserem Geist, Trieb von unserem Trieb, er ist der Flügel unserer Phantasie, der Stern unserer Hoffnung.“: zit. nach DAHM, Volker, Künstler als Funktionäre. Das Propagandaministerium und die Reichskulturkammer, in: SARKOWICZ, Hans (Hrsg.), Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus, Frankfurt a. Main/Leipzig 2004, S. 102f.

¹⁶⁷ u.a. BRENNER, Kunstpolitik (zit. Anm. 14), S. 108.

¹⁶⁸ Am 26. Mai 1936 wurde die Verordnung über den Abstammungsnachweis von Mitgliedern der Reichskulturkammer erlassen: u.a. MERKER, Die bildenden Künste (zit. Anm. 20), S. 178.

zu fördernden Kunst¹⁶⁹ führten schließlich zu jener farblosen Kunstproduktion, die der NS-Apparat letztlich zuließ.

Dass innerhalb der NS-Künstlerzunft weiterhin Verwirrung darüber herrschte, was der vermeintlichen Kunstdoktrin nun tatsächlich entsprechen sollte, illustrierten Hitlers nahezu verzweifelte Eröffnungsreden bei den alljährlichen „Großen Deutschen Kunstausstellungen“. Bei der Einweihung im Jahre 1937 polterte er in seiner kulturpolitischen Hetzpredigt gegen „prähistorische[n] Kunststotterer“, die „[m]ißgestaltete Krüppel und Kretins, Frauen, die nur abscheuerregend wirken können, Männer, die Tieren näher sind als Menschen, Kinder, die, wenn sie so leben würden, geradezu als Fluch Gottes empfunden werden müssten“, geschaffen hätten und schloss dabei auf biologische „Augenfehler“.¹⁷⁰ Ein Jahr später beschwerte sich der „Führer“ an selber Stelle über die „barbarischen Demonstrationen steinzeitlich zurückgebliebener Kunstvernarrter, farbenblind herumexperimentierender Schmierer“, die sich in den Dienste des nationalsozialistischen Kulturprogramms stellen hätten wollen und um Präsenz bei der Münchner Ausstellung gebeten hätten. Hitlers Worthülsen zur Kunst waren anscheinend auch mehr als vier Jahre nach seiner Machtübernahme nur schwer verständlich:

„Als ich vor über einem Jahr in einer ersten Vorschau die damals eingesandten Werke überprüfte, erfaßten mich Zweifel, ob ich nicht unter dem Eindruck des zunächst Vorliegenden die Eröffnung einer solchen Ausstellung überhaupt ablehnen sollte. Wahrhaft erdrückend wirkte die Zahl der Arbeiten, die ihre vernichtendste Repräsentation in der Ausstellung der Entarteten Kunst erhalten hatten. Bei unzähligen Bildern war es ersichtlich, daß vom Einsender die beiden Ausstellungen [‚Entartete Kunst‘ und ‚Große Deutsche Kunstausstellung‘, Anm.] verwechselt worden waren. So kam ich damals zu dem Entschluß, einen harten Strich zu ziehen und der neuen deutschen Kunst die einzig mögliche Aufgabe zu stellen: sie zu zwingen, den durch die nationalsozialistische Revolution dem neuen deutschen Leben zugewiesenen Weg ebenfalls einzuhalten.“¹⁷¹

¹⁶⁹ Die zerstrittene kulturpolitische NS-Elite demonstrierte jedoch in einem Punkt Einigkeit: in der Verdrängung und Eliminierung der Juden aus dem deutschen Kulturleben. Max Liebermann beispielsweise, 1932 noch gefeierter Präsident der Preußischen Akademie der Künste, starb 1935 als verfemter „Nichtarier“ in Berlin. Seine Witwe nahm sich 1943 das Leben, um der Deportation zu entgehen: u.a. BARBIAN, *Beherrschung der Musen* (zit. Anm. 153), S. 59f.

¹⁷⁰ HITLER, Eröffnung der „Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung“ (zit. Anm. 115), S. 166f.

¹⁷¹ HITLER, Adolf, Rede bei der Eröffnung der „Zweiten Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1938, in: HINZ, Berthold, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1974, S. 172f; Ähnliche Unmutsäußerungen über die „Missverständnisse“ im Münchner Ausstellungsbetrieb ließen sich in den Tagebüchern von Joseph Goebbels finden, als er der Jury bei der Auswahl der auszustellenden Gemälde Unvermögen unterstellt hatte: „Wir [Hitler und Goebbels] schauen uns die Auslese der Jury an. Bei der Plastik geht es noch, aber bei der Malerei ist es zum Teil direkt katastrophal. Man hat hier Stücke aufgehängt, die einem direkt das Grausen beibringen. So geht das bei einer Künstlerjury. Da schauen alle nach der Schule, nach Namen und Wollen und haben meist den Sinn für eine wirkliche Malkunst verloren. Der Führer tobt vor Wut.“ Wenige Jahre zuvor hatte sich Goebbels noch für einen „modernistischen“ Zugang ausgesprochen, 1937 stand er schließlich streng auf „Führer“-Linie: zit. nach HECKER, Hans Joachim, *Die Kunststadt München im Nationalsozialismus*, in: BAUER, Richard et al. (Hrsg.), *München – „Hauptstadt der Bewegung“*, Ausst. Kat. Münchner Stadtmuseum, München 2002, S. 311.

Fortan zog Hitler persönlich einen „harten Strich“ und unterstellte den gesamten Kulturapparat endgültig seinem Diktat. Als bei der Grundsteinlegung für das „Haus der Deutschen Kunst“ in München am 15. Oktober 1933 in Folge des heftigen Schlages der silberne Hammer Adolf Hitlers in zwei Teile gebrochen war,¹⁷² sollte dieses Missgeschick vorausdeutend für die kulturelle Deformierung Deutschlands zwischen 1933 und 1945 stehen. In der Malerei forcierte der nationalsozialistische Kunstgeschmack einen platten Naturalismus, den Hitler gar als geistesgeschichtliche und kulturelle Erbschaft der deutschen Romantik verstanden wissen wollte.

¹⁷² Goebbels versuchte nach der peinlichen Szene die Situation mit einem Witz zu entschärfen und meinte: „Wenn der Führer zuschlägt, dann schlägt er hart zu.“ Hitler, der sehr abergläubisch war, interpretierte daraufhin den gebrochenen Hammer als böses Omen und fühlte sich nach dem jähen Tod des Architekten Paul Ludwig Troost in dieser Annahme bestätigt. Der Schmied des Hammers wurde gar von der Gestapo einvernommen: LARGE, Hitlers München (zit. Anm. 146), S. 338.

4 Die Rezeption der deutschen Romantik im NS-Kunstdiskurs

4.1 „[...] unsterblicher Schatz einer so wahrhaften deutschen Kunst“.

Die deutschen Romantiker als künstlerische Vorbilder

Die Planungen für ein repräsentatives Ausstellungsgebäude in München wurden bereits vor 1933 auf kommunalpolitischer Ebene heftig diskutiert. Am 6. Juni 1931 hatte ein verheerender Großbrand den renommierten Museumsbau im Alten Botanischen Garten zerstört, der als Münchner Glaspalast 1853/54 in Anlehnung an den Londoner Kristallpalast errichtet worden war. Mit dem Brand wurden reiche Schätze deutschen Kulturgutes vernichtet, darunter auch einige Werke aus der Zeit der deutschen Romantik. Das bayerische Kultusministerium reagierte zunächst mit der Beauftragung des Architekten Adolf Abel für einen Neubau, musste aber aufgrund verstärkter Kritik am Verfahren einen Wettbewerb ausschreiben. Mit der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten im Jahre 1933 wurde die Ausschreibung für nichtig erklärt, weil Hitler bereits seinen damaligen Lieblingsarchitekten Paul Ludwig Troost für die Planungen seines „Hauses der Deutschen Kunst“ eingesetzt hatte.¹⁷³ Die Einweihung des Ausstellungshauses „für die Kunst des deutschen Volkes und nicht für irgendeine internationale Kunst“,¹⁷⁴ fand am 18. Juli 1937 statt und propagierte sein neu errichtetes „Haus der Deutschen Kunst“ als würdigen Nachfolger des zerstörten Glaspalastes. Hitler nahm in seiner programmatischen Eröffnungsrede auch unmittelbar Bezug auf den Brand des Münchner Ausstellungshauses. Wehmütig hob der „Führer“ die damalige Zerstörung einzelner Werke der deutschen Romantik hervor, instrumentalisierte diese aber zeitgleich als vorbildhafte Pioniere für „wahre und ewige deutsche Kunst“,¹⁷⁵ an der sich künstlerisches Schaffen im Nationalsozialismus zu orientieren hätte. Hitler beschwor eine neue „deutsche Kunst“, die nun in seinem Münchner Nachfolgebau aus der Asche der im Glaspalast verbrannten deutschen Romantiker erstehen sollte. Ausgehend von den verwirrenden Konflikten um das „deutsche Wesen“ zeitgenössischer Kunst, kam Hitler in seiner Definition zunächst über unkonkrete Charakteristika nicht hinaus. Sein viel zitierter Ausspruch „Deutsch sein, heißt klar sein!“, den Hitler als „[d]as schönste Gesetz aber, das ich mir für mein Volk auf dieser Welt als Aufgabe seines Lebens vorzustellen vermag“ bezeichnete,¹⁷⁶ schien jene pragmatisch formulierte Begründung zu umschreiben, die der damalige Leiter der Städtischen Galerie München, Franz Hofmann, für die Eliminierung einiger Werke aus der Sammlung im Verwaltungsbericht aus den Jahren 1933 bis 1935 folgendermaßen dokumentiert hatte:

„Die Ausscheidung von Werken als ungeeignet erfolgte neben der Einschätzung ihrer künstlerischen Bedeutung unter den Gesichtspunkten des weltanschauli-

¹⁷³ HECKER, Kunststadt München (zit. Anm. 171), S. 310.

¹⁷⁴ HITLER, Eröffnung der „Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung“ (zit. Anm. 115), S. 158.

¹⁷⁵ Ebenda, S. 158.

¹⁷⁶ Ebenda, S. 160.

chen Gehalts, der handwerklichen Gediegenheit und der Verständlichkeit für den gesund empfindenden Laien. Besonders durch die Berücksichtigung des letztgenannten Gesichtspunktes galt es, der Entfremdung zwischen Künstler und Volk entgegenzutreten.“¹⁷⁷

„Klarheit“ im nationalsozialistischen Kunstverständnis implizierte stets die allgemeine Verträglichkeit des Objektes mit dem durchschnittlichen Rezipienten. Durch den Rückgriff auf tradierte Bildformen, die stets einer klaren Gegenständlichkeit verpflichtet waren, suchte Hitler die Anknüpfung an die Traditionen der deutschen Landschafts- und Genremalerei. „Klarheit“ und „Deutschsein“ meinte der „Führer“ in den künstlerischen Leistungen der romantischen Bewegung gefunden zu haben, die den Kunstschaffenden des „Dritten Reiches“ nun den Weg weisen sollten. Indem Hitler bei den Eröffnungsfeierlichkeiten in München über die Vorbildhaftigkeit der deutschen Romantiker referierte, formulierte er einen kunstpolitischen Exkurs, der sich von seinen üblichen kulturtheoretischen Reden unterscheiden konnte: Den schwammig-aggressiven Verurteilungen des „Kulturbolschewismus“ und der „niederträchtigen Propagandisten dieser kulturlosen Narretei“¹⁷⁸ setzte Hitler nun ein scheinbar positives Vorbild entgegen – namentlich die deutsche Romantik –, wenngleich er eine exakte Begriffsdefinition der künstlerischen Romantik schuldig blieb und damit unwillkürlich dem Dilemma einer nicht allgemein gültigen Romantikdefinition aufsitzen musste. Hitler versuchte mit seinen Worten die allgemeine Verunsicherung, welche Kunst dem Geschmack des Regimes zu entsprechen hätte, zu entschärfen. Mehr oder weniger Einvernehmen hatte bislang nur über die verpönten, „entarteten“ Kunstrichtungen geherrscht. Hitler im Wortlaut:

„Die tiefinnere Sehnsucht nun nach einer solchen wahren deutschen Kunst, die in sich die Züge dieses Gesetzes der Klarheit trägt, hat in unserem Volke immer gelebt. Sie hat unsere großen Maler, unsere Bildhauer, die Gestalter unserer Architekturen, unsere Denker und Dichter und am allerhöchsten wohl unsere Musiker erfüllt. Als an jenem 6. Juni 1931 der alte Glaspalast in Feuer und Flammen aufging, da verbrannte in ihm ein unsterblicher Schatz einer so wahrhaften deutschen Kunst. *Romantiker* hießen sie und waren dabei doch nur die schönsten Vertreter jenes deutschen Suchens nach der wirklichen und wahrhaftigen Art unseres Volkes und nach einem aufrichtigen und anständigen Ausdruck dieses innerlich geahnten Lebensgesetzes. Denn nicht nur die gewählten Stoffe der Darstellung waren dabei für ihre Charakteristik des deutschen Wesens entscheidend, sondern ebenso sehr die klare und einfache Art der Wiedergabe dieser Empfindungen. Und es ist daher auch kein Zufall, daß gerade diese Meister dem deutschen und damit natürlichsten Teil unseres Volkes am allernächsten standen. Diese Meister waren und sind unsterblich, selbst heute, da viele Werke im Original nicht mehr leben, sondern höchstens nur mehr in Kopien oder Reproduktionen erhalten sind. Wie weit entfernt war aber auch das Wirken und Arbeiten dieser Männer gewesen von jenem erbärmlichen Marktbetrieb vieler unserer sogenannten modernen ‚Kunstschaffenden‘, dh. ihren unnatürlichen Schmierereien und Kleckereien, die nur durch eine ebenso charakter- wie gewissenlose Literatentätigkeit gezüchtet, protegiert oder gutgeheißen werden konnten, dem deutschen Volke aber in seinem gesunden Instinkt ohnehin immer vollkommen fremd

¹⁷⁷ zit. nach HECKER, Kunststadt München (zit. Anm. 171), S. 316.

¹⁷⁸ HITLER, Eröffnung der „Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung“ (zit. Anm. 115), S. 156.

geblieben, ja als ein Greuel erschienen waren. *Unsere deutschen Romantiker von einst dachten nicht im geringsten daran, etwa alt oder gar modern zu sein oder sein zu wollen. Sie fühlten und empfanden als Deutsche und rechneten natürlich dementsprechend mit einer dauernden Bewertung ihrer Werke, entsprechend der Lebensdauer des deutschen Volkes. Welch eine Tragik also, daß gerade ihre Arbeiten verbrennen mussten.*¹⁷⁹

Mit polemischen Phrasen über die „unnatürlichen Schmierereien und Klecksereien“ disqualifizierte Hitler die „sogenannten modernen ‚Kunstschaffenden‘“ als „undeutsch“. Diese Verstoßung moderner Kunstströmungen aus dem nationalen Kunstgedächtnis war insofern dramatisch, als sich viele Vertreter der Moderne in ihrer Selbstwahrnehmung durchaus als „deutsche Künstler“ betrachteten, ja, sogar, wie schon angedeutet, dem nationalsozialistischen Weltbild verbunden fühlten. Die Diskussionen um die Einbettung gewisser künstlerischer Tendenzen in eine regionale Kunstgeschichte waren schon in der Zwischenkriegszeit heftig geführt und forschten nach dem spezifischen Wesen nationaler Kunstphänomene. „Was ist deutsch in der deutschen Kunst?“ galt als häufig gestellte Frage und ließ dem jeweiligen Interpreten Spielraum für die Vereinnahmung beziehungsweise Ablehnung von bestimmten Künstlern oder Gruppen.¹⁸⁰ An dieser Frage entzündete sich bekanntlich auch der Konflikt zwischen Joseph Goebbels und Alfred Rosenberg, die das „deutsche Wesen“ in der Kunst unterschiedlich definierten. Wenn Hitler nun der Moderne in seinen kulturpolitischen Reden den Kampf ansagte, dann implizierte das auch stets die Aburteilung ihrer Vertreter als „undeutsch“. Emil Nolde, Oskar Schlemmer oder Ernst Ludwig Kirchner beispielsweise nahmen sich selbst als „deutsche Künstler“ wahr, die am Aufbau eines faschistischen Deutschlands künstlerisch mitwirken wollten. Noch im Jahre 1937 beklagte sich Kirchner in einem Brief aus der Schweiz über den drohenden Ausschluss von der Preußischen Akademie der Künste, dass „[w]enn ich gesund wäre, würde ich ja so gern mitarbeiten am Aufbau einer neuen deutschen Kunst [...] Ich wünsche von Herzen, daß Deutschland eine neue, schöne und gesunde Kunst erwachse [...] Mit deutschem Gruß.“¹⁸¹ Mit dem Wunsch nach einer „gesunden“ Kunst Deutschlands bemühte Kirchner jene Rhetorik, mit der die Kulturapologeten des NS-Apparates zu operieren pflegten: die systematische Differenzierung von Kunstströmungen in „gesunde“ und „krankhafte“ Formen. Kirchner empfand seinen Expressionismus demnach als der nationalen Tradition entsprechend, als „rassisch verträglich“, hatte jedoch ernüchtert zur Kenntnis nehmen müssen, dass noch im selben Jahr seine Werke als Hauptvertreter der „Entarteten Kunst“ in der gleichnamigen Schandausstellung in München dem nationalsozialistischen Spott ausgesetzt wurden.¹⁸² Mit einer forschenden Verurteilung der dog-

¹⁷⁹ Ebenda, S. 160f (kursiv im Original).

¹⁸⁰ Eine bemühte Rekonstruktion nationaler Kunstgeschichtsschreibung in Deutschland lieferte: GEBHARDT, Volker, Das Deutsche in der deutschen Kunst, Köln 2004.

¹⁸¹ zit. nach RAUTMANN, Peter, Romantik im nationalen Korsett. Zur Friedrich-Rezeption am Ende der Weimarer Republik und zur Zeit des Faschismus, in: VITALI, Christoph (Hrsg.), Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst. Kat. Haus der Kunst München, Stuttgart 1995, S. 519.

¹⁸² u.a. BAUER, München (zit. Anm. 69), S. 329f.

matischen Einteilung in „deutsche“ und „undeutsche“ Künstler im NS-Kunstbetrieb ergriff der nach Paris emigrierte Paul Westheim Partei für die verfeimten Vertreter des Expressionismus. Schon in den Anfängen der NS-Herrschaft kritisierte er, es wäre eine „Eigentümlichkeit des deutschen Kunstlebens [gewesen], daß die Künstler, deren Schaffen von der Nachwelt als besonders deutsch empfunden wird, bei Lebzeiten nicht beachtet, nicht anerkannt oder brüsk abgelehnt werden“.¹⁸³ Ausgehend von Caspar David Friedrich, spannte Westheim den Bogen zu den vermeintlichen „Kulturbolschewisten“ des deutschen Expressionismus und würdigte Kirchner als „großen deutschen Maler“, der dem Expressionismus, einer „romantischen, d.h. wesenhaft deutschen Bewegung Größe und Großartigkeit gegeben hat“.¹⁸⁴ Der interessante Aspekt an Westheims Klage war nun, dass der eindeutig antifaschistische Kritiker die deutsche Romantik sehr wohl als spezifisch deutsches Erbe anerkennt, die aber schon in den Anfangsjahren des „Dritten Reiches“ einsetzende Instrumentalisierung der historischen Bewegung scharf verurteilt hatte. Im Gegensatz zu den nationalsozialistischen Exegeten der deutschen Romantik sah Westheim die expressionistischen Künstler zweifellos in einer entwicklungsgeschichtlichen Tradition eines romantischen Kunstverständnisses – und dementsprechend als „deutsche“ Künstler. Im Umkehrschluss spielte Westheim auf die latent „expressionistische“ Note im romantischen Kunstschaffen an, das zu einem erheblichen Teil als „Ausdruckskunst“ die inneren Empfindungen in die Außenwelt projizieren wollte. Diese Ansicht wurde zunächst auch von innerfaschistischen Gegenströmungen vertreten. So hieß es etwa 1934 in der kunstoppositionellen Zeitschrift „Kunst der Nation“ des „modernistischen“ NS-Kulturflügels in einer Analyse über das Werk Lyonel Feiningers, des Berliner Secessionisten und Bauhaus-Künstlers: Man sollte „sich bemühen, einem Werk gerecht zu werden, das uns wirklich erlaubt, von einer neuen Romantik zu sprechen, und das uns nicht in den Verdacht bringt, einem Epigonentum zu huldigen, das sich allzu eifrig um Gestalten wie Caspar David Friedrich und seine Zeitgenossen angesiedelt hat“.¹⁸⁵ Unverständnis äußerte wiederum Oskar Schlemmer 1930 während des „Bildersturmes“ in Thüringen, in Bezug auf die unreflektierte Restauration der deutschen Romantik. Paradox erschien dem Bauhaus-Künstler das Ersetzen der zeitgenössischen Moderne durch die Werke deutscher Meister vergangener Jahrhunderte, die wiederum in ihrer Epoche oftmals unverstanden und modern gewesen wären. Schlemmer protestierte bereits sieben Jahre vor Hitlers Romantik-Rede in München gegen die Auffassung des „Führers“, die Romantiker wären „nicht im geringsten [...] modern“¹⁸⁶ gewesen:

¹⁸³ zit. nach RAUTMANN, Romantik im nationalen Korsett (zit. Anm. 181), S. 519.

¹⁸⁴ zit. nach Ebenda, S. 519.

¹⁸⁵ zit. nach HINZ, Berthold, Die Mobilisierung im deutschen Faschismus, in: HOFMANN, Werner (Hrsg.), Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Aspekte zum Verhältnis von Mensch und Natur in der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt a. Main 1974, S. 63.

¹⁸⁶ HITLER, Eröffnung der „Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung“ (zit. Anm. 115), S. 161.

„Gerade beim Bildersturm im Weimarer Museum wurden Künstler betroffen, an deren echtestem Deutsch der Gesinnung und Empfindung kein Zweifel bestehen kann. Die furchtbare Gefahr, wenn sie sich ausbreiten sollte, liegt darin, daß das unbewußte künstlerische Schaffen, die altangestammte Freiheit der Kunst, irritiert und um die Naivität der Anschauung und Ausdrucksweise gebracht wird. Es ist kein Ersatz für die Werke der gegenwärtig Schaffenden, wenn an ihrer Stelle Meister der vorigen Jahrhunderte gesetzt werden, da diese selbst – ein Caspar David Friedrich, ein Schinkel – in ihrer Zeit unverstanden, Neuerer und Kündler des Zukünftigen waren.“¹⁸⁷

Bei Schlemmer gewannen die kritischen Notizen insofern an Brisanz, da er sich in der Öffentlichkeit schamlos an das NS-System anzubiedern versuchte, aufdringlicher als sein Malerkollege Kirchner. Sein Schaffen entsprach jedoch nicht den ästhetischen Kriterien der NS-Führung.¹⁸⁸ Die konträren Zugänge zu Bedeutung und Auswirkung der romantischen Bewegung um 1800 verwundert heute nicht, haben sich doch Vertreter unterschiedlichster Kunstströmungen mit der Kunst der Romantik identifizieren können. So glaubte beispielsweise der renommierte Surrealist Max Ernst krank zu werden, als der Münchner Glaspalast 1931 einem Großbrand zum Opfer gefallen war, so sehr schmerzte ihn anscheinend der Verlust der Werke Friedrichs. Die Berufung auf die Leistungen der deutschen Romantik reichte demnach von der positiven Rezeption im Surrealismus über die deutschen Expressionisten bis zu den Malern der „Neuen Deutschen Romantik“ oder „Neuen Sachlichkeit“, jedoch meist jeglichem aggressiven Nationalismus der NS-Interpretation unverdächtig.¹⁸⁹ Mit der ausdrücklichen Nennung der deutschen Romantiker als historische Helden bei der Eröffnung der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1937 wählte Hitler einen pragmatischen Zugang in seiner Romantikrezeption. Hitler versuchte weniger im turbulenten Diskurs der NS-Eliten über die „Umwertung der deutschen Romantik“¹⁹⁰ Stellung zu beziehen, als dass er die Künstler dieser Epoche in ihrem Schaffen als beispielhaft in den Vordergrund schob, deren „gewählte[n] Stoffe der Darstellungen“ und die „klare und einfache Art der Wiedergabe“¹⁹¹ „völkischer“ Empfindungen wegweisend für die gegenwärtige Künstlergeneration sein sollten. Zwar entbehrte Hitlers Rede keinem schwulstigen, rätselhaften Pathos, wenn er etwa von den „schönsten Vertreter[n] jenes deutschen Suchens nach der wirklichen und wahrhaf-

¹⁸⁷ zit. nach BRENNER, Kunstpolitik (zit. Anm. 14), S. 34.

¹⁸⁸ Im Juni 1933 schrieb Schlemmer: „Z. Zt. wird zwar alles nachgeprüft, die Abstammung, Partei, Jud, Marx, Bauhaus [...] Ich fühle mich rein und meine Kunst streng den nat. soz. Grundsätzen entsprechend, nämlich ‚heroisch, stählern-romantisch, unsentimental, hart, scharf, klar, typenschaffend‘ usw. – aber *wer* sieht es?“. zit. nach NERDINGER, Modernisierung. Bauhaus. Nationalsozialismus (zit. Anm. 52), S. 19 (kursiv im Original); Werner Hofmann sprach von einer „Mehrfrontenstrategie“ Oskar Schlemmers, der stets zwischen Verzweiflung und Hoffnung geschwankt hätte: HOFMANN, Werner, Wie deutsch ist die deutsche Kunst? Eine Streitschrift, Leipzig 1999, S. 8ff.

¹⁸⁹ Ebenda, S. 521ff.

¹⁹⁰ Mit „Umwertung der deutschen Romantik“ betitelte der Literaturwissenschaftler Walther Linden 1933 einen Aufsatz, der die Zurückstellung der Frühromantik und ihres Hauptvertreters Friedrich Schlegel zugunsten Adam Müllers und aller „volksverwurzelten und landschaftsgebundenen Strömungen“ einforderte. Das nationale Moment der Romantik gewann zunehmend an Bedeutung und wurde in der Forschung zwischen 1933 und 1945 dementsprechend forciert: KLAUSNITZER, Blaue Blume (zit. Anm. 79), S. 115ff.

¹⁹¹ HITLER, Eröffnung der „Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung“ (zit. Anm. 115), S. 160.

tigen Art unseres Volkes“ sprach,¹⁹² trotzdem war ab nun klar: Der Künstler im Dienste des Nationalsozialismus hätte die Vorgaben aus der deutschen Romantik zu übernehmen und diesen Folge zu leisten. Wie dieses proklamierte Ideal der deutschen Romantik genau auszu-
sehen hätte, war aber weiterhin undeutlich, weil Hitler über sein dilettantisches Verhältnis zu dieser Epoche und ihren Kunstformen nicht hinauskam. Der NS-Imperativ von der künstlerischen Suche eines „innerlich geahnten Lebensgesetzes“¹⁹³ und die damit verbundene Übernahme romantischer Bildthemen in die Kunstproduktion des „Dritten Reiches“ – womöglich gar in altmeisterlicher Handwerkstechnik ausgeführt – hatte die berechtigten Verurteilungen zur Folge, die Reichsmalerei zwischen 1933 und 1945 wäre eine systematische Verkitschung der NS-Politik gewesen. Denn „[i]n der Tat konnten die Maler des ‚Dritten Reiches‘ nicht malen, was sie vor sich sahen, vielmehr nur das, was sie ‚in sich‘ zu sehen bereit oder genötigt waren, das heißt die internalisierten nationalsozialistischen Wert- und Zielvorstellungen: Das ist ‚Subjektivität‘ im Faschismus!“¹⁹⁴

Die selbst heraufbeschworene Apotheose der NS-Kunstproduktion zu einer unmittelbaren Nachfolgerin des romantischen Kunstverständnisses bewirkte in weiterer Folge eine pejorative Verwendung des Begriffes „Romantik“ in Bezug auf die NS-Malerei. Die ideologische Verkrümmung des „Romantischen“ durch das künstlerische Spektrum des Nationalsozialismus rückte nun die historische Romantik bei Regimekritikern in ein schiefes Licht. Der Begriff „Romantik“ per se repräsentierte nun unfreiwillig den reaktionären Zeitgeist und erfuhr in Kombination mit abschätzigen Attributen eine plötzliche Abwertung. Der schon zitierte Kunstkritiker Paul Westheim verspottete die Werke der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1937 unmittelbar nach der Eröffnung als „Salontirolerromantik“, „olle Germanenromantik“, „gigantische Heldenromantik“, „geleckte Rasserromantik“ und „übertäubende Kriegerromantik“, um in seinem Schlusswort mit dem Präsentierten abzurechnen: „Eine verlogene Kunst. Verlogene Schönheit, verlogene Heldenpose, verlogene Kaffee- und Butterkuchenstimmung, verlogene Verhimmelung des Systems [...] Es ist mit Gestapo, mit Sterilisationsandrohung aufgezwungen.“¹⁹⁵ Saul Friedländer subsumierte 1982 die ästhetischen Phänomene der NS-Zeit als gefährliche Synthese von Kitsch und Tod und sprach von „kitschigen Bildern und Emotionen“ einer „platten, verflachten, verwässerten, aber nur um so suggestiveren Art von Romantik“.¹⁹⁶ NS-Kunst wurde, wenn auch als deformierter Ausläufer, der romantischen Bildtradition zugerechnet. Die Konsequenz war ein weit verbreitetes Misstrauen gegen die historische Romantik nach 1945.

¹⁹² Ebenda, S. 160.

¹⁹³ Ebenda, S. 160.

¹⁹⁴ HINZ, Mobilisierung (zit. Anm. 185), S. 59.

¹⁹⁵ zit. nach VITALI, Christoph/GAßNER, Hubertus, Einführung in die Ausstellung in München, in: VITALI, Christoph (Hrsg.), Ernste Spiele. Der Geist der deutschen Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst. Kat. Haus der Kunst München, Stuttgart 1995, S. 9.

¹⁹⁶ FRIEDLÄNDER, Kitsch und Tod (zit. Anm. 42), S. 45.

4.2 Romantik unter Verdacht. Abrechnung mit der „Entthronung der Vernunft“ nach 1945

In seinen minutiös geführten Tagebuchaufzeichnungen legte der Philologe Victor Klemperer ein plastisches Zeugnis über den Schreckensalltag im nationalsozialistischen Deutschland ab. Aufgrund seiner jüdischen Wurzeln war der Wissenschaftler ständigen Bedrohungen des Regimes ausgesetzt, überlebte jedoch mit viel Glück die NS-Zeit.¹⁹⁷ Kurz nach dem Untergang des Nationalsozialismus fasste Klemperer seine sprachwissenschaftlichen Beobachtungen über die Rhetorik im deutschen Faschismus in seiner Studie „Lingua Tertii Imperii“ (LTI), die Sprache des „Dritten Reiches“, zusammen. Dabei definierte er als einer der ersten die Barbarei des Nationalsozialismus als Endpunkt einer Traditionslinie, die in der deutschen Romantik ihren Anfang genommen hätte. Ausgehend von den „Essais sur l' inégalité des races humaines“ des Franzosen Joseph Arthur Comte de Gobineau, der Mitte des 19. Jahrhunderts die Überlegenheit der arischen Rasse, das Ideal des unvermischten Germanentums und seine Bedrohtheit durch das eindringende, schlechte semitische Blut propagiert hatte,¹⁹⁸ konstatierte Klemperer, die verwerflichen Denkstrukturen Gobineaus wären „entscheidend verführt [gewesen] durch die deutsche Romantik“.¹⁹⁹ Klemperer wusste um die Brisanz seiner These:

„[D]ennoch muß ich an der Meinung festhalten, die ich mir in den bösen Jahren gebildet habe: die zum Privileg und Menschheitsmonopol des Germanentums zu-rechtphantasierte Rassenlehre, die in ihrer letzten Konsequenz zum Jagdschein für die grausigsten Verbrechen an der Menschheit wurde, hat ihre Wurzel in der deutschen Romantik.“²⁰⁰

An späterer Stelle führte Klemperer seine kontroversen Gedanken zu Ende:

„Zur Beruhigung meines philologischen Gewissens habe ich während der Nazizeit diese Kette von Gobineau zur deutschen Romantik herzustellen versucht und sie heute ein wenig verstärkt. Ich hatte und habe das ganz bestimmte Wissen um die engste Verbundenheit zwischen Nazismus und deutscher Romantik in mir; ich glaube, er hätte zwangsläufig aus ihr erwachsen müssen, auch wenn es niemals den französischen Wahlgermanen Gobineau gegeben hätte, dessen Germanen-verehrung übrigens viel mehr den Skandinaviern und Engländern gilt als den Deutschen. Denn alles, was den Nazismus ausmacht, ist ja in der Romantik keimhaft enthalten: die Entthronung der Vernunft, die Animalisierung des Menschen, die Verherrlichung des Machtgedankens, des Raubtiers, der blonden Bestie... Aber ist dies nicht eine furchtbare Anklage gegen eben die Geistesrichtung, der die deutsche Kunst und Literatur (das Wort im weitesten Umfang) so unge-meine menschliche Werte verdanken? Die furchtbare Anklage besteht zu Recht, trotz aller von der Romantik geschaffenen Werte. ‚Wir fliegen hoch und sinken

¹⁹⁷ KLEMPERER, Victor, Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933 bis 1945, Bd. 1-8, Berlin 1998.

¹⁹⁸ KLEMPERER, Victor, LTI. Die unbewältigte Sprache. Aus dem Notizbuch eines Philologen, Darmstadt 1967 (1947), S. 143ff.

¹⁹⁹ Ebenda, S. 154.

²⁰⁰ Ebenda, S. 152.

umso tiefer.' Der entscheidende Charakterzug der deutschesten Geistesbewegung heißt Grenzenlosigkeit.“²⁰¹

Klemperers Verurteilung der deutschen Romantik mag als unmittelbare Replik auf den Untergang des Nationalsozialismus von sehr emotionaler Subjektivität geprägt sein und an wissenschaftlicher Fundierung vermissen lassen, trotzdem reflektierte Klemperers Analyse eindringlich, wie sich das Bild der Romantik im Diskurs nach 1945 zu wandeln begonnen hatte. Die nationalsozialistische Bezugnahme auf die geistesgeschichtliche Tradition der romantischen Bewegung fungierte fortan als schwer abzustreitender Filter im Umgang mit der deutschen Romantik.

Das aufgrund seiner Vielseitigkeit nur schwer definierbare historische Phänomen der Romantik musste sich nach 1945 die These gefallen lassen, als Wurzel faschistischer Ideologie zu gelten – eine These, die die Nationalsozialisten selbst mit Nachdruck forciert hatten. Neben der enttäuschten Distanzierung von der deutschen Romantik kam es zu Versuchen der Relativierung und Verteidigung derselben sowie zur bemühten Rehabilitierung romantischer Ideale, wie etwa der Verteidigung humanistischer Werte. Um sich der prekären Wertung der Romantik zu entziehen, wurde außerdem die romantische Wirkungsgeschichte im Nationalsozialismus ausdrücklich ausgeblendet: Die Lehre setzte aufs Neue bei der Forschung vor 1933 an.²⁰² Die gezielte ideologische Nutzung der Romantik durch das NS-System zeigte die zumindest theoretisch mögliche Vereinnahmung dieser deutschen Geistesbewegung für politische Zwecke auf. Die nationalsozialistische Vereinnahmung wurde plötzlich als nachvollziehbar betrachtet. Im Nachkriegsdiskurs geriet die deutsche Romantik daher zunehmend unter Verdacht. Waren die Auswüchse des nationalsozialistischen Schreckens tatsächlich in ihr bereits keimhaft?

Noch während des NS-Regimes formierte sich offenkundige Ablehnung gegen bestimmte Denkstrukturen in der deutschen Romantik. Der emigrierte Schriftsteller Thomas Mann sah bereits 1941 den Nationalsozialismus als „politische Erfüllung von Ideen, die seit mindestens anderthalb Jahrhunderten im deutschen Volk und in der deutschen Intelligenz rumoren“.²⁰³ Insbesondere die Philosophen der Hochromantik, die das politische Momentum der Geistesbewegung verstärkt betont hatten, hätten letztlich als spezifisch deutsche Denker zu verantworten, dass „National-Sozialismus, in all seiner unsäglichen empirischen Gemeinheit, [...] die tragische Konsequenz der mythischen Politikfremdheit des deutschen Geistes“, gewesen wäre.²⁰⁴ Namentlich prangerte Mann den Philosophen Johann Gottlieb Fichte und seinen aggressiven Nationalismus an. Fichte hätte bedenkliche Gedanken über

²⁰¹ Ebenda, S. 155f.

²⁰² Als Beispiel einer kategorischen Ausblendung der NS-Rezeption sei der akademische Diskurs an der Universität in Tübingen 1948 genannt: KLAUSNITZER, *Blaue Blume* (zit. Anm. 79), S. 619.

²⁰³ MANN, *Deutschlands Weg* (zit. Anm. 150), S. 162.

²⁰⁴ MANN, Thomas, *Zu Wagners Verteidigung. Brief an den Herausgeber des „Common Sense“* (1939), in: Ders., *Deutschland und die Deutschen. Essays 1938-1945*, Bd. 5, hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt a. Main 2002, S. 81.

das „metaphysische Recht des Volkes *par excellence* [gesponnen], des deutschen Volkes nämlich“, das „mit allen Mitteln der List und Gewalt seine Bestimmung zu erfüllen, *id est*, sich die Welt zu unterwerfen“ hätte.²⁰⁵ Von den Ereignissen der Zeit unmittelbar betroffen, attestierte Mann bereits vier Jahre vor dem Untergang der Hitler-Diktatur der deutschen Romantik einen faschistoiden Keim. Seine Verurteilungen zeugten davon, wie bewusst sich der Autor über die Gefährlichkeit der Schizophrenie des NS-Systems war. Die Denkmuster der deutschen Romantik hätten letztlich mit den Mitteln des technoiden Zeitalters – und somit als Produkt der bereits diskutierten „reaktionären Modernität“ – im Nationalsozialismus zu einer unvergleichlichen Barbarei führen können, so Manns These. Die Nationalsozialisten hätten sich dessen wissentlich zu Eigen gemacht:

„Was man Nationalsozialismus nennt, ist die virulente Entartungsform der Ideen, die allerdings den Keim mörderischer Dekadenz immer in sich trugen, aber in *the old Germany of culture and learning* gar sehr zu Hause waren. Sie lebten dort auf vornehmem Niveau, sie hießen ‚Romantik‘ und hatten viel Faszinierendes für die ganze gebildete Welt. Man kann wohl sagen, daß sie auf den Hund gekommen sind, und bestimmt waren, auf den Hund zu kommen, da sie auf den Hitler kommen sollten. Zusammen mit Deutschlands hervorragender Angepaßtheit an das technische Massen-Zeitalter bilden sie heute eine Sprengmischung, die buchstäblich die ganze Zivilisation bedroht.“²⁰⁶

Die ideologische Genealogie „von Schelling zu Hitler“, die der marxistische Denker Georg Lukács zehn Jahre nach dem Krieg als Auswirkung einer gescheiterten bürgerlichen Revolution zu deuten versuchte,²⁰⁷ oder das schon während der NS-Zeit von französischen und englischen Geisteswissenschaftlern konstatierte Kontinuum von der Romantik zum Nationalsozialismus²⁰⁸ gingen stets von einem „deutschen Sonderweg“ aus. Trotz der Tatsache, dass die romantische Bewegung ein nahezu gleichzeitiges, internationales Phänomen war, suchte die Forschung nach einer Isolierung der typisch deutschen Ausprägung, die als geistige Wur-

²⁰⁵ MANN, Deutschlands Weg (zit. Anm. 150), S. 160 (kursiv im Original); Auch Sebastian Haffner sah in den Philosophen des deutschen Nationalismus Vorboten der Radikalisierung im Nationalsozialismus: „Es fehlt nämlich dieser Frühnationalbewegung keineswegs an Vorklängen des Nationalsozialismus: zum Beispiel eine ungeheure Selbstüberhebung und Selbstanbetung; die Deutschen, das ‚Urvolk‘, das eigentliche Volk, das wirkliche und wahre und beste Volk Europas – und dann gleichzeitig dieser furchtbare Hass, etwa bei Kleist [...] Auch bei Ernst Moritz Arndt finden wir dieses bedenkliche Amalgam aus Frankreich-Nachahmung und Franzosenfresserei, schlimmer noch, weil stärker rationalisiert, bei Johann Gottlieb Fichte.“: HAFFNER, Von Bismarck zu Hitler (zit. Anm. 31), S. 25; Die Anklagen gegen Johann Gottlieb Fichte bezogen sich meist auf seine „Reden an die deutsche Nation“: FICHTE, Johann Gottlieb, Reden an die deutsche Nation (1808), hrsg. von Alexander Aichele, Hamburg 2008.

²⁰⁶ MANN, Deutschlands Weg (zit. Anm. 150), S. 160 (kursiv im Original); Werner Hofmann kritisierte 1999 die moralisierenden Predigten Thomas Manns, wenn er den Schriftsteller als virtuellen Fürsprecher eines „ins Maßlose sich steigernde[n] Rechtfertigungsdrang[es]“ bezeichnete. Mann hätte sich in seinem Frühwerk, so die Meinung Hofmanns, einer ähnlich zynischen Rhetorik bedient, wie sie der Nobelpreisträger später bei den Nationalsozialisten anzuprangern versuchte: HOFMANN, Werner, Wie deutsch ist die deutsche Kunst? (zit. Anm. 188), S. 38f.

²⁰⁷ LUKÁCS, Georg, Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler, Berlin 1955.

²⁰⁸ u.a. VIERECK, Peter, Metapolitics. From the Romantics to Hitler, a historical and psychological analysis of modern Germany, New York 1941.

zel der „völkischen“ Ideologie des NS-Systems argumentierbar gewesen wäre.²⁰⁹ Ratlosigkeit äußerte etwa der Schriftsteller und Diplomat Harry Graf Kessler, der bereits 1932 in den elitären Kreisen der Weimarer Intelligenz einen schleichenden Übergang vom Romantisch-Nationalen ins Biologistisch-Rassistische bemerkt hatte: „[D]iese ganze Schicht des intellektuellen Deutschland, das in der mehr goethischen, romantischen Periode seine Wurzeln hat, ist ganz Nazi-verseucht, ohne zu wissen, warum.“²¹⁰ Die Theoretiker des „deutschen Sonderweges“, der letztlich in den Verbrechen des Faschismus geendet hätte „ohne zu wissen, warum“, sahen einen Bruch zwischen der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklung in Deutschland seit den Ereignissen von 1813/14.²¹¹ Es fand zwar eine „Verbürgerlichung“ der Künste statt, im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern konnte das Bürgertum jedoch die politische Macht nie vollständig erlangen. Traditionelle Eliten behaupteten ihre Machtpositionen, und Demokratisierungsprozesse wurden nicht vorangetrieben. Der ständisch orientierte Konservatismus manifestierte sich durch das Scheitern des deutschen Liberalismus, der mit dem dominanten Flügel der konstitutionell-monarchistischen und später national-liberalen Derivate seinen demokratischen Charakter allmählich verloren hatte. Das Bürgertum bezog die Ideale von Freiheit und Vernunft klassenspezifisch auf sich selbst und reagierte auf den Klassenkampf der erstarkten Arbeiterschaft mit sozialdarwinistischer Repression. Bildungsgüter waren fortan frei von Reflexion und Innovationsdrang, vielmehr intensivierte man die Selbstbeweihräucherung und das expansive Feiern kultureller Gedenktage wie nationalpolitischer Ereignisse. Ob Dürer, Luther oder Schiller: Bedeutende Persönlichkeiten und Künstler der Vergangenheit avancierten zu „großen deutschen, die Deutschesten der Deutschen, die Führer auf dem Weg zu einer einheitlichen Nation“.²¹² In Folge der Reichsgründung 1871 verstärkte sich der Gedanke nationaler Größe und deformierte sich zu einem chauvinistischen Nationalismus. Im „deutschen Sonderweg“ war das Bildungsbürgertum der Bewahrer der gesellschaftlichen Ordnung, die durch den geforderten Mythos der Nation ihre Weltoffenheit und Toleranz einbüßen musste. Die Hoffnungen, das Bürgertum würde zu politischer Macht gelangen, der gebildete Bürger die deutsche Gesellschaft aktiv zu sozial- und demokratiepolitischem Fortschritt verhelfen können, scheiterten – der Bürger wurde zu einem „außengesteuerten Typus, der nach oben buckelte und nach unten trat“.²¹³ Während die offiziellen Kunstgüter eine Fassade von Prunk und Glanz zu erhalten suchten, wurde die

²⁰⁹ u.a. MOSSE, George L., Ein Volk. Ein Reich. Ein Führer. Die völkischen Ursprünge des Nationalsozialismus, Königstein 1979; In Bezug auf die Vernichtungspolitik des Nationalsozialismus legte der amerikanische Politikwissenschaftler Daniel Goldhagen eine der umstrittensten Publikationen der letzten Jahrzehnte über das „Dritte Reich“ vor. Seine These charakterisierte den Holocaust als typisch deutsches Phänomen und daher nur in Deutschland möglich: GOLDHAGEN, Daniel Jonah, Hitlers willige Vollstrecker, übersetzt von Klaus Kochmann, Berlin 1996; SCHOEPS, Julius H. (Hrsg.), Ein Volk von Mördern? Die Dokumentation zur Goldhagen-Kontroverse um die Rolle der Deutschen im Holocaust, Hamburg 1996.

²¹⁰ zit. nach GLASER, Wie Hitler den deutschen Geist zerstörte (zit. Anm. 37), S. 26f.

²¹¹ u.a. Hermann Glasers kompakte Zusammenfassung zu den Überlegungen eines „deutschen Sonderweges“: Ebenda, S. 12ff.

²¹² Ebenda, S. 15.

²¹³ Ebenda, S. 20.

missliche soziale Lage im Hintergrund immer deutlicher, der sich vereinzelter Künstler zwar annahmen, die den konservativen Erhalten der Strukturen ihre gefestigte Vormachtstellung aber nicht streitig machen konnten: „Gegenüber Originalität, Spontaneität, Wahrhaftigkeit dominierten Routine, Klischee und Kulturlüge.“²¹⁴

Nach den Schrecken des Nationalsozialismus schien sich der Blick auf den mutmaßlichen Ausgangspunkt des „deutschen Sonderweges“, auf die deutsche Romantik, wesentlich zu ändern. Der jüdische Germanist Josef Körner, der seine wissenschaftliche Karriere den Untersuchungen der Frühromantik gewidmet hatte, notierte in einem Brief kurz vor seiner Deportation ins Konzentrationslager Theresienstadt: „In der romantischen Bewegung, deren Dienst ich drei Jahrzehnte meines Lebens gewidmet habe, sehe ich heute das Verhängnis und die Hauptkrise des europäischen Geistes, [...] den Hauptherd aller Reaktion und Rebarbarisierung.“²¹⁵ Sein Kollege Fritz Strich erweiterte die Neuauflage seiner Untersuchung über die deutsche Klassik und Romantik nach 1945 um ein kritisches Vorwort, in dem er bedauernd zur Kenntnis nahm, „daß mich die Entwicklung der Geschichte dazu geführt hat, in der deutschen Romantik eine der großen Gefahren zu erkennen, die dann wirklich zu dem über die Welt hereingebrochenen Unheil führten“.²¹⁶

Der Ideenhistoriker Isaiah Berlin – Philosophieprofessor in Oxford – legte mit seiner Vortragsreihe im Jahre 1965 eine kompakte kritische Analyse über die Wurzeln der Romantik vor, die sich mit der Komplexität der künstlerischen Bewegung und ihrer Nachwirkung auseinanderzusetzen versuchte.²¹⁷ Schon am Beginn seines Vortrages kapitulierte Berlin vor einer allgemein gültigen Definition des Phänomens „Romantik“. Er verwies mit ironischem Ton auf die schon zu seiner Zeit unüberschaubare Literatur zur Romantik, die „umfassender als das Textcorpus der Romantik selbst [ist], wie es auch eine ziemlich umfangreiche Literatur gibt, die zu definieren versucht, womit sich die Literatur zur Romantik letztlich befasst“.²¹⁸ Damit explizierte Berlin bereits jenes Dilemma, das der Romantik in seiner Wirkungsgeschichte im Nationalsozialismus schließlich zum Verhängnis werden sollte: Spätere Generationen schöpften scheinbar wahllos aus dem reichen, teilweise widersprüchlichen Fundus von „romantischen“ Ideen, um diese entweder für sich in Anspruch zu nehmen oder aber zu verwerfen.²¹⁹ Der Hilfsbegriff „Romantik“ suggeriert demzufolge bereits eine künstle-

²¹⁴ Ebenda, S. 22.

²¹⁵ zit. nach KLAUSNITZER, *Blaue Blume* (zit. Anm. 79), S. 620.

²¹⁶ STRICH, Fritz, Vorwort zur vierten Auflage, in: Ders., *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*, Bern/München 1962, S. 9.

²¹⁷ BERLIN, Isaiah, *Die Wurzeln der Romantik*, hrsg. von Henry Hardy, aus dem Englischen von Burkhardt Wolf, Berlin 2004 (1965); Berlin traf sich in seiner Analyse mit der Anklage Eric Voegelins, die er ein Jahr zuvor ebenfalls im Rahmen einer akademischen Vorlesung erhoben hatte: VOEGELIN, Eric, *Hitler und die Deutschen*, München 2006 (1964).

²¹⁸ BERLIN, *Wurzeln der Romantik* (zit. Anm. 217), S.23.

²¹⁹ „Wir haben es mit einem gefährlichen und verworrenen Thema zu tun, das so manchen wenn nicht gleich um den Verstand, so doch auf jeden Fall um seinen Orientierungssinn gebracht hat. [...] Deswegen ist mir, da ich mich nun mit diesem Thema befasse, auch ein wenig mulmig zu Mute. Die Bedeutung der Romantik gründet sich auf die Tatsache, dass sie die umfassendste aller Bewegungen ist, die in der jüngsten Vergangenheit Lebensweise

rische, philosophische und ideologische Homogenität, die es so jedoch so nie gegeben hat. Einer durchaus ambivalenten, widersprüchlichen geistigen Bewegung den sehr allgemeinen Begriff der „Romantik“ überzustülpen, verkürzt die Sichtweise auf die komplexen Strukturen der historischen Ereignisse. Berlin wusste in seiner Vorlesung zwar auf die Dialektik des Romantischen hinzuweisen, versuchte jedoch anhand einzelner Aspekte auf ein allgemein gültiges Wesen der deutschen Romantik zu schließen. Nach Berlins Meinung hätte die „romantische Bewegung solch eine gigantische und radikale Transformation“ dargestellt, „nach der nichts mehr sein sollte, wie es vorher war“.²²⁰ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wäre es – in erster Linie ausgehend von Deutschland – zu einer „offenbar ungeklärten Invasion, zu einer gewaltsamen Eruption von Gefühlen und Enthusiasmus“ gekommen.²²¹ Die Romantik als Geisteshaltung stellte sich – und das ist auch heute noch unbestritten – gegen die rationalen Werte der Aufklärung, war auch mit den politischen Ereignissen der Französischen Revolution nur bedingt vereinbar und entwickelte daraufhin eine Dynamik, die auf eine völlig andersartige Auffassung vom Leben und richtigen Handeln in sich trug. Gemeinhin würde man die Frage nach den existenziellen Umwälzungen mit der radikalen Hinwendung zur Empfindsamkeit, dem plötzlichen Interesse am Primitiven und Abseitigen, der immanenten Sehnsucht nach dem Unendlichen, der Bewunderung des ungezügelten Genies, von Geächten, Helden, Ästhetizismen und gleichzeitiger Selbstzerstörung beantworten, die sich scheinbar auf keinen gemeinsamen Nenner bringen lassen könnten. All diese Verallgemeinerungen, die sich in den unterschiedlichsten Definitionsversuchen der Romantik oder des Attributes „romantisch“ widerspiegeln, würden die problematische Suche nach dem Wesen der Romantik verdeutlichen.²²² Wohl bedingt durch die territoriale Zersplitterung der deutschen Länder im 17. und 18. Jahrhundert, denen ein gemeinsames geistiges Zentrum, wie es etwa Paris für Frankreich war, gefehlt hätte, wäre das deutsche Geistesleben zunehmend von den pietistischen Bewegungen unterlaufen worden. Der geistige Rückzug „in eine Art Zitadelle der Innerlichkeit“²²³ hätte einen rücksichtslosen Hass auf Frankreich und den höfischen Prunk, eine kultur-, intellekt- und fremdenfeindliche Haltung herausgefordert.²²⁴ Trotz der Herausbildung einer „gemäßigten“ Romantik,²²⁵ hätten die Denkstrukturen eine „Zügellosigkeit“ entwickelt. Das zunächst spielerische, geniale Primat der subjektiven Vorstellungskraft auf geistig-künstlerischer Ebene hätte auf das Gebiet der Politik übergegriffen, wo der individuelle schöpferische Wille die zwanghafte Ordnung der strukturierten Welt aufzubrechen

und Denken der westlichen Welt umgestaltet haben.“: Ebenda, S. 24; An späterer Stelle merkte der Autor an: „Ich wollte zeigen, dass die Romantik, oberflächlich betrachtet, alles Mögliche und zugleich dessen Gegenteil sagt.“: Ebenda, S. 227.

²²⁰ Ebenda, S. 30.

²²¹ Ebenda, S. 31.

²²² Ebenda, S. 40ff.

²²³ Ebenda, S. 80.

²²⁴ Berlin hätte wahrscheinlich Thomas Mann zugestimmt, der schon in Person und Wirken Luthers „stark nazistische Elemente“ auszumachen geglaubt hatte: MANN, Deutschlands Weg (zit. Anm. 150), S. 160.

²²⁵ BERLIN, Wurzeln der Romantik (zit. Anm. 217), S. 127ff.

gewünscht hätte.²²⁶ Johann Gottlieb Fichte hätte etwa als „rabiater deutscher Patriot und Nationalist“ geendet, weil er nach und nach von seiner Vorstellung, das Individuum sei ein empirisches menschliches Wesen im Raum, hin zur Erhöhung zu etwas Größerem, einer Nation oder Gesellschaftsschicht gedacht hatte. Die neue Form der Individualität – folglich als Nation – würde daraufhin nach Freiheit streben und schließlich handeln, falls diese Freiheit von anderen Nationen bedroht wäre. Als letzte Konsequenz, so Fichtes Vorstellung, stünde der Krieg.²²⁷ Berlin meinte, der Nationalsozialismus wäre in seinem Kern ein bestialischer Ausläufer, „ein Erbe der Romantik“ gewesen. Berlins These: Die Irrationalität und den bedingungslosen Glauben an Eliten hatte der deutsche Faschismus zwar mit zahlreichen anderen Bewegungen gemein, aber dennoch war er ein „romantisches“ Phänomen, „weil auch er [der Nationalsozialismus] das Konzept des unberechenbaren Willens eines Menschen oder einer Gruppe vertritt, der sich Bahn bricht, ohne dabei irgendwie organisierbar, vorhersehbar oder rationalisierbar zu sein“.²²⁸ Der Faschismus übernahm in modifizierter Form den Extremismus der deutschen Romantik: die Unvorhersehbarkeit dessen, wohin der Geist, respektive der „Führer“, das Individuum hinzuleiten wünschte,²²⁹ die hysterische Selbstüberschätzung von Individuen oder ganzen Nationen, die nihilistische Zerstörung von Institutionen, die den unbeschränkten Willen angeblich behindern würden, oder der rücksichtslose Chauvinismus, der in Gewalt gegen den Unterlegenen ausartete. Berlin betonte die Vorzüge und positiven Leistungen der deutschen Romantik in seiner Vorlesung, beklagte jedoch, dass durch die Ästhetisierung des Lebens und den geforderten Irrationalismus des Individuums die Toleranz für gewisse gemeinsame Werte einer gemeinsam bewohnten Welt abhanden gekommen wären:

„Im Grunde ist die ganze Bewegung der Versuch, der Wirklichkeit ein ästhetisches Modell überzustülpen, so dass alles den Regeln der Kunst zu gehorchen hat. Für Künstler mögen manche Behauptungen der Romantik tatsächlich eine gewisse Gültigkeit beanspruchen. Doch ihr Versuch, das Leben in Kunst umzumünzen, setzt voraus, dass Menschen bloßer Stoff sind, dass sie einfach eine Art Material sind, nicht anders als Farbe oder Töne.“²³⁰

Denkt man Berlins Ausführung zu Ende, so hat das „ästhetische Modell“ letztlich im deutschen Faschismus in den pompösen Inszenierungen der Nürnberger Reichsparteitage oder der „Lichtarchitektur“ Albert Speers seine extremste Ausprägung erreicht – als das Baumaterial mit dem „Menschenmaterial“ zu einem ästhetischen Ganzen verschmolzen ist. Der im Faschismus lebende Mensch fungierte als „bloßer Stoff“, als „Farbe oder Töne“, in der durch den Willen des „Führers“ vorangetriebenen Ästhetisierung nationalsozialistischen Le-

²²⁶ Ebenda, S. 166ff.

²²⁷ Ebenda, S. 161f.

²²⁸ Ebenda, S. 244.

²²⁹ Safranski charakterisierte Hitler als „eine perverse Verkörperung des Fichteschen ‚Ich‘, das sich seine Welt baut und den Widerstand des Nicht-Ichs bricht“: SAFRANSKI, Romantik (zit. Anm. 86), S. 368.

²³⁰ BERLIN, Wurzeln der Romantik (zit. Anm. 217), S. 245.

bens und seiner Politik. Nun wird auch deutlich, warum Speer seinem Wirken als Architekt des NSDAP-Geländes in Nürnberg eine fast „romantische“ Note zugeschrieben hat. Demzufolge waren Albert Speers gigantomantischen Architekturprojekte,²³¹ die, wie gesagt, stets eine Eingliederung des Individuums in den mit dem Gebäude kommunizierenden Volkskörper forderten, in ihrem Kern „romantischer“ als die von Hitler geförderten, platten Landschaftsdarstellungen der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ – auch wenn Hitler den Naturalismus in der NS-Malerei gerne als romantische Erbschaft verstanden wissen wollte. Folgt man zudem Peter Bürgers Theorien über die künstlerische Avantgarde, die eine Aufhebung der autonomen Kunst im Sinne einer Überführung der Kunst in die Lebenspraxis angestrebt hätte,²³² so müsste man – provokant gesprochen – den Speer’schen Projekten eine geradezu avantgardistische Substanz zugestehen. Der Auflösung der Kunst im alltäglichen Leben der bürgerlichen Gesellschaft – in der Romantik keimhaft, bei Richard Wagners „Gesamtkunstwerk“ am deutlichsten vorangetrieben – wohnte somit stets die Gefahr des Totalitarismus und der gewaltsamen Ästhetisierung des menschlichen Daseins und seiner Umwelt inne. In radikaler Umsetzung konnte dies schließlich das politische System des NS-Apparates während der Nürnberger Parteitage durchexerzieren. Der Distanzverlust zwischen Ästhetik und Lebenspraxis war jedoch auch ein grundlegendes Bedürfnis der künstlerischen Avantgarde am Vorabend des deutschen Faschismus – etwa im Surrealismus oder Dadaismus. Das heißt: Zwei scheinbar konträre Positionen – Nationalsozialismus und Avantgarde – haben sich auf ein ähnliches Fundament von ästhetischen Idealen gestützt, wenngleich das Endprodukt nicht vergleichbar ist. Die Basis dafür wurde in den künstlerischen Konzepten der romantischen Bewegung gelegt. Die Verehrung der Romantik war somit beiden Positionen immanent und retrospektiv durchaus nachvollziehbar.

Die intellektuellen Scharfrichter, die die deutsche Romantik als Ausgangspunkt des fatalen „deutschen Sonderweges“ an den Pranger zu stellen versuchten, drohten jedoch in genau jene Argumentationsfallen zu tappen, die sie den Ideologen des Nationalsozialismus zum Vorwurf gemacht hatten: die Annahme bestimmter „Eigenheiten“ von Völkern, die sich über Jahrhunderte im „Wesen“ einer Nation immer wieder finden lassen würden. Basis der Kritik nach 1945 war stets das Voraussetzen spezifisch deutscher, und somit „nationaler“ Charaktermerkmale. Nur die Vorzeichen änderten sich. Man ging von einem deutschen Wesen und einem kollektiven, Generationen überschreitenden Bewusstsein aus, das letztlich zur Katastrophe von Auschwitz geführt hätte. Das „Deutsche“: Von der rassistischen Überhöhung während der NS-Zeit zum Nachkriegs-Synonym für das Böse schlechthin, das bereits in den Ge-

²³¹ Dieter Bartetzko bezeichnete die monumentalen NS-Bauprojekte als „Stimmungsarchitektur“, die sich gezielt an fiktionale Kulissenarchitektur von Filmproduktionen angelehnt hätte. Dadurch wäre der Charakter des „Schauspiels“, der „Inszenierung“, des „Gesamtkunstwerkes“ unterstrichen worden: BARTETZKO, Dieter, Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Filmbauten, Reinbek bei Hamburg 1985; BARTETZKO, Dieter, Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NS-Architektur, Berlin 1985.

²³² BÜRGER, Peter, Theorie der Avantgarde, Frankfurt a. Main 1974, v.a. S. 67ff.

nerationen vor Hitler verwurzelt war? Der Beweis dafür fehlt freilich. Die Thesen des „deutschen Sonderweges“, die sowohl die Romantik als auch den Nationalsozialismus auf einen deutschen „Volkscharakter“ zurückführen wollten, wurden jedoch selbst kaum kritisch reflektiert.

Die Überzeugung einzelner Intellektueller und Geisteswissenschaftler, der deutsche Faschismus wäre der teleologische Schlusspunkt einer romantischen „Unvernunft“ gewesen,²³³ kulminierte auch in der hitzig geführten Diskussion um die Verurteilung der bildenden Künste der deutschen Romantik. Als 1994/95 die Ausstellung „Der Geist der deutschen Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990“ in Großbritannien eröffnet wurde,²³⁴ war der Aufschrei in der Kunst- und Medienlandschaft groß. Der Impuls deutscher Maler der Romantik und der Einfluss ihres Schaffens auf spätere Künstlergenerationen, bis tief ins 20. Jahrhundert, sollten in der Ausstellung anschaulich gemacht werden. Die Gemüter erhitzen sich an der Integration einiger Gemälde aus der Zeit des Nationalsozialismus, die sich – dem Imperativ Hitlers von 1937 folgend – um eine romantische Erbschaft bemüht hatten. Die Veranstalter der Ausstellung implizierten damit eine genealogische Linie von Philipp Otto Runge über Oskar Martin-Amorbach bis zu Gerhard Richter. Während einerseits Kritik aufkam, dass NS-Malerei überhaupt in diesem Rahmen gezeigt worden war, setzten andere die Verbindungslinie zwischen Romantik und Nationalsozialismus als gegeben voraus und kritisierten dies als nicht explizit genug herausgearbeitet. Eine britische Zeitung verurteilte in einer Rezension das Gezeigte mit der Parole „As if Hitler never existed“ und erklärte das romantische Kunstwollen zur visuellen Vorbereitung für die nationalsozialistische „Reinigung der Welt“.²³⁵ Die Kuratoren fühlten sich erwartungsgemäß missverstanden. Christoph Vitali bezeichnete die Angriffe in diesem Artikel wörtlich gar als „Dünnschiß“, kritisierte die englische Umsetzung des delikaten Themas aber als „halbherzig und zu verwirrend“.²³⁶ Sie sahen sich bei der Adaptierung der Ausstellung für München gezwungen, das Projekt „vom Kopf auf die Füße“ zu stellen und verzichteten auf eine zeitliche Chronologie.²³⁷ Die Münchner Ausstellungsmacher bemühten sich nun um die Entschärfung der nationalsozialistischen Kunstwerke durch eine kritischere Präsentation – bezeichnenderweise im ehemaligen „Haus der Deutschen Kunst“ des NS-Architekten Paul Ludwig Troost.²³⁸ Die performative Rekonstruktion der strit-

²³³ Klausnitzer fasste die Theorien einer retrospektiven Ableitung des nationalsozialistischen Ideenkonglomerats aus den Wurzeln der deutschen Geistesgeschichte mit der kritischen Formel „post hoc, ergo propter hoc“ zusammen: Das Vorhergehende sei zureichender Grund für das Folgende. Der Literaturwissenschaftler entzog sich in seinem Beitrag einer Wertung der Romantik, räumte aber ein, dass er die „bitteren Vorwürfe an die Adresse der deutschen Romantik nicht entkräften“ hätte können: KLAUSNITZER, *Blaue Blume* (zit. Anm. 79), S. 10 und S. 620.

²³⁴ VITALI, Christoph (Hrsg.), *Ernste Spiele. Der Geist der deutschen Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990*, Ausst. Kat. Haus der Kunst München, Stuttgart 1995.

²³⁵ VITALI/GAßNER, Einführung in die Ausstellung (zit. Anm. 195), S. 11.

²³⁶ VITALI, Christoph, „Entsetzliche Verdrehung“. Interview mit dem „Spiegel“, in: *Der Spiegel*, 5, 1995, S. 156f.

²³⁷ KIPPHOFF, Petra, *Nachts, wenn es licht wird*, in: *Die Zeit*, 10. Februar 1995.

²³⁸ Architekturhistoriker Winfried Nerdinger griff den Direktor des Münchner Ausstellungshauses, Christoph Vitali, aufgrund seiner vermeintlich fehlenden Sensibilität im Umgang mit der belasteten Geschichte seines Hau-

tigen Verwandtschaft von Künstlern der deutschen Romantik und Malern der NS-Zeit blieb eine Herausforderung. Vitali wurde in einem Interview mit dem Nachrichtenmagazin „Der Spiegel“ gar mit der Frage gequält „[I]st Caspar David Friedrich schuld am Holocaust?“,²³⁹ um die von Hitler propagierte Verbindung zwischen den deutschen Romantikern und den Künstlern des „Dritten Reiches“ dezidiert zu verneinen. Adolf Hitler wäre kein legitimer Erbe Caspar David Friedrichs gewesen, sondern nur ein Erbschleicher, so Vitalis Antwort.²⁴⁰ Der Ausstellungsleiter untermauerte seinen Standpunkt in den einführenden Worten des begleitenden Ausstellungskataloges:

„Die eine Rüge scheint uns so wenig berechtigt zu sein wie die andere. Die völlige Ausblendung eines Kapitels der Romantikrezeption, und sei sie noch so pervertiert und ideologisch verfälscht, ist bei dem hohen Anspruch dieses Unternehmens kaum statthaft. [...] Noch abwegiger aber ist die Behauptung, Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge und ihre Weggefährten seien die geistigen Väter der nationalsozialistischen Kunst und der Versuch, sie dafür schuldig zu sprechen. Der Geist der Romantik darf für den Ungeist der Nazis nicht verantwortlich gemacht werden. Die eingangs beschriebene Sehnsucht des Individuums nach der Geborgenheit in der menschlichen Gemeinschaft und der Einheit mit der Natur wird in der romantischen Kunst stets als ‚unauflöslicher Widerstreit‘ und als ‚ewig unerreichbare Koinzidenz‘ (Friedrich Schlegel) dargestellt. Diese idealistische Utopie verkommt nach 1933 zum pingelig ausgepinselten, spießig-miefigen Glück im Winkel im alleinseligmachenden NS-Staat, schlimmer noch: in der aufgehobenheit im vom arischen Rassenwahn zusammengeschmiedeten Männerbund von SA und SS.“²⁴¹

Die heterogene Struktur der Romantik mit all ihren Extremen bot, wie schon mehrfach betont, eine Palette an Interpretationsmöglichkeiten, was zu den Widersprüchlichkeiten und konträren Positionen in der Wirkungsgeschichte und Rezeption der deutschen Romantik führte. Dass die scheinbar radikalen Gedanken der deutschen Romantik schier unberechenbare Auswüchse evozieren konnten, die letztlich eine „romantische“, verheerende Verschmelzung von „Weltfremdheit und weltstürzendem Furor“ Adolf Hitlers²⁴² ermöglichen sollten, bleibt spekulativ. In Anbetracht der vehementen Anschuldigungen gegen die deutsche Romantik nach Auschwitz – Romantik als geistiger Nährboden für den nationalsozialistischen Rassenwahn – lesen sich Heinrich Heines berühmte Worte um 1830 heutzutage wie eine apokalyptische, sich schlussendlich realisierende Vision:

„Lächelt nicht über den Phantasten, der im Reiche der Erscheinungen dieselbe Revolution erwartet, die im Gebiete des Geistes stattgefunden. Der Gedanke geht der Tat voraus, wie der Blitz dem Donner. Der deutsche Donner ist freilich auch ein Deutscher und ist nicht sehr gelenkig, und kommt etwas langsam herange-
rollt; aber kommen wird er, und wenn ihr es einst krachen hört, wie es noch nie-

ses an. Vitali hätte 1993 als Leiter des „Hauses der Kunst“ (ehemals „Haus der Deutschen Kunst“) den Komplex als „wunderbare Museumsarchitektur“ gefeiert: NERDINGER, Architektur. Macht. Erinnerung (zit. Anm. 24), S. 110.

²³⁹ VITALI, „Entsetzliche Verdrehung“ (zit. Anm. 236), S. 156.

²⁴⁰ Ebenda, S. 158.

²⁴¹ VITALI/GABNER, Einführung in die Ausstellung (zit. Anm. 195), S. 10f.

²⁴² SAFRANSKI, Romantik (zit. Anm. 86), S. 366.

mals in der Weltgeschichte gekracht hat, so wißt: der deutsche Donner hat endlich sein Ziel erreicht.“²⁴³

4.3 „Wiedergeburt des deutschen Wesens“. Die historische deutsche Romantik und der Nationalsozialismus

Am 2. April 1940 reichte Herta Herglotz ihre Promotionsschrift am Deutschen Seminar der Universität Wien zur Begutachtung ein. Das Thema der von Josef Nadler betreuten Dissertation lautete: „Die Romantik und das Dritte Reich“.²⁴⁴ Ihre sehr schmale Abschlussarbeit proklamierte die ideologische Verschmelzung zwischen der deutschen Romantik und dem Nationalsozialismus – als Postulat einer Blutsverwandtschaft zweier „Bewegungen“, das im Jahre 1940 schon längst den wissenschaftlichen Diskurs bestimmt hatte. So verdeutlichte Herglotz in der Zielsetzung ihrer Schrift den angestrebten Versuch, „die großen Linien aufzuzeigen, die von der Romantik zum Dritten Reich, wie weit man damals schon den heute verwirklichten Ideen vorgearbeitet hat und wie weit diese auf dieselbe innere Gesinnung zurückzuführen sind“.²⁴⁵ Mit spärlichen Hinweisen auf Primärquellen und Zitaten aus einschlägiger „Sekundärliteratur“ – von Hitlers „Mein Kampf“ bis Houston Stewart Chamberlains „Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts“ – konstruierte Herglotz eine dubiose Verbindung zweier „spezifisch deutsche[r] Weltanschauung[en]“.²⁴⁶ Dabei nutzte die Autorin die offensichtliche Unschärfe des Romantikbegriffes. So musste sie eingestehen, dass die Romantik grundsätzlich „für uns nicht eindeutig begrifflich festgelegt“ gewesen wäre²⁴⁷ – ein Freibrief für das scheinbar willkürliche, aber letztlich gezielte Selektieren „romantischer“ Ideen für zeitpolitische Zwecke. Im ersten Abschnitt ihrer Dissertation legte Herglotz ein unverhohlenes Bekenntnis zum Nationalsozialismus ab, der dem „innersten Wesen des deutschen Menschen“ entsprochen hätte, „gleichsam aus ihm heraus[wächst]“. Ihre Sympathien für den NS-Rassenwahn unterstrich sie mit ihrer Bejahung einer grundsätzlichen „Befähigung“ des Menschen, der „an seine Rasse gebunden [ist], das heißt, an die blutsmässige Zusammensetzung, die körperliche und geistige Konstitution. Die Menschen sind ihrer Rasse nach verschiedenartig und verschiedenwertig.“²⁴⁸ Der Nationalsozialismus wäre auf „tatsächlichen Gegebenheiten der Natur“ aufgebaut gewesen, „auf rassisch-biologischen Grundlagen“, wo der Mensch als „Volksgenosse“ in der Gemeinschaft, im organisch gewachsenen Volk, seine Pflicht zu erfüllen gehabt hätte. Dabei hätte der „Arier“ – in Hitler-Diktion als einzig „kultur-

²⁴³ zit. nach Ebenda, S. 366; Man scheint verleitet, Heines deutschen Donner in Paul Celans epochaler „Todesfuge“ von Mai 1945 bestätigt zu sehen: „[...] er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft / er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland“: CELAN, Paul, Die Gedichte, hrsg. von Barbara Wiedemann, Frankfurt a. Main 2005, S. 40f.

²⁴⁴ HERGLOTZ, Herta, Die Romantik und das Dritte Reich, Univ. phil. Diss., Wien 1940.

²⁴⁵ Ebenda, S. 1.

²⁴⁶ Ebenda, S. 22.

²⁴⁷ Ebenda, S. 11.

²⁴⁸ Ebenda, S. 3.

begründende“ Rasse charakterisiert – „die niedergeboreneren Menschen in den Dienst ihrer Idee [...] [zu] stellen“.²⁴⁹ Herglotz stimmte mit den NS-Ideologen vollends überein, als sie „ein Freilegen aller positiven, aufbauenden Kräfte“ und „einen Kampf gegen alle negativen, zerstörenden“ einforderte: „Alles dem Deutschen ursprünglich Wesensfremde soll beseitigt werden.“²⁵⁰ Ihre radikale „Endlösungs“-Rhetorik kulminierte in der These, der Nationalsozialismus wäre „eine Wiedergeburt ursprünglichster, deutscher Kräfte. Er ist ein aus rassischen Erkenntnissen erwachsene völkisch-politische Lehre.“²⁵¹ Diese ursprünglichsten, deutschen Kräfte wären, so die Annahme Herglotz', in der deutschen Romantik zu finden gewesen. Die Doktorandin glaubte in der tiefsten „Ehrfurcht vor allem organisch Gewordenen“, dem historischen Denken, dem „Erlebnis deutscher Gemeinsamkeit“ und der innigen Verbundenheit mit der Natur die ideologischen Parallelen zwischen Romantik und deutschem Faschismus ziehen zu können.²⁵² Größtes Verdienst der romantischen Denker wäre die Nationalisierung des deutschen Volkes und die Erweckung eines „völkischen“ Lebenswillens in schweren Zeiten gewesen. Das hätte, so Herglotz in ihrem pauschalen Urteil, die Romantiker zu Vorkämpfern einer deutschen Weltanschauung gemacht.²⁵³ Herglotz nahm die Entwicklung eines ausgeprägten Individualitätsbewusstseins im romantischen Denken an, das sich jedoch immer nur als Ausdruck eines Volkskörpers bestimmen hätte lassen. Individualität einer bestimmten Gemeinschaft – des deutschen Volkes – hätte im „schroffen Gegensatz zu allen Weltverbrüderungs- und Vermischungstendenzen“ gestanden.²⁵⁴ Romantik wäre das bedingungslose Aufspüren des deutschen Volksgeistes gewesen. In ihrer unverschämten Verkürzung und Verdrehung von Wirken und Schaffen Johann Gottfried Herders, dem sie „unbedingten Nationalismus“ gegen „jede weltbürgerliche Gleichmacherei und Vermischung“ unterstellte, verfasste Herglotz unter dem Deckmantel der Wissenschaftlichkeit ein antisemitisches Pamphlet, das sie mit ihrem Fingerzeig auf die deutsche Romantik zu legitimieren versuchte:

„Unsere heutigen Begriffe von ‚Blut und Boden‘ hat Herder schon gekannt. Nur hat er andere Wörter dafür. Wo er von ‚Geschlechtszügen‘ und ‚Himmelsstrich‘ redet, die eine Nation formen, würden wir heute von Rasse und Boden sprechen. Herder und Arndt legen grosses Gewicht auf die Reinheit der Rasse. Sie erkennen, dass sich durch Vermischung fremde Elemente in das Volk einschieben, die ihm zum Verderben gereichen.“²⁵⁵

²⁴⁹ Ebenda, S. 4ff.

²⁵⁰ Ebenda, S. 9.

²⁵¹ Ebenda, S. 10.

²⁵² Ebenda, S. 11ff; Über das „Naturgefühl“ hieß es: „Andererseits musste das romantische Naturgefühl und die Anerkennung der Natur auch zu rassischen Erkenntnissen führen. In der Neigung der Romantik zu allem Organischen, in ihrer Naturverbundenheit liegt der Ansatzpunkt.“: Ebenda, S. 32f.

²⁵³ Ebenda, S. 20f.

²⁵⁴ Ebenda, S. 22.

²⁵⁵ Ebenda, S. 35f.

Schon Herder hätte zudem vor den Gefahren des Judentums gewarnt.²⁵⁶ Indirekt erklärte Herglotz die romantischen Denker Johann Gottfried Herder oder Johann Gottlieb Fichte zu Wegbereitern der nationalsozialistischen Weltanschauung. So leitete sie in ihren Ausführungen von einem „gemeinsamen Volksgeist“ in der deutschen Romantik zu einer rhetorischen Affirmation der faschistischen Ausrottungspolitik über:

„Aus der Erkenntnis, dass nur Angehörige desselben Volkes zu einer einheitlichen Organisation kommen können, reinigt der Nationalsozialismus den deutschen Staat von allen fremden Elementen. Die Lösung der Judenfrage ist die Voraussetzung zu einer deutschen Wiedergeburt. [...] Erst die Säuberung von allen fremden, zersetzenden Elementen ermöglicht einen organisch aufgebauten Staat.“²⁵⁷

In ihrem Schlussplädoyer zog die Autorin noch einmal die Linie von der historischen Romantik zur nationalsozialistischen Rassenideologie, verzichtete aber, wie in ihrer gesamten Promotionsschrift, auf nachvollziehbare Argumentationen. Herglotz' nebulöse, gefärbte Abhandlung über den „romantischen“ Faschismus beziehungsweise die „faschistische“ Romantik schloss folgendermaßen:

„Die Romantik sowie der Nationalsozialismus laufen letzten Endes auf einen innerlich wahrhaftigen Menschen hinaus und das heißt auf einen seinem Volkstum treuen. Beide Bewegungen beruhen auf einer Wiedergeburt des deutschen Wesens. Die Neigung der Romantik zu allem Organischen mußte zu einem Erwachen des völkischen Bewusstseins führen. Das Dritte Reich ist die Verwirklichung romantischer Vorstellungen. Die Sehnsucht der Romantik nach wahrer Volksgemeinschaft und nach einem Nationalstaat beginnt heute Gestalt anzunehmen.“²⁵⁸

Die 1940 an der Universität angenommene „wissenschaftliche“ Arbeit der Doktorandin Herglotz markierte exemplarisch die radikale Vereinnahmung der deutschen Romantik als historische Legitimierung der „völkischen“ Ideologie im Nationalsozialismus. Die politisch gefärbte Romantikrezeption wurde unter der Obhut der Wissenschaft und des universitären Diskurses in NS-Deutschland salonfähig und gefördert.

Wie bereits erwähnt, legte der Literaturwissenschaftler Ralf Klausnitzer mit seiner Studie über die Rezeption der literarischen Romantik im „Dritten Reich“ eine nahezu lückenlose Aufarbeitung für den Fachbereich der Germanistik vor. In seinem umfangreichen Beitrag wertete der Autor etwa vierhundert Publikationen, Aufsätze, Lexikonbeiträge und Zeitschriftenartikel aus, die sich zwischen 1933 und 1945 dem Phänomen der historischen Romantik

²⁵⁶ Selbst Isaiah Berlin, kritischer Beobachter der deutschen Romantik, bezeichnete Herder im positiven Sinne als einen der „wahren Väter der Romantik“. Herder hätte Gemeinschaft aus den Umständen der gemeinsamen Sprache und räumlichen Nähe von Menschen argumentiert, wobei er sich weder auf das Kriterium des Blutes noch auf das der Rasse berufen hätte. Er hätte zwar kosmopolitisches Denken abgelehnt, wäre der Annahme eines biologisch-rassistischen Volksbegriffes jedoch völlig unverdächtig gewesen. Vielmehr wäre Herder „einer der wenigen Denker auf der Welt [gewesen], die Dinge wirklich für das verehren, was sie sind, und sie nicht dafür verdammen, dass sie nicht etwas anderes darstellen. Herder kann sich für alles begeistern. [...] Wenn es etwas gibt, was Herder verabscheut, dann ist es die Auslöschung einer Kultur durch eine andere.“: BERLIN, Wurzeln der Romantik (zit. Anm. 217), S. 120.

²⁵⁷ HERGLOTZ, Romantik und Nationalsozialismus (zit. Anm. 244), S. 47f.

²⁵⁸ Ebenda, S. 78.

im weitesten Sinne analytisch gestellt hatten. Die hohe Dichte an Quellenmaterial bestätigte nicht nur das große Interesse an „romantischen“ Themen in der NS-Zeit, sondern konnte außerdem Aufschluss über die präferierten Forschungsaspekte zur Romantik im NS-Wissenschaftsdiskurs geben. Der Beitrag „Romantik und Nationalsozialismus“ von Herta Herglotz im Jahre 1940 sollte deshalb exemplarisch für die im NS-Diskurs vollzogene „Umwertung der deutschen Romantik“ stehen, der sich vermehrt auf das „Volkstumserlebnis“ der historischen Geistesbewegung konzentriert hatte. Mit der gewaltsamen Revision der deutschen Romantik – als Wegbereiterin des „Völkischen“ und in weiterer Folge der nationalsozialistischen Weltanschauung propagiert – stellte Herglotz’ Beitrag keine singuläre Erscheinung in dieser Auseinandersetzung dar.²⁵⁹ Da sich Klausnitzer in seiner Untersuchung über die Einbettung der deutschen Romantik in den NS-Traditionskanon, die Übernahme, Verdrehung und Pervertierung romantischer Theoreme in der nationalsozialistischen „Ausdrucksideologie“ sowie in der Analyse der Romantikrezeption der herrschenden Institutionen und Wissenschaftsapparate bereits äußerst verdient gemacht hat, sollen seine Ergebnisse in Folge nur kurz angerissen werden.²⁶⁰

Obwohl es bis zum Ende des NS-Regimes in der literaturhistorischen Aufarbeitung der deutschen Romantik zu unterschiedlichen, teilweise kontroversen Beurteilungen der historischen Materie kam, hatten sich mit der NS-Machtfestigung die Schwerpunktsetzungen in der Romantikforschung verlagert. Der hochromantische Aufbruch zu einem damals noch völlig unbelasteten „Volkstumserlebnis“ wurde zu einem Vorboten des nationalsozialistischen Chauvinismus uminterpretiert.²⁶¹ Hitlers „Volksstaat“²⁶² suchte nach der historischen Tradition, die das spezifisch deutsche Fundament für das 1933 ausgerufenen „völkische Zeitalter“ vorbereitet hätte, wie Reichspropagandaminister Goebbels es auszudrücken pflegte – wo das „Einzelindividuum [...] ersetzt [wird] durch die Gemeinschaft des Volkes“.²⁶³ Diese Tradition wollte die literaturhistorische NS-Forschung durch den Fokus auf hochromantische Denkmuster im wissenschaftlichen Diskurs nachweisen.

Die positive Rezeption bestimmter Einzelaspekte der romantischen Bewegung war den unzähligen Protagonisten dieses NS-Diskurses gemein. Die Diskussionen um die pragmatische Nutzung der Ergebnisse für den ideologischen Zweck verliefen jedoch kontrovers und nicht ohne Polemik. Die affirmative Beschäftigung mit der Romantik als deutsche Geistesbe-

²⁵⁹ „Das grobenteils deduktive Vorgehen der Versuche, die Romantik als Geburtsstunde nationalen Bewußtseins und kulturelle Kristallisation deutschen Volkstums zu erweisen, schlug sich in zumeist ähnlichen Argumentationsmustern und Belegen nieder. Ausgehend von Werten, die als Leitdifferenzen den Gang der Argumentation weitgehend prägten, entnahmen diese Untersuchungen romantischen Texten und Lebensläufen primär nur Material, um vorgefaßte Postulate zu bestätigen.“: KLAUSNITZER, *Blaue Blume* (zit. Anm. 79), S. 140.

²⁶⁰ Ebenda, *passim*; Trotz der umfangreichen Recherche blieb Klausnitzers Arbeit „nur“ eine literaturhistorische Aufarbeitung der Romantikrezeption im „Dritten Reich“. Die Rezeption romantischer bildender Künstler im Nationalsozialismus wurde notwendigerweise ausgespart. Klausnitzers Studie ist aber in weiterer Folge sehr hilfreich für die Rekonstruktion der Romantikrezeption im kunsthistorischen Diskurs während der NS-Zeit.

²⁶¹ Ebenda, S. 128ff.

²⁶² ALY, Götz, *Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus*, Frankfurt a. Main ³2005.

²⁶³ zit. nach SAFRANSKI, *Romantik* (zit. Anm. 86), S. 351.

wegung stand außer Frage. Die symbolische Fortführung tradierter „deutscher“ Ideale, die schon im romantischen Zeitalter betont worden waren, wurde im Nationalsozialismus vorangetrieben. Als „Führerstadt“ und Ort der Reichsparteitage fand Hitler nicht zufällig in der fränkischen Stadt Nürnberg eine „vorbelastete“ Umgebung, die er optimal für seine propagandistischen Inszenierungen nutzen wollte. Die NS-Ideologen wussten um die historische Bedeutung der Stadt, die vom Mittelalter bis zur Renaissance – Stichwort: Albrecht Dürer – eine der wichtigsten Städte Deutschlands gewesen war. Nachdem Nürnberg später an Bedeutung verloren hatte, erfuhr es eine sprunghafte Aufwertung zur Zeit des erstarkten Nationalbewusstseins an der Wende zum 19. Jahrhundert. Nürnberg – als ehemaliges „Reiches Schatzkästlein“ – wurde zur städtischen Verkörperung „vaterländischer“ Ideale. Im Frühjahr 1796 erkundeten die Berliner Studenten Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder während einer ausgedehnten Wanderung die Gebiete Süddeutschlands. Der Anblick Nürnbergs rief bei beiden Vertretern der norddeutschen Romantik Begeisterung hervor, zumal sie bis dahin ausschließlich den strengen Neoklassizismus Preußens gekannt hatten:

„Nürnberg! du vormals weltberühmte Stadt! Wie gerne durchwanderte ich deine krummen Gassen, mit welcher kindlichen Liebe betrachtete ich deine altväterischen Häuser und Kirchen, denen die feste Spur von unserer altvaterländischen Kunst eingedrückt ist. Wie innig lieb ich die Bildungen jener Zeit, die eine so derbe, kräftige und wahre Sprache führen! Wie ziehen sie mich zurück in jenes graue Jahrhundert.“²⁶⁴

In ihrem „rückwärtsorientierten Vorwärtsdrang“²⁶⁵ instrumentalisierten die NS-Ideologen die Begeisterung für Nürnberg, die nun seit der romantischen Verklärung nicht abreißen wollte. Die streng durchkomponierte Theatralik der Reichsparteitage bezog sich – nicht nur wegen des Veranstaltungsortes selbst – auf offensichtlich romantische Topoi: Am „Parteitag des Sieges“ 1933 erhielt Hitler den schon von den Romantikern hochverehrten Kupferstich Albrecht Dürers „Ritter, Tod und Teufel“²⁶⁶ als Geschenk. 1938, nach dem „Anschluss“ Österreichs, brachte Hitler die Reichskleinodien aus der Wiener Hofburg nach Nürnberg, um den Zauber des Heiligen Römischen Reiches wiederaufleben zu lassen.²⁶⁷ Damit stellte sich Hitler – bewusst oder unbewusst – in die Tradition der „Translatio Imperii“: der mittelalterlichen Vorstellung davon, dass die Geschichte in eine Abfolge von Weltreichen zu unterteilen wäre.²⁶⁸ Nicht zufällig ließ sich Hitler als „Führer“ des sogenannten „Dritten

²⁶⁴ zit. nach REICHEL, *Der schöne Schein* (zit. Anm. 43), S. 153; SAFRANSKI, *Romantik* (zit. Anm. 86), S. 355.

²⁶⁵ REICHEL, *Der schöne Schein* (zit. Anm. 43), S. 154.

²⁶⁶ Saul Friedländer verglich ein Foto, das Hitler in einer Winterlandschaft am Obersalzberg zeigt, mit dem Kupferstich Dürers. Der Autor besetzte sowohl Stich als auch Fotografie mit dem pejorativen Begriff des Romantischen: „Die Intensität des Ausdrucks scheint mir der jenes Kupferstichs von Dürer nicht ganz unähnlich, der zum Sinnbild der deutschen Romantik und des Nationalismus geworden ist. Ich meine den Stich ‚Ritter, Tod und Teufel‘. Hier stoßen wir auf den Ursprung der Romantik, aber gleichzeitig auch des Kitsches und des Nihilismus: die Erfahrung des existentiellen Schauders.“: FRIEDLÄNDER, *Kitsch und Tod* (zit. Anm. 42), S. 77.

²⁶⁷ REICHEL, *Der schöne Schein* (zit. Anm. 43), S. 155ff.

²⁶⁸ THOMAS, Heinz, Lexikoneintrag „Translatio Imperii“, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 8, München 2003, S. 944ff.

Reiches“ feiern, als selbsternannter „Thronfolger“ des historischen Heiligen Römischen Reiches, das sich nun aber für eine nationalsozialistische Zukunft zu rüsten hätte.²⁶⁹ Das scheinbar verträumte, „romantische“ Nürnberg bildete dabei die Kulisse für die propagandistische Verbreitung der nationalsozialistischen Weltanschauung. Romantische Topoi wurden dabei gezielt aufgegriffen und verarbeitet.

Im Detail, besonders in der Frage nach der Schwerpunktsetzung und ihrer politischen Nutzung, verlief die literaturhistorische Erforschung der deutschen Romantik während der NS-Zeit nicht ohne Konflikt. Vor allem das Operieren mit unscharfen Begriffen – wie „Mythos“, „organisch“, „Volk“ oder „Geschichte“ – provozierte zwangsläufig Undeutlichkeiten, Missverständnisse und politisches Misstrauen. Da die Reflexionen über die deutsche Romantik ihren Ausgang stets vom politischen Umfeld des „Dritten Reiches“ nahmen, kam es unweigerlich zu einer politischen Aufladung derselben. Innerhalb bestimmter NS-Institutionen wurden diese Reflexionen wiederum auf ihre nationalsozialistische Kompatibilität überprüft. Wenn etwa die Romantik als Entdeckerin des christlich-deutschen Mittelalters gefeiert worden war, folgte harsche Ablehnung „völkischer“ Aktivisten, die eine „verdächtig“ katholische Annäherung an die Materie scharf zurückwiesen.²⁷⁰ Der Rückgriff auf die deutsche Romantik als historische Basis einer „biozentrischen Lebenswissenschaft deutscher Art“ durch den außeruniversitären Kreis um den Philosophen Ludwig Klages, mit der Forderung nach einem „tragischen“, „erd“- und „blutbestimmten“ Vergangenheitsbezug, wurde wiederum von der NS-Dienststelle Alfred Rosenbergs vehement bekämpft.²⁷¹ Ernst Krieck, einflussreicher Protagonist im Bereich der NS-Erziehungswissenschaften, suchte zwar nach einem „völkisch-rassischen“ Gemeinschaftsbegriff, lehnte jedoch Idealismus und Romantik als „Flucht vor der unbewältigten Wirklichkeit“ ab, die „tiefe Klüfte in den Volkskörper“ gerissen hätte. Krieck betrachtete die romantische Bewegung zwar als historische Geburtsstunde des deutschen Nationalbewusstseins, empfand das romantische Ideal jedoch als ungeeignet für ein innovatives Weltanschauungs- und Gestaltungsprinzip in der Gegenwart. Auch dieser Zugang löste Misstrauen bei Rosenberg und anderen NSDAP-Dienststellen aus.²⁷² Die unterschiedlichen Ansätze führten zu einer allmählichen Mehrfachdimensionierung des proklamierten „Volks-tumserlebnisses“ der historischen Romantik innerhalb des NS-Diskurses: So feierte Rosenberg die romantischen Entdeckungen des Mystischen, Triebhaften, Chtonischen, Dämonischen, Ekstatischen und reklamierte den „organischen Geist“ der nationalsozialistischen Bewegung als romantische Erbschaft.²⁷³ Goebbels hingegen belächelte Rosenbergs „philosophi-

²⁶⁹ Dabei wurde der Rückgriff auf die Vergangenheit und die eigene Geschichte stets als Mittel des Fortschritts verstanden – sinnbildlich für die „reaktionäre Moderne“ im deutschen Faschismus. Großer Dank an Martina Pippal für den Hinweis auf diesen interessanten Aspekt.

²⁷⁰ KLAUSNITZER, Blaue Blume (zit. Anm. 79), S. 136.

²⁷¹ Ebenda, S. 171ff.

²⁷² Ebenda, S. 375ff.

²⁷³ ROSENBERG, Alfred, Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit, München 1930; PIPER, Rosenberg (zit. Anm. 128), S. 179ff; Thomas Mann besetzte den Begriff „My-

schen Rülpsen“ und polemisierte, es „gäbe [...] kein deutsches Theater mehr, sondern nur noch Thing, Kult, Mythos und ähnlichen Schwindel“, hätte Rosenberg tatsächlich nach der pragmatischen Umsetzung seiner Ideen gestrebt.²⁷⁴ Es herrschten in weiterer Folge regelrechte Weltanschauungskämpfe im Zeichen der Romantik – mit Forderungen, die von der Rückkehr zur „artverbundenen“ bis zur technophilen, „stählernen“ Romantik reichen sollten.²⁷⁵ Klausnitzer zog über die Rezeption der literarischen deutschen Romantik im NS-Diskurs folgendes Fazit:

„In der öffentlichen Vermittlung der Romantik konnte ein hegemonialer Diskurs weitgehend durchgesetzt werden, der im retrospektiven Blick die mediale Repräsentation des romantischen Erbes zwischen 1933 und 1945 als vereinnahmende Instrumentalisierung und Funktionalisierung erscheinen lässt. Kennzeichnend für das publizistisch und performativ vermittelte Romantikbild waren rhetorische Muster, welche die literarisch-kulturelle Überlieferung aus dem Kontext ihres Entstehens herauslösten und in explizite Beziehung zur unmittelbaren Gegenwart des Dritten Reiches setzten. [...] Sie funktionalisierte literarische Äußerungen zur Legitimation politischer Interessen durch Behauptung geistig-kultureller Kontinuitäten, Analogiebildungen, Rechtfertigung aktueller Freund-Feind-Schemata durch scheinbar historische Beglaubigungen.“²⁷⁶

4.4 Die deutsche Romantik in der kunsthistorischen Betrachtung im „Dritten Reich“

4.4.1 Vorbemerkung. Kunstgeschichte im „Kriegseinsatz“

Dem Totalitätsanspruch der NS-Ideologie entsprechend, wurden die personellen und inhaltlichen Umwälzungen am Wissenschaftssektor im Regime mit Nachdruck vorangetrieben. Bis zu den Märzahlen 1933 befanden sich jedoch nur wenige glühende Nationalsozialisten in führenden Positionen im Universitätssektor, wenngleich der „Nationalsozialistische Deutsche Studentenbund“ in der Phase der „Machtergreifung“ für eine Hochschulrevolution im Sinne des deutschen Faschismus lautstark aufgetreten war. Die NS-Parteielite konnte nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler keinerlei wissenschaftspolitische Konzepte vorweisen, was mit der grundsätzlich anti-intellektuellen Ausrichtung der NSDAP in einem kausalen Zusammenhang zu stehen schien. Erst zwischen 1934 und 1936 etablierten sich im „Dritten Reich“ die einflussreichsten Institutionen nationalsozialistischer Wissenschaftspolitik: das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, die Hochschulkommission der NSDAP, der „Nationalsozialistische Dozentenbund“ sowie die Wissen-

thos“ in Folge der Rosenberg’schen Schrift mit einer negativen Konnotation: „Das Wort ‚Mythos‘ steht ja heute in einem üblen Geruch – man braucht nur an den Titel zu denken, den der ‚Philosoph‘ des deutschen Fascismus, Rosenberg, der Praeceptor Hitlers, seinem bössartigen Lehrbuch beigegeben hat: ‚Der Mythos des 20. Jahrhunderts‘.“: MANN, Thomas, Joseph und seine Brüder (1942), in: Ders., Deutschland und die Deutschen. Essays 1938-1945, Bd. 5, hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt a. Main 2002, S. 189.

²⁷⁴ SAFRANSKI, Romantik (zit. Anm. 86), S. 353.

²⁷⁵ KLAUSNITZER, Blaue Blume (zit. Anm. 79), S. 461ff.

²⁷⁶ Ebenda, S. 615.

schaftsabteilung in der Dienststelle Alfred Rosenbergs. Ähnlich den Streitigkeiten und Intrigen am kulturpolitischen Parkett kämpften auch auf wissenschaftspolitischer Ebene unterschiedliche Institutionen um Einfluss, Kompetenzen und ideologische Ausrichtung. Einigkeit herrschte bezüglich des grundsätzlichen Zieles einer nationalsozialistischen Wissenschaft an Deutschlands Hochschulen, die an die Stelle der „jüdischen“, „liberalistischen“, „internationalistischen“ treten sollte. Daraufhin wurden bestehende Einrichtungen auf ihre politische Verträglichkeit überprüft und in weiterer Folge radikal umstrukturiert. Fortan trugen in der Personalpolitik neben der fachlichen Kompetenz die Kriterien der Rasse und der politischen Gesinnung des Wissenschafters zur Entscheidungsfindung bei. Die rassistische Welle weitgreifender Entlassungen nahm bereits im Sommersemester 1933 ihren Anfang und war erst 1938 mit der Eliminierung von „Vierteljuden“ und „jüdisch versippten“ Wissenschaftlern abgeschlossen. An den Universitäten waren 18 bis 19 Prozent des lehrenden Personals von der nationalsozialistischen Umstrukturierung betroffen.²⁷⁷ Mit der Verabschiedung des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ am 7. April 1933 schufen die NS-Behörden eine diskriminierende Rechtfertigung zur Entlassung unerwünschten Personals unter dem trügerischen Schutzmantel der Justiz. Beamte „nicht arischer Abstammung“ und Mitarbeiter, die nicht „rückhaltlos“ für den NS-Staat eintraten, wurden Opfer des juristischen Willküraktes. Insbesondere der „Arierparagraph“ diente in den folgenden Jahren als Scheinlegitimierung für Vertreibung, Verfolgung und Ermordung jüdischer und andersdenkender Beamter – auch an den Universitäten.²⁷⁸

Mit der „Gleichschaltung“ der akademischen Forschung und Lehre verzahnte sich der Wissenschaftsdiskurs mit dem politischen System des Nationalsozialismus. Durch die Verbannung rassistischer und politischer Feinde konnte die NSDAP den Hochschulsektor politisch monopolisieren, lenken und missbrauchen. Demnach sind akademische Publikationen, Vorlesungen oder präferierte Forschungsaspekte retrospektiv stets im politischen Zusammenhang zu untersuchen. Das willfährige Akzeptieren staatlicher Eingriffe, die devote Umsetzung politischer Forderungen, das obskure Zitationsverbot jüdischer Kollegen, die Beschränkung des Wissenschaftshorizontes aufgrund der ideologischen Ablehnung gewisser Forschungsgegenstände und die internationale Isolation widersprachen fundamental der wissenschaftlichen Objektivität. Dies galt auch in besonderem Maße für die Disziplin der Kunstgeschichte.²⁷⁹ Die politische Abhängigkeit der NS-Kunstgeschichte vom ideologischen Apparat des Nationalsozialismus offenbarte sich ganz unverschämt in der offenkundigen „Führertreue“ bedeutender Kunsthistoriker – etwa in der Festschrift anlässlich des 50. Geburtstages Adolf Hitlers am 20. April 1939. In der Publikation mit dem Titel „Deutsche Wissenschaft. Arbeit

²⁷⁷ GRÜTTNER, Michael, Wissenschaft, in: BENZ, Wolfgang et al. (Hrsg.), Enzyklopädie des Nationalsozialismus, München 2007, S. 143ff; LUNDGREEN, Peter (Hrsg.), Wissenschaft im Dritten Reich, Frankfurt a. Main 1985.

²⁷⁸ KÖNIGSEDER, Angelika, Lexikoneintrag „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“, in: BENZ, Wolfgang et al. (Hrsg.), Enzyklopädie des Nationalsozialismus, München 2007, S. 536f.

²⁷⁹ HAUSMANN, Frank-Rutger, Wozu Fachgeschichte? (zit. Anm. 10), passim.

und Aufgabe“ legten sämtliche wissenschaftlichen Disziplinen dem „Führer“ Rechenschaft über die Einlösung der vom Regime geforderten Aufgaben ab. Mit Alfred Stange aus Bonn und Wilhelm Pinder aus Berlin war die Zunft der Kunsthistoriker sogar doppelt vertreten. Während Stange die „innere Sicherheit und Stoßkraft“ der Kunstwissenschaften im NS-System lobte, hob Pinder in seinem Beitrag „Deutsche Kunstgeschichte“ die „völkisch-rassische“ Verpflichtung der Disziplin hervor:

„Unsere Wissenschaft hat sich seit der Machtübernahme entscheidend entwickelt. Während es eine Zeitlang sinnvoll erschienen war, die Welt der künstlerischen Formen wie etwas in sich selber Unabhängiges zu betrachten, so setzt sich heute das Bewußtsein durch, dass Kunstgeschichte Geschichte ist, Geschichte besonders deutlicher Äußerungen unserer Rasse und unseres Volkes.“²⁸⁰

Die Folge des geisteswissenschaftlichen Kniefalls vor dem NS-Regime war die Intensivierung der „völkischen“ Aspekte in der Kunst, um den politischen Chauvinismus des NS-Systems kunsthistorisch zu untermauern. Die Politisierung der kunsthistorischen Disziplin mutierte bald schon zu einem „Kriegseinsatz der Geisteswissenschaften“, der sogenannten „Aktion Ritterbusch“, die der Erforschung der „Sonderleistungen“ des deutschen Geistes höchste Priorität einzuräumen hatte.²⁸¹

Ohne notgedrungen ein klares Bekenntnis zum Nationalsozialismus artikulieren zu müssen, spiegelte der Forschungsfokus auf bestimmte Aspekte der Kunstgeschichte die politische Vereinnahmung des Faches durch das NS-System wider.²⁸² Das Ausklammern der künstlerischen Moderne sowie die unverhältnismäßige Aufwertung der deutschen Kunstgeschichte im akademischen Diskurs korrelierten mit den Botschaften des „völkischen“ Kulturflügels. Kunstgeschichtsschreibung war demnach ein gewichtiger Teil der NS-Kunst- und Kulturpolitik. Neben der schier inflationären Beschäftigung mit Albrecht Dürer, war es vor allem die deutsche Romantik, die im kunsthistorischen Spektrum des NS-Apparates gezielt gefördert wurde.²⁸³ Sowohl universitäre als auch externe Wissenschaftler setzten sich in Lehre und Forschung sehr intensiv mit den bildenden Künsten der deutschen Romantik auseinander – insbesondere mit der Malerei. Nicht zuletzt Hitlers Betonung der Vorbildwirkung der Romantiker im Jahre 1937 segnete die gewünschte „völkisch“-rassische Verwandtschaft der deutschen Romantik mit der NS-Weltanschauung offiziell ab. Die semantischen Untersuchungen akademischer, aber auch publizistischer Beiträge über die deutsche Romantik zwischen 1933 und 1945 verlangen daher eine Einbindung des Publizierten in das zeitpolitische

²⁸⁰ zit. nach Ebenda, S. 14.

²⁸¹ „Es ist dieser auf sich selbst konzentrierte Blick, der das Eigene über das Fremde stellt und auf Vorherrschaft, nicht auf Austausch zielt, der besonders ins Auge fällt.“: Ebenda, S. 15; HAUSMANN, Frank-Rutger, „Deutsche Geisteswissenschaft“ im Zweiten Weltkrieg. Die Aktion „Ritterbusch“ (1940-1945), Heidelberg ³2007, S. 198ff.

²⁸² Das Institut für Kunstgeschichte der Universität Karlsruhe erstellte im Jahre 2001 eine Datenbank, welche die Lehr- und Forschungstätigkeiten an den kunstgeschichtlichen Instituten in Deutschland zwischen 1933 und 1945 untersuchte: URL: <http://www.ikg.uni-karlsruhe.de/projekte/kgns/index.htm> (letzter Zugriff: 13. Mai 2009).

²⁸³ Ebenda.

Umfeld.²⁸⁴ Die Zielsetzung und die rhetorischen Muster der Publikationen erlauben es oftmals, die Autoren in ihrer politischen Absicht zu dekuivieren, gleichzeitig erschwert es aber eine nachträgliche Differenzierung zwischen Ideologie und Wissenschaftlichkeit. Martin Papenbrock, kritischer Analytiker der kunsthistorischen Disziplin und ihrer Vertreter, warnte vor den Gefahren einer Selbstuntersuchung der Kunstgeschichtsschreibung:

„Auf der anderen Seite hat es nicht selten den Anschein, dass die Motivation der Fachgeschichte darin besteht, den politisch belasteten Wissenschaftlern den Mangel wieder anzuheften und sie nachträglich aus der Fachgemeinschaft zu exkommunizieren. In beiden Fällen wird der Nationalsozialismus als Alterität begriffen, als das Andere, das mit der Identität des Wissenschaftlers eigentlich nichts zu tun hat. Gerade auch moralische Argumentationen, die die belasteten Kunsthistoriker mit peinlichen Zitaten vorführen und dabei oft nur auf die Entrüstungsbereitschaft des Publikums zielen, tragen zu dieser Konstruktion von Alterität bei.“²⁸⁵

Es scheint, als bewege sich die Forschung dabei auf einem schmalen Grat. Weder die pauschale Verurteilung und Verdrängung, noch das willkürliche Aufzeigen „peinlicher Zitate“ können diesen dunklen Abschnitt deutscher Geisteswissenschaft wissenschaftlich wertvoll erhellen. Entgegen Papenbrocks Auffassung aber, dass „[s]olange der Nationalsozialismus aber als das ‚Andere‘ begriffen wird, findet eine wirkliche Auseinandersetzung nicht statt“,²⁸⁶ sei hier sehr wohl auf die immanente „Alterität“ des Nationalsozialismus hingewiesen, dessen „Anderssein“ sich gerade in der Eliminierung des Anderen und Fremden manifestiert hat. Trotz offensichtlicher Kontinuitäten in der Forschung, Lehre und den Lebensläufen der beteiligten Wissenschaftler, trotz ähnlicher Schwerpunkte vor und nach dem Zweiten Weltkrieg, war mit der Verstoßung unerwünschter „Elemente“ und der Etablierung des „Arierparagraphen“ die Freiheit der Geisteswissenschaft schwer beschädigt. Das heißt: In der gegenwärtigen Untersuchung, welche Forschungsgegenstände präferiert worden sind, muss man sich auch immer die Frage stellen: Welche Forschungsgegenstände wurden bewusst ignoriert, verstoßen, politisch unterbunden? Im Vergleich zu der Zeit vor Hitler präsentierte sich der kunsthistorische Diskurs im Nationalsozialismus deshalb als „anders“, weil das politische System, auf das er sich stützte, durch die Vertreibung und Ermordung potentiell Andersdenkender die Möglichkeit auf stark divergierende Meinungen und Pluralität brutal unterbunden hatte.

²⁸⁴ Dabei muss der unscharfe Begriff des „Romantischen“ differenziert werden. Auch im kunsthistorischen Diskurs des Nationalsozialismus herrschte Uneinigkeit über „die“ deutsche Romantik und ihre Vertreter.

²⁸⁵ PAPENBROCK, Martin, Anmerkungen zur Geschichte und Methodik der wissenschaftsgeschichtlichen Forschung zur Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, in: HEFTTRIG, Ruth et al. (Hrsg.), Kunstgeschichte im „Dritten Reich“. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008, S. 36.

²⁸⁶ Ebenda, S. 36.

4.4.2 Die Wiederentdeckung der norddeutschen Romantik zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Der schleichende Übergang von der tiefschürfenden, teils komplexen romantischen Landschaftsmalerei des anbrechenden 19. Jahrhunderts zu einer gemüthhaften Genremalerei im sogenannten Biedermeier – ohne dieser pauschal Oberflächlichkeit vorwerfen zu wollen – verdrängte die norddeutschen Vertreter allmählich aus der öffentlichen Wahrnehmung. Insbesondere die schon zu Lebzeiten zwischen Euphorie und Unverständnis rezipierten Maler Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich gerieten zunehmend in Vergessenheit. Die Wiederentdeckung und Rehabilitation Friedrichs bei der Berliner Jahrtausendausstellung 1906 markierte den Anfangspunkt einer sich über die Jahrzehnte steigernden Verehrung des Künstlers als deutschen Nationalhelden, die am Ende eines dynamischen Prozesses in der zweifelhaften Glorifizierung Friedrichs im NS-Diskurs gipfeln sollte. Während Friedrich bis zur Jahrhundertwende in lapidaren Erwähnungen der kunsthistorischen Literatur als Vorläufer des Impressionismus gegolten hatte, fand zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine ikonologische Korrektur in der Rezeptionsgeschichte statt, die den Werken des Malers vermehrt nationalen Symbolgehalt zuschreiben wollte.²⁸⁷ Die Berliner Ausstellung von 1906 – von Alfred Lichtwark, Woldemar von Seidlitz und Hugo von Tschudi kuratiert – vermittelte ein „Jahrhundert deutscher Kunst“ aus dem Zeitraum zwischen 1775 und 1875 und erfüllte eine „wichtige Aufgabe von nationaler Bedeutung“. Die Ausstellungsmacher wollten „eine Vorstellung der gesunden Kräfte [...] geben, die unter günstigeren Bedingungen der deutschen Kunst wohl zu einer glänzenden Wirkung verholfen haben würden“.²⁸⁸ Der bahnbrechende Erfolg der Jahrtausendausstellung war jedoch nicht nur die „Kundgebung wiedererwachenden deutschen Kulturwillens und Kulturbewußtseins“, sondern auch eine gesellschaftspolitische Reflexion der Gegenwart. Dem rasanten Vorstoß von Kommerzialisierung, Großstadt und Industrie der Jetztzeit setzten die Kuratoren nun romantische Naturstudien aus der Vergangenheit entgegen, die „echte“, vorindustrielle Harmonie und Verwurzelung in der heimatischen Landschaft künstlerisch verarbeitet hätten. Der Imperativ nach Integration des Menschen in seine natürliche Umgebung war ein weithin zu hörender Ruf nach Erlösung von körperlichen und seelischen Leiden, die durch eine natürliche Lebensweise Genesung finden sollten. Das schlug sich nicht nur in der erstarkten Wander- und Naturheilbewegung, naturmystischen und theosophischen Ideen oder den Nacktkulturvereinen dieser Jahre nieder,

²⁸⁷ HOWOLDT, Jenns, Verschlüsselte Botschaften – Patriotische Bilder, in: GAßNER, Hubertus (Hrsg.), Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik, Ausst. Kat. Museum Folkwang Essen/Hamburger Kunsthalle, München 2006, S. 58.

²⁸⁸ zit. nach WOLBERT, Klaus, „Deutsche Innerlichkeit“. Die Wiederentdeckung im deutschen Imperialismus, in: HOFMANN, Werner (Hrsg.), Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Aspekte zum Verhältnis von Mensch und Natur in der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt a. Main 1974, S. 34.

sondern wurde auch explizit in der künstlerischen Umsetzung gesucht.²⁸⁹ Die Renaissance und Wiederentdeckung der Landschaften deutscher Romantiker musste wie eine Befreiung für ein zeit- und gesellschaftspolitisches Suchen nach nationaler und persönlicher Identität gewirkt haben. Einerseits erschienen die Romantiker als künstlerische Vorboten eines wahren, harmonisch-natürlichen Lebensideals, andererseits hätten sie als deutsche Künstler das „vaterländische“ Kunstideal hochgehalten. Das fand in Zeiten des Wilhelminismus und Imperialismus bereits rege Sympathie. Die Vermengung beider Ansätze – Überbewertung sowohl des National- als auch des Naturbewusstseins – führte zu jener folgenschweren Verkürzung und Verdrehung in der Rezeption romantischen Kunstschaffens im nationalsozialistischen Kunstdiskurs.²⁹⁰

Für die energische Betonung des nationalen Moments im Werke norddeutscher Romantiker – insbesondere in den Landschaften Friedrichs – zeichnete der norwegische Kunsthistoriker Andreas Aubert verantwortlich.²⁹¹ Wenige Jahre nach der Berliner Jahrhundertausstellung postulierte er in seinen Studien eine vorsätzlich nationale Botschaft in einigen Werken der norddeutschen Romantik und bereitete damit den wissenschaftlichen Nährboden für die Radikalisierung in der späteren Kunstbetrachtung des Nationalsozialismus auf.

Die deutsche Romantik – oder zumindest einige ihrer Vertreter – rückte nun in den Dunstkreis nationaler Kunstgeschichtsschreibung, die bereits lange vor der NS-Herrschaft nach spezifisch „völkischen“ Parametern deutschen Kunstschaffens zu suchen begonnen hatte. Während Julius Langbehn schon zur Jahrhundertwende in seiner ominösen Schrift über „Rembrandt als Erzieher“, mit offen zur Schau getragenen Rassismus und Antisemitismus, den niederländischen Künstler als typisch „deutschen“ Michelangelo des Protestantismus gefeiert und an seinem Stil das nationale Gehalt seines Schaffens abzuleiten geglaubt hatte,²⁹² überschlug sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ein heftig geführter Streit um das deutsche Wesen in der Kunstgeschichte. Die Frage „Was ist deutsch in der deutschen Kunst?“ war demnach keine, die sich die Apologeten einer NS-Kunstdoktrin ab 1933 erstmals

²⁸⁹ Ebenda, S. 36ff; „Die ‚Besinnung‘ auf Caspar David Friedrich in diesem Zusammenhang bezeichnete den äußersten Punkt der Entfernung von der künstlerischen Problematik des authentischen Friedrich und die extremste Form diachroner Rezeption.“: Ebenda, S. 44.

²⁹⁰ Lutz Becker sah in der deutschen Romantik und ihren Vertretern, wenn auch nicht dezidiert ausgesprochen, den idealen Nährboden der bereits diskutierten „reaktionären Modernität“ des Nationalsozialismus: „Der Nationalsozialismus war eine dekadente Ausprägung des Nationalismus der Romantik, die darauf abzielte, Deutschland wieder zu dem Status zu verhelfen, den es in der Zeit des Mittelalters gehabt hatte, was, rassenideologisch unterlegt und auf den Begriff *Lebensraum* gestützt, einem aggressiven Expansionsdrang Vorschub leistete. Diese Utopie gab vor, die absolute Unvereinbarkeit einer mittelalterlichen, sich vorindustrieller Produktionsmethoden bedienenden Lebenswelt mit den Anforderungen einer hochindustrialisierten Gesellschaft im 20. Jahrhundert überwinden zu können.“: BECKER, Lutz, Kunst im Dritten Reich. Einige Aspekte, in: VITALI, Christoph (Hrsg.), Ernste Spiele. Der Geist der deutschen Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst. Kat. Haus der Kunst München, Stuttgart 1995, S. 527f (kursiv im Original).

²⁹¹ u.a. AUBERT, Andreas, Patriotische Bilder von Caspar David Friedrich aus dem Jahre 1814, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, Bd. 9, 1911, S. 609-615; AUBERT, Andreas, Caspar David Friedrich. „Gott, Freiheit, Vaterland“, Berlin 1915.

²⁹² LANGBEHN, Julius, Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen, Leipzig 1890.

zu stellen wagten, wenngleich einige der Protagonisten dieser Debatte erst durch das NS-Regime Bestätigung „von oben“ erhielten.²⁹³ So nutzten einige Theoretiker des nationalen Kunstbewusstseins den ideologischen Fahrtwind des erstarkenden Faschismus und versuchten sich bereits am Vorabend der nationalsozialistischen Umwälzung Deutschlands zu profilieren. Mit der fortschreitenden politischen Verfestigung der faschistischen Ideologie widerfuhr nun auch der Suche nach dem „Völkischen“ in der Kunst eine Wendung ins Chauvinistisch-Rassistische. Paul Schultze-Naumburgs bereits erwähnte Verknüpfung von Kunst und Rasse sei hier als unappetitliche Radikalisierung genannt, die Stil und ethnische Herkunft auch anhand pathologischer Symptome oder Erbkrankheiten veranschaulicht wissen wollte.²⁹⁴ Kurt Karl Eberlein – später noch als unrühmliches Beispiel nationalsozialistisch eingefärbter Romantikforschung genannt – rief in den Anfängen des NS-Regimes 1933 zum „Kampf um die Kunst“, täuschend ähnlich der militanten Rhetorik Schultze-Naumburgs:

„Deutsche Kunst ist nicht jede in Deutschland geschaffene Kunst; deutsche Kunst ist die in Deutschland von deutschen Menschen deutsch geschaffene Kunst, die gewachsene, nicht die gezüchtete Kunst. [...] Der Kampf, den wir heute wieder um die deutsche Kunst führen, ist im Grunde nichts anderes als der Kampf der Kunststämme gegen das Undeutsche, Fremde, Blutfremde, gegen das Romanische, Französische, Slawisch-russische, gegen alles Anationale, Internationale in der deutschen Kunst.“²⁹⁵

Mit der Überstrapazierung von Wortwiederholungen, der Emphase des „Deutschen“ als klare nationale Abgrenzung vom Internationalen, kaschierte Eberlein den Argumentationsnotstand, der in seinem Pamphlet virulent schien. Die Phrase von der „gewachsenen, nicht gezüchteten Kunst“ vermittelte aber sein offenkundiges Bekenntnis zur norddeutschen Romantik, in der die Konstante des „Organischen“ als romantischer Topos eine entscheidende Rolle gespielt hatte. Eberleins Streitschrift stieß nicht nur auf positive Resonanz. Ausgerechnet Wilhelm Pinder äußerte in einer Rezension in der „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ umgehend harsche Kritik:

„Nun, nicht anders ist in dem ganzen Buche ein wesenhaftes Problem zu einer aktuellen Hetze degradiert. Wer wird einem solchen Schriftsteller glauben wollen? Nicht, wer lieben und verehren kann, nicht wer den großen und durchwirkenden Atem des so vielfältigen Deutschen in der Gesamtgeschichte Europas verspürt hat, wird ihm glauben. Nur der wird es gerne tun, dem Verachten-Dürfen wohl tut und dem Entrüstung ein Vergnügen ist. Ich glaube ihm nicht. Ich denke, die ganze Wissenschaft glaubt ihm nicht.“²⁹⁶

²⁹³ Die Untersuchung von Kunstwerken nach „nationalen“ Gesichtspunkten hatte lange Tradition und reißt bekanntlich bis heute nicht ab: GEBHARDT, Das Deutsche in der deutschen Kunst (zit. Anm. 180), passim.

²⁹⁴ SCHULTZE-NAUMBURG, Kunst und Rasse (zit. Anm. 48), passim.

²⁹⁵ EBERLEIN, Was ist deutsch in der deutschen Kunst, Berlin 1933, S. 16f; Im Vergleich dazu Schultze-Naumburg ein Jahr zuvor: „Denn in der deutschen Kunst tobt ein Kampf um Tod und Leben, nicht anders als auf dem Felde der Politik. Und neben dem Kampf um die Macht muß der Kampf um die Kunst mit demselben Ernst und derselben Entschlossenheit durchgeführt werden.“: SCHULTZE-NAUMBURG, Paul, Kampf um die Kunst (zit. Anm. 134), S. 5.

²⁹⁶ zit. nach GEBHARDT, Das Deutsche in der deutschen Kunst (zit. Anm. 180), S. 32; Paul Ortwin Rave, Beobachter der Auseinandersetzung, verurteilte Eberlein nach dem Krieg vehement: „Indem er [Eberlein] aufhetzende

Wenige Jahre später trat Pinder als devoter Kunsthistoriker im Dienste des „Führers“ in Erscheinung, der selbst vor dem erwähnten schriftlichen Kniefall am Geburtstag Adolf Hitlers nicht zurückschreckte. Trotzdem zeigten Pinders Worte jene Entwicklung der nationalen Kunstgeschichtsschreibung auf, die sich von einer Herausarbeitung des Positiven und Außergewöhnlichen der eigenen Kultur, hin zur Diffamierung und Verurteilung des Fremden entwickelt hatte. Jene Methoden, welche die selbst ernannten Kulturapostel des „Dritten Reiches“ in der aktiven Kunstpolitik anwendeten, kamen nun auch in der Kunstgeschichtsforschung zur Anwendung: Rassistische Arroganz und Verfemung des „Nichtdeutschen“ wurden zu probaten Mitteln der kunsthistorischen Argumentation.

Auch die bildenden Künste der norddeutschen Romantik fanden sich zwischen 1933 und 1945 im rigiden System der NS-Kunstgeschichtsschreibung eingebettet – sowohl auf der akademischen Ebene und in der kunsthistorischen Fachliteratur, als auch in der Publizistik, in einschlägigen Periodika oder im regen Ausstellungswesen. Die zuweilen verwirrende Mehransichtigkeit und Komplexität der romantischen Phänomene bot den Protagonisten des NS-Kunstdiskurses die Möglichkeit, sich nach Belieben aus dem Komplex romantischer Ideen zu bedienen, um diese propagandistisch zu verwerten. Das dialektische Prinzip romantischen Kunstschaffens wurde größtenteils Opfer einer ideologisch motivierten Vereinfachung.²⁹⁷

4.4.3 Präferierte Aspekte. Romantikverständnis in der nationalsozialistischen Kunstbetrachtung

Neben der Präsentation romantischer Werke im offiziellen Ausstellungsbetrieb des „Dritten Reiches“²⁹⁸ wurden zwischen 1933 und 1945 zahlreiche Bücher, Schriften, Aufsätze

Schlagworte mit geistigen Begriffen vermengte und in einer unüberbietbaren Taschenspielererei Gut und Schlecht für den harmlos-gebildeten Leser verwirrend durcheinanderschob, stellte sein Traktat wohl das Böseste, übrigens in abstoßend unanständiger Selbstentblößung auch das Peinlichste dieser Art von Schriftstellertum dar, das zu unserem Fragenbereich erschienen ist.“: RAVE, *Kunstdiktatur* (zit. Anm. 16), S. 63.

²⁹⁷ Auch Hermann Glaser sah eine nationalsozialistische Umdeutung der Komplexität der deutschen Romantik zugunsten einer eingeschränkten Perspektive: „Die Romantik wurde durch die ‚offizielle‘ Kunstpolitik dahin gehend umgedeutet, dass man apolitisches Verhalten, die Flucht vor der Wirklichkeit, den Traum von einer reinen und schönen Welt als besondere Kennzeichen deutscher Innerlichkeit propagierte. [...] Man kann jedoch die Wesenszüge der Romantik, die Hinneigung zum Märchen, zum Unbewussten, Imaginären, Unheimlichen, Geheimnisvollen, Kindertümlichen und Naturhaften, das Fernweh und die Sehnsucht nur richtig verstehen, wenn man sie unter den Gesichtspunkten der Paradoxie und Universalität sieht (Zentralbegriff romantischer Ästhetik); als ein Versuch, Widersprüchliches zu vereinen – Gefühl und Geist, Herz und Intellekt, Sentimentalität und Ironie, Tag und Nacht, Realität und Surrealität, Frömmigkeit und Nihilismus, nationale Literatur und Weltliteratur. Indem man Einzelzüge isolierte, zerstörte man das Gleichgewicht dieses dialektischen Weltbildes vollständig.“: GLASER, *Wie Hitler den deutschen Geist zerstörte* (zit. Anm. 37), S. 35.

²⁹⁸ u.a. „Meisterwerke der deutschen Romantik“, Sonderausstellung der Freunde der Kunsthalle e.V. in Hamburg Ende 1935, „Deutsche Romantik. Malerei und Zeichnung“, Ausstellung im Städtischen Kunst- und Altertumsmuseum in Rostock im Herbst 1936, „Deutsche Romantik. Kunstwerke aus Stettiner Privatbesitz“, Ausstellung im Städtischen Museum Stettin im Frühjahr 1936, „Zeichenkunst in der deutschen Romantik“, Ausstellung im Nassauischen Landesmuseum Wiesbaden im Mai und Juli 1937 oder die Caspar-David-Friedrich-Porträts in der Staatlichen Gemäldegalerie Dresden 1940: BÖRSCH-SUPPAN, Helmut/JÄHNIG, Karl Wilhelm, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, S. 182ff; In den einschlägigen

und Artikel zur Kunst der deutschen Romantik veröffentlicht. Die Tatsache, dass der Rahmen dieser Arbeit keine lückenlose Auswertung aller Primärquellen erlaubte, sowie die Vielgestaltigkeit der untersuchten Quellen und ihrer Ideologeme, stellten den Autor der vorliegenden Arbeit vor eine delicate Aufgabe. Es galt demnach, die untersuchten Publikationen, „je nach Erkenntnisinteresse und Geschick, zum Sprechen zu bringen. Die Schnittmenge höchst unterschiedlicher Quellenarten erlaubt eine Annäherung an die Realität, um den Begriff Wahrheit zu vermeiden.“²⁹⁹

Der literaturhistorischen Rezeption ähnlich, wurde in der NS-Kunstabstrachtung der Fokus auf „völkische“ Aspekte der romantischen Kunst, insbesondere der Malerei, gelegt. Der Diskurs, der sich bereits ab der Jahrtausendausstellung in Berlin 1906 zu intensivieren begonnen hatte und bei Andreas Aubert am Vorabend des Ersten Weltkrieges expliziert worden war, fand nun im Nationalsozialismus zu einer Radikalisierung. Die nationale Komponente bestimmter Künstler und Werke gewann an – freilich vorwiegend politischem – Interesse. Spätestens mit Adolf Hitlers berückichtigter, oben zitierter Rede bei der Eröffnung der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1937, in der er auf den Verlust der verbrannten Gemälde deutscher Romantiker hingewiesen und diese als „die schönsten Vertreter jenes deutschen Sprechens nach der wirklichen und wahrhaftigen Art unseres Volkes“ hervorgehoben hatte,³⁰⁰ war bestätigt, dass eine affirmative Auseinandersetzung mit der Kunst der Romantik zumindest den Geschmack des „Führers“ treffen würde. Im NS-Diskurs avancierten dabei vor allem Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich zu mutmaßlichen Helden der „nordischen“ Landschaftsmalerei, zu den gefeierten Vorzeigekünstlern der deutschen Romantik. Insbesondere auf die Rezeption Friedrichs im NS-Diskurs soll im Folgenden das Hauptaugenmerk gelegt werden.

Der Kunsthistoriker Hans Weigert – bis 1936 Privatdozent an der Universität Bonn und ab dem Wintersemester 1937 außerordentlicher Professor in Breslau³⁰¹ – wollte im Jahre 1942 mit seiner umfangreichen Arbeit „Geschichte der deutschen Kunst“ einen „Beitrag zur Erkenntnis des deutschen Geistesweges“ vorlegen.³⁰² Das Buch spiegelte seine weitgestreute Lehrtätigkeit wider, die zum Beispiel Veranstaltungen zur „Einführung in die Kunstgeschichte“, „Geschichte der Landschaftsmalerei“, „Die deutsche und französische Malerei des 19. Jahrhunderts“ oder zur „Kunst und Kultur der Gegenwart“ umfasst hatte.³⁰³ Bereits im Vorwort der Publikation betonte Weigert die zeitpolitische Aufgabe seines Buches:

Kunstzeitschriften „Kunst im Dritten Reich“ beziehungsweise „Kunst im Deutschen Reich“ fanden sich die Termine der geplanten Ausstellungen abgedruckt.

²⁹⁹ HAUSMANN, Frank-Rutger, Wozu Fachgeschichte? (zit. Anm. 10), S. 4.

³⁰⁰ HITLER, Eröffnung der „Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung“ (zit. Anm. 115), S. 156.

³⁰¹ URL: <http://www.ikg.uni-karlsruhe.de/projekte/kgns/index.htm> (zit. Anm. 282).

³⁰² WEIGERT, Hans, Geschichte der deutschen Kunst. Von der Vorzeit bis zur Gegenwart, Berlin 1942, Vorwort.

³⁰³ URL: <http://www.ikg.uni-karlsruhe.de/projekte/kgns/index.htm> (zit. Anm. 282).

„Das soll geschehen wie in einem Bildungsroman, der von den Anlagen des Blutes und den Bedingungen des Bodens an das Werden seines Helden durch die ihn befruchtenden Bildungserlebnisse bis zu den Werken verfolgt, in denen er sich vollendet. Die Weite und Tiefe des geistigen Reiches der Deutschen soll geschildert werden, um das in uns aufgehobene und uns verpflichtende Erbe sichtbar zu machen, um zu zeigen woher wir kommen und wer wir sind und damit einen Beitrag zu geben zur Ausrichtung in die Zukunft.“³⁰⁴

„Blut und Boden“ wurden zu essentiellen Parametern künstlerischen Schaffens erhoben, anhand derer eine kontinuierliche, historische Linie im deutschen Kunstwesen nachvollziehbar gewesen wäre. Der Kunsthistoriker offenbarte ein tagespolitisches Bekenntnis in seinen Lobeshymnen an das NS-Regime, das „der drohenden Nivellierung der Völker und Rassen“ vehement entgegengewirkt hätte. Das „rassisch begründete[s] Imperium“ des Nationalsozialismus hätte die „gottgewollte Ungleichheit der Menschen, Völker und Rassen“ nun wieder zur Voraussetzung der Politik gemacht.³⁰⁵ Weigert kritisierte den über die Jahrhunderte schleichenden „Verfall“, der „wie überall, wo eine Zersetzung sich abspielt“ ein diabolisches Werk des Judentums gewesen wäre.³⁰⁶ Zwar ortete der Universitätsdozent im NS-System einen „leidenschaftlichen Kulturwillen“, musste jedoch eingestehen, dass sich „noch nicht mehr als die Ansätze zu der erhofften Blüte“ ausmachen hätten lassen. Seine augenscheinliche Kritik an der vom NS-Kulturapparat getragenen Kunstproduktion – etwa in den jährlichen „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ – relativierte er postwendend, indem er auf das „Trümmerfeld“ in der deutschen Kultur vor Hitler hinwies, dem der deutsche Faschismus 1933 gegenübergestanden hätte. Getreu der „Führer“-Linie von 1937 forderte Weigert von der nationalsozialistischen Malerei ein „solides Können“ und – als Ausdruck eines „Historismus“³⁰⁷ – den Rückgriff auf Früheres. Dabei hätte neben der Zeit Albrecht Dürers vor allem die deutsche Romantik als Vorbild für das gegenwärtige Schaffen eine gewichtige Rolle einzunehmen. Die Wiederbelebung der „Gehalte des Volkstums und der Heimat“ hätte dabei höchste Priorität.³⁰⁸ In seinen Ausführungen charakterisierte der Breslauer Kunstgeschichteprofessor Weigert zunächst den Klassizismus als „Frucht der Geistesbefreiung in der Revolutionszeit“, der dem Menschen fortan ein neues Ziel gesetzt hätte – die Bildung eines „formzeugenden und lebenweckenden Mythos“, der das Museum an die Stelle der Kirche rücken hätte lassen: „Das bedeutet nichts Geringeres, als daß die Religion ihre Menschen prägende Kraft an die Kunst hat abtreten müssen.“ Das wäre vorwiegend eine deutsche Leis-

³⁰⁴ WEIGERT, Geschichte der deutschen Kunst (zit. Anm. 302), Vorwort.

³⁰⁵ Ebenda, S. 504.

³⁰⁶ Ebenda, S. 498.

³⁰⁷ Der Architekturhistoriker Friedrich Achleitner nannte die Modellierbarkeit der Formeninhalte ein „semantisches Schlamassel“ im Historismus. Der Historismus, von Weigert für die NS-Malerei verwendet, hätte immer wieder neue Inhalte, von revolutionären bis restaurativen, bis zu den totalitären Bewegungen des 20. Jahrhunderts besetzt: ACHLEITNER, Friedrich, Das semantische Schlamassel. Das historische Erbe der Donaumonarchie und die Zwischenkriegszeit, in: TABOR, Jan, (Hrsg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956, Ausst. Kat. Künstlerhaus Wien, Bd. 1, Baden 1994, S. 30-35.

³⁰⁸ WEIGERT, Geschichte der deutschen Kunst (zit. Anm. 302), S. 505.

tung gewesen.³⁰⁹ Klassizismus und Romantik wären sich zwar in ihrer Voraussetzung ähnlich gewesen, weil beide eine „Sehnsucht nach der Wiedererweckung eines Vergangenen“ angestrebt hätten – was für die Klassizisten jedoch die Antike mit ihren immanenten Werten gewesen wäre, hätte für die Romantiker das „transzendente Christentum“ dargestellt.³¹⁰ Die Kunst Joseph Anton Kochs, Philipp Otto Runges und Caspar David Friedrichs hätte letztlich die Forderungen des deutschen Idealismus erfüllt, dass das Ich die Welt formen würde.³¹¹ In seiner letzten Konsequenz wäre der reine Individualismus jedoch eine utopische Abstraktion gewesen. Das ungebundene Ich hätte daraufhin Anschluss an die Nation, an die Kirche oder an die dingliche Realität gesucht:

„Weil die Romantik im Gegensatz zu der das Typische und allgemein Menschliche suchenden Klassik nach dem Besonderen und einmalig Individuellen, nicht nach der Menschheit, sondern nach der Ausprägung völkischer Individuen, der Nationen, strebte, war sie auch die Quelle der Geschichtswissenschaft [...] und der nationalen Besinnung, des Patriotismus.“³¹²

Weigert betrachtete den romantischen Idealismus zwar als eine Suche nach dem Subjektiven und Individuellen, fand diesen aber ausschließlich in der Gemeinschaft eines Volkskörpers ausgedrückt. Individualismus wäre somit nicht das Ideal eines einzelnen Menschen gewesen, sondern hätte sich erst in der Nation oder einer „völkischen“ Gemeinschaft manifestieren können. Diese Argumentationslinie ließ sich bekanntlich schon in der geisteswissenschaftlichen Promotionsschrift der Germanistin Herta Herglotz 1940 ausmachen.³¹³ Durch den bemühten Versuch einer deutschnationalen Kunstgeschichtsschreibung, die bei Weigert den politisch-künstlerischen Schlusspunkt im NS-Regime gesetzt sehen wollte,³¹⁴ verlagerte der Breslauer Kunsthistoriker nun den Schwerpunkt auf die vermeintlich nationale Besinnung und den Patriotismus in der romantischen Kunst.

Einen differenzierteren Romantikbegriff vertrat Richard Benz, der mit zahlreichen Publikationen über romantische Phänomene im NS-Diskurs sehr präsent war. 1934 veröffentlichte der Wissenschaftler seine Analyse über den „Geist der romantischen Malerei“, in der er die Romantik „als das Neue und Schöpferische schlechthin“ auffasste: „Es war der Rausch des Bewußtseins einer noch nie dagewesenen Situation des Anfangs, der Rausch des Schöp-

³⁰⁹ Ebenda, S. 464f.

³¹⁰ Ebenda, S. 467.

³¹¹ „Damit hat die deutsche, rein geistige Revolutionierung des Individuums eine edlere Frucht getragen als die sogleich ins Zweckhaft-Politische abgeglittene Frankreich.“: Ebenda, S. 472.

³¹² Ebenda, S. 472.

³¹³ HERGLOTZ, Romantik und Nationalsozialismus (zit. Anm. 244), S. 22; Zudem bemühte sich die Doktorandin um die Theorie einer Verwandtschaft des romantischen und des nationalsozialistischen Kunstverständnisses: „Die grosse Bedeutung der Kunst für die Nation hat die romantische wie die nationalsozialistische erkannt. Es geht in beiden um eine Eingliederung der Kunst in das Vorstellungsleben des Volkes. Kunst soll nicht vom Volk getrennt werden.“: Ebenda, S. 59.

³¹⁴ „Der Nationalsozialismus hat dem neuen geistigen Leben seinen Rahmen und seine Ausrichtung gegeben. Erfüllen muß es sich aus dem Volke selbst.“: WEIGERT, Geschichte der deutschen Kunst (zit. Anm. 302), S. 513.

fer-Erlebnisses selbst, der das Unnennbare mit Namen nennen musste.“³¹⁵ Benz war der Meinung, Romantik hätte ein „ewiges nordisches Element“ in sich getragen, gleichsam „ein uraltes Weltverhältnis [...], das allen germanischen und keltischen Stämmen und ihren Mischungen gemeinsam ist“.³¹⁶ Die Entdeckung mittelalterlicher Traditionen wäre zwar als Errungenschaft der deutschen Romantik zu werten, doch die „wahre und eigentliche Romantik [...] wollte nicht Reaktion und Restauration einer abgelebten Kultur: sie wollte in höchster geistiger Leidenschaft und mit schöpferischem Können eine von Grund aus neue Kultur – allerdings vom Geiste geformt und geleitet, und nicht nach Nutzen und Verwertbarkeit bestimmt“.³¹⁷ Damit opponierte der Autor gegen die dilettantische Auffassung Hitlers, die Künstler der deutschen Romantik wären nicht „modern“ gewesen. Benz warnte vor den weit verbreiteten Missverständnissen im inflationären Gebrauch des Romantikbegriffes. Philipp Otto Runge – wie später Caspar David Friedrich – wäre der einzigartige Schöpfer der deutschen Romantik gewesen, weil er nach einer Fortsetzung, nicht Nachahmung, gotischer Architekturformen gestrebt hätte. Der Autor bedauerte den frühen Tod Runges, denn der Künstler „hätte uns den Stil gebracht, den die Romantik uns schuldig blieb. [...] Der Inhalt war mit der neuen ‚Landschaft‘, dem neuen religiösen Bekenntnis zum All gegeben.“³¹⁸ Das „Romantische“ hingegen war, nach Benz, die zeitgeistige, deutsche Geisteseinstellung, die sich als immer wieder durchsetzende Opposition gegen „alle rationalistischen und intellektualistischen Zeiten“ zu stellen versuchte, „als ein zuletzt doch geistig-seelisches, mythisch-weltanschauliches Element – als Geist-Natur gegen überzüchtete Kultur, als Erdhaft-Mütterliches“.³¹⁹ Benz schloss daraus, dass es deswegen immer „Maler des Romantischen“ gegeben hätte – wie Moritz von Schwind, Arnold Böcklin oder Hans Thoma. „Maler der Romantik“ wären die genannten Künstler aber nicht gewesen, weil sie den Drang nach grundlegender Erneuerung in der Kunst vermissen haben lassen.³²⁰ Nach den künstlerischen Heldentaten Runges und Friedrichs wären die Bildtypen des „Romantischen“ in eine gemüt- und empfindungsvolle, allzu schöne Welt abgeglitten, „die nichts mehr von der germanischen Herbheit und Größe der nordischen Romantiker hat“.³²¹ Der verwässerte Romantikbegriff hätte sich schließlich zu einem vereinfachten „Volks-Begriff“ verkürzt – „das, was von ihr im Volke übrig blieb, was etwa Schwind in seinen Bildern malt. Dieses Ewigromantische ist es, was heute noch das Volk in den Freischütz zieht: die Märchen- und Sagen-Atmosphäre heimatlicher nordischer Natur, die Atmosphäre des der Natur noch nahestehenden Menschen.“³²² Benz verzichtete in seiner Publikation aber auf die plumpe Wiederholung nationa-

³¹⁵ BENZ, Richard, *Geist der Romantischen Malerei*, Dresden 1934, S. 24.

³¹⁶ Ebenda, S. 6.

³¹⁷ Ebenda, S. 21.

³¹⁸ Ebenda, S. 38.

³¹⁹ Ebenda, S. 8.

³²⁰ Ebenda, S. 8f.

³²¹ Ebenda, S. 64.

³²² Ebenda, S. 5f.

listischer Emphasen, wenngleich er das „nordische“, „germanische“ Moment der Bewegung stets zu unterstreichen versuchte. Benz trat schon in den Anfangsjahren des NS-Regimes als Theoretiker der „altdeutschen Wendung“ in der deutschen Romantik auf und hob stets die romantische „Leistung“ eines deutschen Volksbewusstseins hervor. Als umtriebiger Wissenschaftler im NS-Diskurs trug er damit zweifellos zur politischen Idealisierung romantischer Werte in der NS-Zeit bei.³²³

Zusammen mit Arthur von Schneider legte Benz fünf Jahre später eine vertiefende Schrift zur Kunst der deutschen Romantik vor.³²⁴ Die Autoren räumten ein, dass für die bildenden Künste der deutschen Romantik nach wie vor kein allgemein gültiger Bewertungskatalog gefunden werden konnte, „wo das Können dem Wollen entspricht“.³²⁵ Entgegen der überzogenen These einer künstlerischen Revolution eines ganzen Volkes, entkräfteten Benz und von Schneider, „daß auch die frühe bildkünstlerische Gestaltung der romantischen Elemente nicht in einer Gemeinschaftsbewegung, sondern in einer einzelnen genialen Persönlichkeit Symbol und Ausdruck fand“.³²⁶ Wie schon einige Jahre zuvor, waren auch in dieser Publikation Runge und Friedrich die singulären Helden der romantischen Künste in Deutschland. Die Nachfolgerschaft der norddeutschen Romantiker wurde mit Skepsis beobachtet.

Hermann Beenken – unter nationalsozialistischer Herrschaft außerordentlicher Professor an den Universitäten Rostock und Leipzig – war in Forschung und Lehre explizit auf die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts spezialisiert: „Romantik und bürgerliches Zeitalter (19. bis beginnendes 20. Jahrhundert) in der deutschen Malerei“, „Caspar David Friedrich und die Dresdner Romantik“, „Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts“, „Die Baukunst im Zeitalter der deutschen Romantik“ oder „Die deutsche Bildnismalerei des 19. Jahrhunderts“ waren Forschungsgebiete, die er im akademischen Diskurs vermittelte.³²⁷ In seinem 1944 publizierten Buch über „Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst“ begrüßte Beenken zwar die kunsthistorischen Vorstöße, die sich nationalen Fragestellungen zu widmen versuchten, seine Arbeit sollte jedoch „Auskunft geben über das Zeitalter“.³²⁸ Beenken bemühte sich um ein Aufzeigen komplexer Strukturen, teils verwoben in einem internationalen Kontext. Das war in Bezug auf die Romantikforschung sehr innovativ. „Die wirklich große Kunst des 19. Jahrhunderts“, formulierte der Kunsthistoriker, wäre „im wesentlichen Kunst in der Freiheit, Kunst in der Isolierung gewesen, wenn nicht gar in der offenen Auflehnung“.³²⁹ Beenken war mit seiner gattungsübergreifenden Behandlung von Malerei, Skulptur und Architektur des

³²³ KLAUSNITZER, Blaue Blume (zit. Anm. 79), S. 135.

³²⁴ BENZ, Richard/von SCHNEIDER, Arthur, Die Kunst der deutschen Romantik, München 1939.

³²⁵ Ebenda, S. 10.

³²⁶ Ebenda, S. 22.

³²⁷ URL: <http://www.ikg.uni-karlsruhe.de/projekte/kgns/index.htm> (zit. Anm. 282).

³²⁸ BEENKEN, Hermann, Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft, München 1944, S. 12.

³²⁹ Ebenda, S. 81.

19. Jahrhunderts eine Ausnahmeerscheinung im NS-Diskurs. Er vermied in seiner Publikation allgemeine Definitionen einzelner Termini, wie Romantik, Klassizismus, Biedermeier und ähnliches.³³⁰ Er entzog sich einem nationalen Pathos und beleuchtete das Analyzierte aus unterschiedlichen Blickwinkeln, ohne dabei auf Werturteile zu verzichten – in der Hoffnung, „daß man sie nicht als einseitig wird bezeichnen wollen, alles Doktrinäre und Engherzige sollte vermieden werden“.³³¹ In Anbetracht seiner Bemühungen um Einheitlichkeit – wenn Beenken etwa dem Expressionismus mit Aufgeschlossenheit begegnete³³² oder die damals verfemten Kunstschaaffenden Ernst Barlach und Käthe Kollwitz lobend erwähnte³³³ – wirkte sein politisches Schlussplädoyer umso verstörender, als sich der Kunsthistoriker über die „zweite Volkwerdung“ der Deutschen in der Gegenwart seine Gedanken machte, „die das Volk bis in das Mark hinein umwandeln kann“.³³⁴ Einige problematische Stellen der umfangreichen Studie drohen heute gar überlesen zu werden.

Mit dem bemühten Aufzeigen der komplexen Strukturen romantischer Phänomene in der bildenden Kunst waren Benz und Beenken nahezu einsame Erscheinung im Kunstdiskurs zwischen 1933 und 1945.³³⁵ Vielmehr zeichnete sich die nationalsozialistische Kunstbetrachtung durch vereinzelte Schlaglichter auf ausgewählte Aspekte oder Künstlerpersönlichkeiten der Epoche aus, deren Bewertungen eine Darstellung der Komplexität der Materie meist schuldig blieben.³³⁶ Neben sehr oberflächlichen Betrachtungen³³⁷ prägte die nahezu einstimmige Verehrung Runge und Friedrichs als künstlerische Generalinstanzen der deutschen

³³⁰ Schon der Titel seines Buches „Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst“ vermittelte einen „modernen“ wissenschaftlichen Anspruch, der sich Kategorisierungen in Epochenbegriffen entziehen wollte.

³³¹ Ebenda, S. 10.

³³² Ebenda, S. 429; An früherer Stelle schrieb der Autor über Franz Marc, Mitglied des „Blauen Reiters“: „Marc ist Romantiker mit einer Neigung zum Mystisch-Spekulativen, ähnlich wie es hundert Jahre vor ihm Runge gewesen war.“; Ebenda, S. 221.

³³³ Ebenda, S. 488 und 501.

³³⁴ Ebenda, S. 541; Außerdem: „Der Einzelne soll sich nicht mehr als vereinzelt, sich selbst überlassen erleben, sondern als aufgehoben in einem in gleicher Weise verpflichtenden wie auch versorgenden Gesamtorganismus. Vor allem aber erfährt er sich – und dies nun nirgends stärker als in diesem Kriege, der um die nationale Gesamtexistenz geführt werden muß – als unauflöslich eingebunden in das Schicksal des Volkes, dessen Sieg sein Sieg, dessen Untergang sein Untergang wäre.“; Ebenda, S. 538.

³³⁵ Richard Hamann versuchte sich ebenfalls an einer Einbettung der deutschen Kunst in einen internationalen Kontext und verzichtete auf eine eindimensionale Nationalisierung, die gewöhnlich mit der expliziten Ausblendung von Phänomenen außerhalb Deutschlands zu operieren pflegte: HAMANN, Richard, Geschichte der deutschen Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, Berlin 1935.

³³⁶ Lilian Landes untersuchte etwa, in sehr gedrängter Form, die kunsthistorische Rezeption des 19. Jahrhunderts: „Trotz der lobenden Überhöhung einzelner Künstler und der selektiven, schlaglichtartigen Anerkennung gewisser Facetten einzelner Phänomene ist deutlich geworden, dass aus allen genannten Gründen dieses Jahrhundert nie zum Sympathieträger des Nationalsozialismus hatte werden können.“; LANDES, Lilian, Das 19. Jahrhundert im Blick nationalsozialistischer Kunstgeschichtsschreibung, in: DOLL, Nikola et al. (Hrsg.), Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar 2005, S. 300.

³³⁷ Als sehr unaufgeregter, wenngleich auch oberflächlicher Beitrag zur Kunst der deutschen Romantik sei exemplarisch die Publikation Otto Fischers von 1942 erwähnt: FISCHER, Otto, Geschichte der deutschen Malerei, München 1942, v.a. S. 353ff; Fischer suchte zwar, dem damalig zwanghaften Aufspüren nationaler Phänomene ähnlich, nach den „ursprünglichsten Beziehungsmitteln“ der deutschen Malerei, die sich von anderen Nationen unterscheiden könnten, gestand jedoch ein, dass die Künste „des neuen Europa“ in einer gegenseitigen Wechselbeziehung befruchtet worden waren: Ebenda, S. 483ff.

Romantik den Diskurs. Über ihre positive Rezeption herrschte zwischen 1933 und 1945 weitgehend Einverständnis. Als Begründer der „nordischen“ Landschaft galten sie als alles überstrahlende Gegenpole zu den „südlich“ orientierten Künstlern der „Nazarener“.

Paul Ortwin Rave empörte sich in seinem Zeitzeugenbericht über einen „Raubzug unfasslicher Gewissenlosigkeit“, der im Rahmen einer kulturpolitischen Säuberungsaktion die Berliner National-Galerie 1937 heimgesucht hatte. Die Kommission konfiszierte nicht nur die „entartete“ Moderne, sondern auch ausgewählte Kartons des „Nazareners“ Peter von Cornelius, „mit der völlig unsachlichen Begründung, Hitler habe sich einmal irgendwo gegen Kartons ausgesprochen“.³³⁸ Die Beschlagnahmung war wohl eher eine Konsequenz der antiklerikalen Kampagnen der nationalsozialistischen Elite, die nach einer neuen Religiosität in Form des politischen Nationalsozialismus strebte. Wieder war es Hitlers „Chefideologe“ Alfred Rosenberg, der sich diesmal mit seinem rabiaten Antikatholizismus als Kunstrichter bemerkbar machte.³³⁹ Zudem waren die Fresken der Casa Bartholdy in weiterer Folge wegen der alttestamentarischen Josefsdarstellungen für Besucher nicht mehr zugänglich.³⁴⁰ Obwohl die brutalen Maßnahmen als rein antikatholisches, politisch motiviertes Ressentiment, bar jeglicher kunsthistorischer Fundierung, verstanden werden mussten, gab es auch im NS-Kunstdiskurs verstärkt kritische Stimmen gegen das Kunstideal der „Nazarener“. Hans Weigert setzte die Kunst der „Nazarener“ als Negativpol zu den künstlerischen Leistungen der norddeutschen Vertreter Runge und Friedrich. Bei der Auftragsarbeit in den Räumlichkeiten im Palazzo Zuccari des Generalkonsuls Bartholdy 1816 (Abb. 3-4) und im Gartenhaus des Marchese Massimi 1817 wären die „Lukasbrüder“ „[ü]ber eine Verdünnung des Stiles Raffaels“ nicht hinaus gekommen: „Sie hatten ihre altdeutschen Ahnen vergessen und waren zu Epigonen der italienischen Renaissance geworden.“³⁴¹ Weigert kritisierte die immanente „Banalisierung des Heiligen“ bei den „Nazarenern“, die durch ihre „fade Lieblichkeit“ zu Vorläufern des „heutige[n] Devotionalienkitsch[es]“ geworden wären: „Wenn nun auch diese gesuchte Einfalt nicht lächerlich ist, so bleibt sie doch flau und blutlos, eine Kunst der Resignation.“³⁴² Der Kunsthistoriker Weigert lobte zwar das Bemühen Peter von Cornelius', die Kunst vor höhere Aufgaben stellen zu wollen und dessen ausgeprägten Fähigkeiten des Komponierens, doch wäre der Gegensatz zwischen Wollen und Wirken bei Cornelius „voll erschütternder Tragik“ und symptomatisch für den Zustand der damaligen Kunstlandschaft. Die kosmischen Ideen Runges oder Friedrichs wären verraten worden und in den nachfolgenden Generationen in biedermeierliche Idyllik mit beschränktem Horizont, ins Sentimentale oder Lächerliche abgeglitten.³⁴³ Richard Benz machte gar die Schwärmereien der „Nazarener“ für den damals

³³⁸ RAVE, Kunstdiktatur (zit. Anm. 16), S. 109.

³³⁹ MATHIEU, Kunstauffassung (zit. Anm. 29), S. 164f.

³⁴⁰ RAVE, Kunstdiktatur (zit. Anm. 16), S. 109.

³⁴¹ WEIGERT, Geschichte der deutschen Kunst (zit. Anm. 302), S. 473.

³⁴² Ebenda, S. 473f.

³⁴³ Ebenda, S. 475ff.

geläufigen, seiner Meinung nach verfälschten Begriff der Romantik verantwortlich, der als „Name für das Vergebliche und Utopische“, „für ein Wiederbringenwollen des Unwiederbringlichen“ gestanden hätte.³⁴⁴ In Benz' Ablehnung der „Nazarener“ manifestierte sich im Umkehrschluss die Bestimmung Runges und Friedrichs als „deutsche“ Künstler. Es wäre ein Missverständnis gewesen, die deutsche Romantik als Wiederherstellung alter Zustände oder als rückwärtsgewandte Besinnung auf katholische Wurzeln zu verstehen, wie das die in Rom ansässigen „Nazarener“ gepflegt hätten: „Aber man sieht an ihren Bildern von Pforr bis zu späten Meistern dieser Art, wie Joseph Führich – wohin dieses Bestreben zuletzt geführt hat: nicht echtes altes Deutschtum wurde auf diese Weise wiedererobert, sondern – die Italienische Renaissance.“³⁴⁵ Die deutsch-italienische Künstlergemeinschaft hätte zwar nach einer „romantischen Landschaft“ gestrebt, jedoch „künstliche italienische Harmonien“ gezeigt und sich in weiterer Folge im Konventionellen verloren. Die Porträts von Carl Philipp Fohr oder Friedrich Overbeck „trugen in sich den Fluch italienischer Schönmalerei, mit der sie ihre ganze Zeit verdarben“.³⁴⁶ Einem Vergleich mit der Tiefgründigkeit der norddeutschen Romantiker hätten die „Nazarener“ demnach nicht stand gehalten. Herbert von Einem – zunächst Privatdozent an der Universität Göttingen, später außerordentlicher Kunstgeschichteprofessor in Greifswald³⁴⁷ – vermutete die Tragik der romantischen Bewegung in der Annahme, dass ein neuer „Mythos“ nicht erzwungen werden hätte können, weil dieser einer „ungestörten Ordnung der Gemeinschaft“ bedurft hätte. Friedrich Schlegels Übertritt zum Katholizismus hätte als Symptom der Zeit eine künstlerische Reflexion bei den „Nazarenern“ erfahren. Die Künstler unterlagen jedoch, nach der Einschätzung von Einems, einem „romantische[n] Irrtum“, denn „[w]ie die Schaffung eines neuen Mythos so mußte sich auch die Wiedererweckung des alten als unmöglich erweisen“.³⁴⁸ Insbesondere im betont nationalen Friedrich-Bild der NS-Rezipienten wurden die „Nazarener“ als oberflächliche Erhalter einer christlich-religiösen Bildwelt dargestellt, die „an einen einmaligen geschichtlichen Vorgang gebunden“ gewesen wäre.³⁴⁹ Das schöpferische Momentum hätte den „Nazarenern“ im Vergleich vollständig gefehlt³⁵⁰ – sie wären Opfer eines rückwärtsgewandten Eklektizismus gewesen.³⁵¹ Namentlich Peter von Cornelius, der mit Friedrich Bekanntschaft geschlossen hatte, wäre „der südwärts gewandte, von der Antike beeinflusste Künstler, der vom Fresko aus einen neuen Monumentalstil zu schaffen glaubte und scheiterte, weil von der Form allein her

³⁴⁴ BENZ, Geist der Romantischen Malerei (zit. Anm. 315), S. 21.

³⁴⁵ Ebenda, S. 12f.

³⁴⁶ Ebenda, S. 61f.

³⁴⁷ URL: <http://www.ikg.uni-karlsruhe.de/projekte/kgns/index.htm> (zit. Anm. 282).

³⁴⁸ von EINEM, Herbert von, Caspar David Friedrich, Berlin 1938, S. 15ff.

³⁴⁹ WILHELM-KÄSTNER Kurt/ROHLING, Ludwig/DEGNER, Karl Friedrich, Caspar David Friedrich und seine Heimat, Berlin 1940, S. 21.

³⁵⁰ BENZ, Richard, Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung, Leipzig 1937, S. 187.

³⁵¹ „Der Eklektizismus der Nazarener ist ein empfindsames Nachbilden des Historischen, an das sich moderne Gefühle heften, die sich formal nicht wirklich verfestigen konnten.“: ECKSTEIN, Hans, Caspar David Friedrich. Zum 100. Todestag, in: Geistige Arbeit, Jg. 7, Nr. 9, 5. Mai 1940, S. 1.

kein allgemein verbindlicher Stil sich entwickeln läßt“.³⁵² In ihren Polarisierungen zugunsten einer Parteinahme für die norddeutschen Romantiker konnten die Rezipienten ihren Helden Caspar David Friedrich selbst zu Wort kommen lassen. Wiederholt hatte Friedrich Kritik an einigen Aspekten „nazarenischen“ Kunstschaffens geübt:

„Alle Fehler jener Zeit öffnet man täuschend nach, aber das gute jener Bildwerke: das tiefe, fromme, kindliche Gemüt, was diese Bilder so eigentlich beseelt läßt sich freilich nicht mit den Fingern nachahmen und es wird den Heuchlern nie gelingen, selbst dann noch nicht, wenn man auch mit der Vorstellung so weit gegangen und katholisch geworden.“³⁵³

Einzig der Museumsangestellte Paul Ortwin Rave und Universitätsprofessor Kurt Gerstenberg³⁵⁴ fanden affirmative Kritik für die künstlerischen Leistungen der „Deutsch-Römer“, bezeichneten diese gar im Titel ihrer Publikation dezidiert als „Romantiker“.³⁵⁵ Hermann Beenken akzeptierte den „Lukasbund“ ebenfalls als Gemeinschaft von „Romantikern“, verurteilte aber im Sinne Heinrich von Kleists die „mönchischen Ideale“ der „Nazarener“, die den Maler von der Wirklichkeit zu entrücken gedroht hätten.³⁵⁶ Das mutmaßlich christlich-religiöse Sektierertum der „Nazarener“ stieß auf breite Ablehnung im NS-Kunstdiskurs. Weniger die zeitpolitisch-ideologische Basis des Antikatholizismus, vielmehr die uneingeschränkte Verehrung der norddeutschen Opposition – wie für Runge oder Friedrich – zeichnete dafür verantwortlich. Der Rückgriff auf tradierte, christliche Bildmuster durch die „Nazarener“ sorgte für Unverständnis, hatten doch wenige Jahre zuvor die norddeutschen Romantiker bereits „die Landschaftsmalerei als Trägerin des religiösen Ausdrucks“ etabliert.³⁵⁷ Mit der Hochstilisierung Runges und Friedrichs in der nationalsozialistischen Kunstbetrachtung entzog man den „Nazarenern“ die historische und künstlerische Bedeutung, ohne sich auf etwaige innovative oder dialektische Gesichtspunkte dieser Künstlergemeinschaft einzulassen.

³⁵² NEMITZ, Fritz, Caspar David Friedrich. Die unendliche Landschaft, München 1938.

³⁵³ zit. nach LANDES, Das 19. Jahrhundert (zit. Anm. 336), S. 289.

³⁵⁴ Kurt Gerstenberg lehrte während der NS-Zeit an den Universitäten Halle, Kiel und Würzburg, zum Beispiel über „Deutsche Malerei und Plastik im 19. Jahrhundert“ oder „Deutsche Kunst des Klassizismus und der Romantik“: URL: <http://www.ikg.uni-karlsruhe.de/projekte/kgns/index.htm> (zit. Anm. 280).

³⁵⁵ RAVE, Paul Ortwin/GERSTENBERG, Kurt, Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom, Berlin 1934; Eine oberflächliche, „neutrale“ Kunstbetrachtung zu Franz Pforr und Friedrich Overbeck lieferte etwa die „kleine Feldebücherei“ während des Zweiten Weltkrieges: TEUPSER, Werner, Pforr und Overbeck, Italia und Germania, Berlin, Kriegsausgabe o. J.

³⁵⁶ BEENKEN, Hermann, Das neunzehnte Jahrhundert (zit. Anm. 328), S. 89f; An späterer Stelle verteidigte Beenken den „bedeutendste[n] christliche[n] Künstler des Zeitalters“, Peter von Cornelius: „Er war der Einzige, der sich um die Jahrhundertmitte, wenigstens zeitweise, von der allgemeinen Versüßlichung und Verlieblichung alles christlichen Bildschaffens fernhielt, der sogar eindrucksvoll Härte der Form wagte.“: Ebenda, S. 263.

³⁵⁷ von EINEM, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 348), S. 46.

4.5 Die ideologische Verschiebung der Perspektive. Der nationalsozialistische Blick auf Caspar David Friedrich

4.5.1 „Durchbruch der deutsch-germanischen Weltanschauung“. Romantikdefinitionen in der „völkischen“ Friedrich-Rezeption

Mit seiner bereits erwähnten Forschungsarbeit entriss der Norweger Andreas Aubert den norddeutschen Romantiker Caspar David Friedrich nicht nur dem jahrzehntelangen Vergessen, sondern rückte zugleich den Künstler in ein national-politisches Interesse. Mit seinem einseitigen Fokus auf die „patriotischen Bilder“³⁵⁸ des in Dresden tätigen Meisters lieferte Aubert die wissenschaftliche Basis für die Verehrung des „völkischen“ Friedrichs in der NS-Zeit. Monografische Arbeiten und Publikationen, die sich dem Künstler Friedrich aus diesem Blickwinkel näherten, erklärten die deutsche Romantik, das soziale und kulturelle Umfeld des Künstlers, dementsprechend zur Wiege des „Vaterländischen“, zu einem Hort des deutschen Patriotismus und Nationalismus: War Friedrich – als Vorzeigekünstler der Romantik – zum „nationalen“ Künstler erst erhoben, wurde daraufhin die gesamte romantische Bewegung, aus der Friedrichs Schaffen erwachsen konnte, als Geistesbewegung des erstarkten „Deutschtums“ vereinfacht.

Der Kunsthistoriker Kurt Wilhelm-Kästner³⁵⁹ verortete in seiner Friedrich-Monografie die romantische Ära in den „Zeiten vaterländischer Kämpfe“.³⁶⁰ Die Autoren, Wilhelm-Kästner und seine Greifswalder Kollegen Ludwig Rohling und Karl-Friedrich Degner, verzichteten auf eine differenzierte Definition der deutschen Romantik, und reduzierten die Wirkungsgeschichte der „geistigen Aufbruchsbewegung der Romantik“ auf die „Besinnung auf das Völkische, auf die eigene Geschichte und Frühgeschichte, Dichtung und Kunst unseres Volkes, ‚die altdeutsche Wendung‘“.³⁶¹ Fritz Nemitz glaubte Friedrichs Kampf um die „Befreiung des Vaterlandes“ als Konsequenz der zeitpolitischen Umstände interpretieren zu können, denn „Großes geschah damals im Reich des deutschen Geistes. Das Nationale im geistigen Sinne wurde geschaffen und der Welt überliefert. Denn man spricht zur Welt nur durch

³⁵⁸ Nach der Niederlage Napoleons im Oktober 1813 initiierte der russische Generalgouverneur, Fürst Repnin-Wokonski, eine Ausstellung in Dresden, die 1814 zum Jahrestag der Thronbesteigung von Zar Alexander I. eröffnet wurde. Friedrich war mit drei Bildern („Gräber gefallener Freiheitskrieger“, „Höhle mit Grabmal“ sowie „Der Chasseur im Walde“) vertreten. Die Ausstellung wurde am 5. August 1814 in einer Rezension im „Dresdner Anzeiger“ als „Ausstellung patriotischer Kunst“ bezeichnet: HOWOLDT, Verschlüsselte Botschaften (zit. Anm. 287), S. 63.

³⁵⁹ Kurt Wilhelm-Kästner lehrte als Privatdozent in München, als ordentlicher Professor in Greifswald und besetzte ab 1942 einen Lehrstuhl in Hamburg. In seiner Lehrtätigkeit konzentrierte sich Wilhelm-Kästner auf die Vermittlung nationaler Aspekte in der Kunstgeschichte: 1935 las er über „Die führenden Maler der europäischen Kunst des 15. bis 19. Jahrhunderts als Repräsentanten ihrer Zeit und ihres Volkes“, 1936 bot er eine Lehrveranstaltung über „Die deutsche Landschaftsmalerei vom 15. bis 19. Jahrhundert“ an, 1938 „Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts“, 1940 „Caspar David Friedrich und die Kunst der Romantik“ oder 1942 „Das nationale Element in der Entwicklung der europäischen Malerei des 15. bis 18. Jahrhunderts“: URL: <http://www.ikg.uni-karlsruhe.de/projekte/kgns/index.htm> (zit. Anm. 282).

³⁶⁰ WILHELM-KÄSTNER et al., Caspar David Friedrich (zit. Anm. 349), S. 7.

³⁶¹ Ebenda, S. 56.

die Stimme der Nation.“³⁶² Die Überzeugung von einer engen Verbindung zwischen der romantischen Kunst und den politischen Geschehnissen der sogenannten „Freiheitskriege“ gegen Napoleon 1813 bis 1815 galt als geläufige Rechtfertigung, um das Schaffen Friedrichs retrospektiv auf ein nationales Gehalt zu beschränken. Politische, philosophische und künstlerische Entwicklungen dieser Epoche wurden vermengt, ihres Facettenreichtums und ihrer Ambivalenz beraubt, um diese letztlich auf einen vereinfachten Nenner zu bringen. Romantisches Kunstwollen wurde auf „völkisch“-politische Oberflächlichkeiten und Parolen reduziert: Die deutsche Romantik galt fortan als geistig-politisches Ideal des „gestärkten nationalen Selbstgefühl[s]“.³⁶³ Der „deutsche Gedanke“ hätte in der Malerei der Romantik seine „bedeutendste Äußerung“ gefunden. Die romantische Kunst wurde in der NS-Anschauung zum „Wortführer vaterländischer Gefühle“ im gesamten romantischen Zeitalter.³⁶⁴ Die Rezeption während des Nationalsozialismus beschnitt den Komplex des „Romantischen“ zunehmend auf eine national-politische Dimension, in der die Künstler als „Führer vor die Nation“ getreten wären. Neben den Dichtern und Schriftstellern hätten sich besonders die bildenden Künstler bemüht zu zeigen, „daß die nationale Kraft am besten dann gedeihen kann, wenn andere sie zunichte machen wollen. Im Reinigungsfeuer der Franzosenzeit kam es zur Umkehr und zur Einkehr, zur Entdeckung der heimatlichen Erde; man erkannte die Notwendigkeit der Treue gegen seine Volksgemeinschaft.“³⁶⁵ Die deutsche Romantik galt fortan als „Ausdrucksform für das innerste und tiefste Gefühlsleben des norddeutschen Menschen“ und erfuhr eine Gleichsetzung mit dem „Durchbruch der deutsch-germanischen Weltanschauung“,³⁶⁶ denn „[m]an erkennt den völkischen Sinn der Romantik, wenn man ihre Quellen lieber im kunst- und literaturhistorischen sucht, als in dem großen geschichtlichen Vorgang der Deutschen Bewegung gegen die französische Revolution und Aufklärung“.³⁶⁷ Romantik wurde in der „völkischen“ Friedrich-Rezeption vorwiegend als politisches Phänomen erfasst.

4.5.2 „Der reinste Deuter deutschen Wesens“. Die Politisierung Friedrichs aus NS-Perspektive

Als sich im Jahre 1940 der hundertste Todestag des Romantikers Caspar David Friedrich jährte, wurde der Meister nicht nur in einigen Sonderausstellungen im „Dritten Reich“ gewürdigt, auch einige Publikationen zu Friedrich wurden veröffentlicht. Im Jubiläumsjahr

³⁶² NEMITZ, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 352), S. 6.

³⁶³ HARTMANN, Waldemar, Die Einheit deutscher Kunst, in: Nationalsozialistische Monatshefte, Jg. 9, Heft 100, Juli 1938, S. 626.

³⁶⁴ KRÜGER, Jochen, Das „Patriotische Bild“ in der deutschen Romantik, in: Nationalsozialistische Monatshefte, Jg. 9, Heft 102, September 1938, S. 776.

³⁶⁵ NITSCHKE, Julius, Caspar David Friedrich, in: Das Bild, Jg. 10, Heft 7, Juli 1940, S. 108.

³⁶⁶ HOLTZE, Otto, Runge und Friedrich, Pommerns große Romantiker, in: Niederdeutsche Welt, Jg. 16, Dezember 1941, S. 217.

³⁶⁷ REETZ, Hans, Das „Kreuz an der Ostsee“. Über ein neuentdecktes Bild C. D. Friedrichs, in: Das Innere Reich, Jg. 4, Heft 6, S. 749.

erreichte die politische Vereinnahmung des romantischen Künstlers durch das NS-System seinen zweifelhaften Höhepunkt, wenngleich es im NS-Diskurs auch differenzierte Auseinandersetzungen mit Caspar David Friedrich gab. Werner Kloos – Kustos und Leiter der Hamburger Kunsthalle sowie Privatdozent an der dortigen Universität³⁶⁸ – hob in einer oberflächlichen Würdigung das Werk Friedrichs ob seiner zeitpolitischen Wichtigkeit hervor, weil „es innerste Züge unseres nationalen und volklichen Wesens in lauterer Wahrheit verkündet“ hätte³⁶⁹ – nicht zufällig in einer von Alfred Rosenberg editierten Kunstzeitschrift. In militantem Pathos spannte Kloos den romantischen Künstler symbolisch vor den faschistischen Streitwagen, der ausgehend von Hitler-Deutschland seit wenigen Monaten als imperialistischer Aggressor seinen Vernichtungsfeldzug über Europa vorantrieb:

„Wenn die Nation am siebenten Mai 1940 der hundertsten Wiederkehr der Todesstunde Caspar David Friedrichs gedenkt, umgibt nicht feierliche Stille, sondern der heftige Atem des Krieges den ehrfürchtigen und dankbaren Anruf dieses großen Namens.“³⁷⁰

Die politische Atmosphäre des nationalsozialistischen Totalitarismus wirkte sich nun direkt auf die retrospektive Betrachtung des romantischen Malers aus. Die kulturpolitische Vormachtstellung des „völkischen“ Flügels im NS-Apparat nährte zugleich die kurzsichtigen Annahmen, Friedrich wäre „im Bangen um das vaterländische Schicksal, dem Glauben an das künftig Reich verschworen [gewesen], dem bleibenden Vermächtnis der frühen Romantik“.³⁷¹ Friedrichs Lebensmittelpunkt im von der napoleonischen Besatzungsmacht kontrollierten Dresden, sein soziales und politisches Umfeld wurden als Parameter für dessen Charakterisierung als „stille[r] Magier und geheime[r] Beschwörer Napoleons“ herangezogen, der den „Sinn der Epoche“ als „deutsch“, „gesamtabendländisch“, „besser“ und „mitteleuropäisch“ verstanden und nicht nur die französische, sondern auch die russische Gefahr erkannt hätte.³⁷² Die persönliche Verbundenheit Friedrichs mit der napoleonfeindlichen Opposition, die politischen Kommentare des Künstlers selbst und die konspirativen Zusammenkünfte in seinem Atelier ließen das Umfeld Friedrichs als „Zufluchtsort und Mittelpunkt der Dresdner Vaterlandsfreunde in den schweren Zeiten napoleonischer Unterjochung“ erschei-

³⁶⁸ 1940 lehrte Kloos über „Die europäische Kunst des 19. Jahrhunderts (von der Romantik zum Impressionismus)“: URL: <http://www.ikg.uni-karlsruhe.de/projekte/kgns/index.htm> (zit. Anm. 282).

³⁶⁹ KLOOS, Werner, Deutsche Innerlichkeit. Zum 100. Todestag von Caspar David Friedrich, in: Die Kunst im Deutschen Reich, Jg. 4, Folge 5, Mai 1940, S. 151; „Deutsche Innerlichkeit“ nannte auch Ulrich Christoffel seine nahezu esoterische Betrachtung deutscher Kunstgeschichte aus der Perspektive von 1940. Besonders Runge und Friedrich wären von der spezifisch deutschen „Empfindung“ beseelt gewesen: „Wenn über der Donau ein dorischer Tempel [...] oder an der Ostsee ein feingliedriger gotischer Strebebau errichtet wird, dann sind diese fremden Bauten deutsch geworden durch den Ton, der aus den grünen Bäumen, den weißen Wolken und dem Glanz des Meeres auf sie überströmt und der sich mischt mit der Empfindung, die die Baumeister, ihre Welt und Zeit den Steinen mitteilen.“: CHRISTOFFEL, Ulrich, Deutsche Innerlichkeit, München 1940, S. 8.

³⁷⁰ KLOOS, Deutsche Innerlichkeit (zit. Anm. 369), S. 151.

³⁷¹ Ebenda, S. 158.

³⁷² REETZ, Das „Kreuz an der Ostsee“ (zit. Anm. 367), S. 749f.

nen.³⁷³ Immer wieder betonte die nationalistisch eingefärbte Kunstgeschichtsschreibung der NS-Zeit Friedrichs Verdienst um „eine nationale Wiedergeburt Deutschlands auf geistigem und kulturellem Gebiete“,³⁷⁴ was anhand ausgewählter Werke überprüfbar gewesen wäre.³⁷⁵ Seine „patriotischen Bilder“ galten weithin als unmittelbare Reaktion auf Heinrich von Kleists Drama „Die Hermannschlacht“, die der Dichter im Hause Friedrichs erstmals verlesen haben soll.³⁷⁶ Werner Hofmann stellte 1999 treffend fest, dass Friedrichs Patriotismus durchaus nicht in Zweifel gezogen werden sollte, „doch ist es ratsam, auf seine Akzente zu achten. Man kann sie nicht anders denn als diskret bezeichnen.“³⁷⁷ Die nationalsozialistische Argumentation suchte nach ihrer Legitimierung im zeitgenössischen Umfeld des Künstlers, waren doch bereits 1814 die „patriotischen Bilder“ Friedrichs im Rahmen einer Ausstellung in der Presse gefeiert worden. Nicht nur die offensichtlich politisch, wenn auch nicht zwingend radikal-nationalistisch konnotierten Werke Friedrichs – etwa „Gräber gefallener Freiheitskrieger“, „Höhle mit Grabmal“ sowie „Der Chasseur im Walde“, allesamt zwischen 1812 und 1814 entstanden (Abb. 5-7) – fanden zu Friedrichs Lebzeiten lobende Erwähnung, auch die Felslandschaften des Romantikers wurden schon damals mit „vaterländischer“ Substanz aufgeladen:

„Noch wäre manches andere patriotische Kunstwerk in dieser Ausstellung anzuführen, vor allem zwei geistreich gedachte Landschaften von unserm gefühlvollen Landschaftsmaler Friedrich, den Zugang zu einer Grotte in romantischen Felsenküften vorstellend, vor welcher dem Genius und den Kämpfern fürs Vaterland ein Denkstein errichtet ist.“³⁷⁸

Die erwähnten Werke aus der Zeit der napoleonischen Besatzung müssen auch aus heutiger Sicht durchaus als zeitpolitischer Kommentar betrachtet werden, hat doch Friedrich

³⁷³ WILHELM-KÄSTNER et al., Caspar David Friedrich (zit. Anm. 349), S. 19; „Diese politische Einstellung entspringt nicht romantischer Verstiegenheit und Traumverlorenheit, sondern der klaren Erkenntnis der harten bitteren Tatsachen und der kämpferischen Einsicht in die vaterländischen Pflichten.“: Ebenda, S. 19; Interessant scheint in diesem Zusammenhang wiederum Adolf Hitlers offenkundige Verehrung des „historischen Feindes“ Napoleon. Hermann Giesler, gefragter NS-Architekt und noch nach 1945 bekennender Nationalsozialist, schilderte in seinen revisionistischen Memoiren eine geheime Reise des „Führers“ nach Paris: „Im Invaliden-Dom, am Rund der Krypta, stand Adolf Hitler lange und ernst, mit gesenktem Kopf, und schaute unverwandt auf den Sarkophag Napoleons hinab.“: GIESLER, Hermann, Ein anderer Hitler. Bericht seines Architekten Hermann Giesler. Erlebnisse. Gespräche. Reflexionen, Stegen am Ammersee, 2005, S. 390.

³⁷⁴ HOLTZE, Runge und Friedrich (zit. Anm. 366), S. 217; Der Autor nannte neben Friedrich auch noch Runge als Hauptvertreter der Romantik, der eine „Ausdrucksform für das innerste und tiefste Gefühlsleben des norddeutschen Menschen“ gefunden hätte: Ebenda, S. 217.

³⁷⁵ Julius Nitsche nannte Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge und Gerhard von Kügelen „[g]lühende Patrioten“. Der Autor räumte Kügelen die zentrale Stelle in der politischen Opposition gegen Napoleon ein: „Ihm kochte das Blut, wenn er beim Malen an die Franzosen dachte; dann arbeitete er mit einem Feuereifer, wie wenn er mit dem Pinselstrich einen Feind erlegen wollte.“: NITSCHKE, Julius, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 365), S. 108.

³⁷⁶ u.a. KRÜGER, Das „Patriotische Bild“ (zit. Anm. 364), S. 779; WILHELM-KÄSTNER et al., Caspar David Friedrich (zit. Anm. 349), S. 59; NEMITZ, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 352), S. 37.

³⁷⁷ HOFMANN, Wie deutsch ist die deutsche Kunst? (zit. Anm. 188), S. 19.

³⁷⁸ zit. nach HOWOLDT, Verschlüsselte Botschaften (zit. Anm. 287), S. 64; Howoldt verwies auf die Untersuchungen Gerd-Helge Vogels, der nachweisen konnte, dass sich in der besagten Dresdner Ausstellung nur 19 von 368 Werken ausfindig machen ließen, die sich auf die Ereignisse der „Freiheitskriege“ bezogen hatten: Ebenda, S. 64.

seinen im Kriege gefallenen Freunden ein künstlerisches Denkmal gesetzt – im wahrsten Sinne. Jenns Howoldt wies vor einigen Jahren darauf hin, dass sich der Künstler dabei bestimmter Kompositionsmuster bedient, die er wiederum für unterschiedliche Botschaften instrumentalisiert hatte. Friedrich ersetzte etwa die Soldatenfiguren seiner „patriotischen“ Bilder in weiterer Folge durch Wanderer, um damit wiederum den Dialog zwischen Mensch und Natur als spirituelles Ereignis zu thematisieren. Als erhabene Kulisse der Naturgewalt diente ihm dabei stets das Motiv der Höhle.³⁷⁹ Die Zurückhaltung in seinen allegorischen politischen Darstellungen lässt auf Friedrichs Vorliebe für eine breite Naturmetaphorik in seinen Bildern schließen. Mit Sicherheit war in einigen Werken eine „patriotische“ Mahnung für die Gegenwart intendiert, trotzdem verzichtete Friedrich explizit auf den rabiaten „heiligen Zorn“, der seine politischen Bilder zu jener Zeit leiten hätte können. Der Feind werde demnach „nicht vom Schwert des Nordens gefällt, sondern der Übermacht der Natur erliegen“.³⁸⁰ Friedrich wandte sich unmittelbar nach dem Sturz Napoleons von verhalten kämpferischen Botschaften ab und „gestand hier sein Scheitern auf dem Gebiet der zugespitzten Allegorie ein“.³⁸¹ Die wenigen „patriotischen“ Werke Friedrichs wiesen den Künstler zwar als politischen Menschen aus, doch als einen, der stets eine gewisse Zurückhaltung besaß. Als treibender Motor seines kreativen Schaffens konnte sich oberflächlich politische Symbolik in seinem Schaffen hingegen nie durchsetzen. Der Rückschluss von der Phase zwischen 1812 und 1814 auf sein gesamtes Œuvre wird somit dem Künstler und seiner komplexen Arbeit nicht gerecht.

Wie bereits erwähnt, war eine streng nationale Ikonologie schon zu Friedrichs Lebzeiten vertreten worden. Nach Jahren der Vergessenheit sollte sich der Diskurs zu Beginn des 20. Jahrhunderts dynamisieren, und gipfelte in der NS-Kunstbetrachtung, die Caspar David Friedrich als künstlerisches Schutzschild für den zeitpolitischen Kampf missbrauchen wollte. Von einzelnen, vermeintlich „patriotischen“ Werken wurde auf das gesamte Schaffen und letztlich auf den Charakter des Künstlers geschlossen. Friedrichs Landschaften wurden zu Allegorien einer „vaterländischen“ Hegemonie verklärt. Friedrich selbst avancierte zum politischen Vorzeige-Germanen.

Universitätsmitarbeiter Kurt Wilhelm-Kästner und seine Koautoren leiteten 1940 „[n]ur aus der ewigen blutmäßigen Verbundenheit Caspar David Friedrichs mit seiner Heimaterde“ dessen „unmittelbare künstlerische Kraft und seine eigenartige Gestaltungsweise“ der „nordischen Landschaften“ ab.³⁸² Friedrichs allgemeine Aufwertung der Landschaftsmalerei wäre auch stets ein Ausdruck und Bekenntnis zur norddeutschen, Greifswalder Heimat gewesen, die den Maler künstlerisch und geistig sozialisiert hätte. Die künstlerische Reflexion der „nordischen“, heroischen Umgebung wäre unmittelbar durch das lebhafte Naturgefühl

³⁷⁹ HOWOLDT, Verschlüsselte Botschaften (zit. Anm. 287), S. 60.

³⁸⁰ HOFMANN, Werner, Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000, S. 96.

³⁸¹ Ebenda, S. 65.

³⁸² WILHELM-KÄSTNER et al., Caspar David Friedrich (zit. Anm. 349), S. 9.

des norddeutschen Menschen Friedrich bedingt gewesen, denn „[d]er Pommer ist an sich, wie der germanische Mensch überhaupt, in hohem Maße naturverbunden und landschaftsbegeistert“.³⁸³ Wilhelm-Kästner negierte zwar nicht den spirituell-religiösen Charakter der Landschaftsmotive in Friedrichs Schaffen, seine Naturerlebnisse und die künstlerische Kommunikation mit dem Organischen wären „allerdings eine Frömmigkeit nordischer Art“ gewesen.³⁸⁴ Die norddeutsche Heimat des Künstlers wäre demnach der dominante Impuls des Friedrich'schen Naturfühlers und somit ikonologische Basis seiner Landschaften gewesen.³⁸⁵ Das geflügelte Wort des französischen Zeitgenossen David D'Angers über die „Tragödie der Landschaft“³⁸⁶ bei Friedrich verdrehte sich im NS-Diskurs zu einer mutmaßlich politischen Tragik im Naturverständnis des Künstlers – Landschaft als bestes Medium, um „ernst und deutsch“ zu sein.³⁸⁷ Die Landschaftsmotive selbst wurden aber nur bedingt als offensichtlich politisch codiert gelesen – sieht man von Jochen Krügers Interpretation der Nordlicht-Motivik als Symbol für den „Aufbruch Nordeuropas gegen die Fremdherrschaft Napoleons“ ab (Abb. 8).³⁸⁸ Einige Autoren der NS-Zeit versuchten die „nordischen“ Naturmotive Friedrichs als Leistungen eines typisch deutschen Ausnahmekünstlers zu würdigen, der das „Innerliche seines Deutschseins“ auf Leinwand zu bannen verstanden hätte.³⁸⁹ Dabei war eine zumindest latent rassistisch-chauvinistische Argumentationslinie zu bemerken. So herrschte – und dies durchaus mit Recht – weitgehend Einigkeit über die Interpretation der Landschaften Friedrichs als virtuose „Gemälde[n] der Seele, [...] Sinnbilder voller Andacht und Geheimnis“,³⁹⁰ doch wurde die typisch „germanische Naturverehrung“ als wesentlich und Impuls gebend angesehen.³⁹¹ Ähnliches wollte Wilhelm-Kästner auch in den Darstellungen des Meeres erkennen. Die bedrohliche Atmosphäre des „Nordmeeres“ hätte „die Sturmzeichen eines neuen Völkerringens im Betrachter wach[ge]rufen“. Theatralisch beschwor der Kunsthistoriker den Mythos von „Edda“ bei der Analyse der „Nordmeerlandschaft“ in Friedrichs „Das Hünengrab am Meer“ (Abb. 9):

„Nordische Landschaft, nornische Landschaft wird wieder sichtbar. Über der aufgewühlten See segeln die weißen Sturmzüge, Wolken wandern vorüber, aber die sturmzerzausten Eichen stehen über den ewigen Zeugen germanischer Geschichte in Kraft und Festigkeit. Die künstlerische Einheit und verdichtete Stimmung

³⁸³ Ebenda, S. 15.

³⁸⁴ Ebenda, S. 16.

³⁸⁵ „Selbst seine Riesengebirgsbilder und die böhmischen Landschaften verraten in ihrer Auffassung die unendliche Weite seiner norddeutschen Heimat, und in den Nebellandschaften spürt man Anklänge an das wogende Meer.“: Ebenda, S. 14f.

³⁸⁶ u.a. HINZ, Die Mobilisierung (zit. Anm. 185), S. 58.

³⁸⁷ ROLLENHAGEN, Georg, Der Seher der Landschaft, in: Velhagen und Klasings Monatshefte, Jg. 58, Heft 6, Februar 1944, S. 248.

³⁸⁸ KRÜGER, Das „Patriotische Bild“ (zit. Anm. 364), S. 777.

³⁸⁹ NITSCHKE, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 365), S. 109.

³⁹⁰ KLOOS, Deutsche Innerlichkeit (zit. Anm. 369), S. 151; ähnlich u.a. bei: NEMITZ, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 352), S. 16 und S. 52; ECKSTEIN, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 351), S. 1f; HOLTZE, Runge und Friedrich (zit. Anm. 366), S. 218.

³⁹¹ KLOOS, Deutsche Innerlichkeit (zit. Anm. 369), S. 151.

eines solchen Blattes ist dem Geiste der Edda ebenbürtig. Aus ihm leuchtet uns das ‚ewige Germanien‘ wieder entgegen.“³⁹²

Hans Eckstein verzichtete auf eine dezidiert nationale Interpretation der Landschaften Friedrichs. In seinem Aufsatz aus dem Gedenkjahr 1940 distanzierte sich der Autor von den unreflektierten Lobeshymnen auf die deutsche Romantik und ihre Protagonisten. Er identifizierte – wie viele andere Kollegen auch – die Landschaft bei Friedrich als „Stimmung, als Zustand der Seele“, gestand dieser „zumeist symbolische Bedeutung“ zu, beharrte aber auf der Friedrich’schen Maxime, dass dem Künstler „die Versenkung in die Natur Religion“ gewesen wäre.³⁹³ Eine „patriotische“ Grundtendenz in den Naturstudien des norddeutschen Meisters konnte Eckstein folglich nicht nachvollziehen. Der Autor enthielt sich in seinem kurzen Beitrag jeglicher nationalistischer Deutungsversuche. Hermann Beenken argumentierte ähnlich und sah die „neue Todesbeziehung in der Landschaftskunst“ Friedrichs als kreativen Anstoß, der in all seinen Naturstudien immanent gewesen wäre.³⁹⁴ Die Dialektik zwischen heimatlichem Naturgefühl und existenziellem „Memento Mori“ hätte Friedrichs Werk gleichzeitig so reizvoll und schwer zugänglich gemacht: „Wo der eine das Erreichen der Heimat zu sehen meint, nimmt der andere eine tödliche Bedrohung wahr. Und vielleicht haben beide recht.“³⁹⁵

Deutliche Worte fand der Universitätsprofessor für Kunstgeschichte, Herbert von Einem, in seiner 1938 publizierte Monografie über Friedrich, in der er die spirituell-religiöse Komponente der romantischen Landschaftsmalerei hervorzuheben versuchte. Der Kunsthistoriker beobachtete in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts „Verfall und Auflösung“, als Konsequenz des rasanten Niedergangs eines christlichen Mythos.³⁹⁶ Das dadurch gewonnene Selbstbewusstsein und das subjektive Empfinden des Künstlers wären in weiterer Folge jedoch nur „schwacher Ersatz für das Verlorene“ gewesen: „Hatte der Mythos eine Gemeinschaft getragen, so mußte das Icherlebnis auf einzelne Wenige beschränkt bleiben.“³⁹⁷ Im ausgehenden 18. Jahrhundert hätte es der europäischen Kunst an Einheit und Kontinuität gefehlt. Erst die Romantik wäre ein neuer Versuch gewesen, verschüttete Quellen und Ursprüngliches wiederzuentdecken, um den Zusammenhang zwischen Kunst und Lebensform

³⁹² WILHELM-KÄSTNER et al., Caspar David Friedrich (zit. Anm. 349), S. 59; Ein anonymen Rezensent der Wiener Ausstellung über Meeresdarstellungen deutscher Maler im Jahre 1944, die auch durch Caspar David Friedrich vertreten war, erkannte zwar in der „grandiosen Schweigsamkeit“ der Seestücke Friedrichs den künstlerischen Spiegel der menschlichen Seele, zog jedoch eine kuriose Linie von den romantischen Küstenlandschaften zu den Marinebildern der deutschen Wehrmacht. Hitlers Armee wäre, ganz der Diktion des „Führers“ folgend, eine „kulturschaffende“ Instanz gewesen und hätte sich durch die „schöpferischen Kräfte [...] fortschreitend zu neuem Ausdruck“ gedrängt: AMERSDORFER, Heinrich, Das Meer in Bildern deutscher Maler. Zur Ausstellung in Wien, in: Die Pause, Jg. 9, Heft 3, März 1944, S. 22.

³⁹³ ECKSTEIN, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 351), S. 2.

³⁹⁴ BEENKEN, Das neunzehnte Jahrhundert (zit. Anm. 328), S. 236.

³⁹⁵ SCHMIED, Wieland, Caspar David Friedrich. Zyklus, Zeit und Ewigkeit, München/London/New York 1999, S. 18.

³⁹⁶ von EINEM, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 348), S. 8.

³⁹⁷ Ebenda, S. 9.

zu revitalisieren.³⁹⁸ Von Einem bescheinigte der Romantik eine inhärente Tragik, weil ein neuer Mythos sich keinem Zwang unterwerfen hätte können und einer geordneten Gemeinschaft bedurft hätte. Schlegel hätte diese Sehnsucht in seinem Übertritt zum Katholizismus kompensieren wollen, die „Nazarener“ mit ihrer Hinwendung zur christlichen Bildkunst.³⁹⁹ Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich hätten hingegen in ihrer Vision von einer „neuen“ Landschaft in der Kunst nicht mehr das „schlechthin Reale“ gesucht, sondern Landschaft wäre ab nun „der geheimnisvolle Spiegel subjektiven Erlebens, nicht mehr in erster Linie Gegenstand der Anschauung, sondern Gegenstand des Gefühls“ gewesen.⁴⁰⁰ Die künstlerische Projektion des Naturgefühls betrachtete von Einem als Neubelebung christlicher Kunst. Die Landschaft wäre nun insbesondere bei Friedrich „an Stelle der Figuralkunst Träger des religiösen Ausdrucks“ gewesen.⁴⁰¹ An späterer Stelle betonte von Einem den religiös-christlichen Faktor in Friedrichs Schaffen:

„Der Erfahrung des Todes stellt er die gläubige Gewißheit der Ewigkeit gegenüber. Diese Gewißheit gab ihm die Zwiesprache mit der Natur. Sie war für ihn aber – genau wie für Runge – unlöslich mit dem Bekenntnis zum Christentum verbunden. [...] So kam es, daß er seinen christlichen Glauben in Landschaftsbildern aussprechen konnte.“⁴⁰²

Herbert von Einem bejahte bei wenigen Werken Friedrichs – etwa „Chasseur im Walde“ oder „Gräber gefallener Freiheitskrieger“ – durchaus den „vaterländischen“ Deutungsgehalt, doch negierte der Autor diesen offenkundig in den Landschaftsstudien des romantischen Meisters. Zudem räumte er den Landschaften im Œuvre Friedrichs Priorität ein: „Ja es fragt sich, ob nicht die reinen Landschaften den größeren und wichtigeren Teil seines Schaffens ausmachen.“⁴⁰³ In der großen Krise der europäischen Kunst hätte der Romantiker Friedrich die Landschaftsmalerei zur „Sprache individuellen religiösen Weltfühlers“ erhoben, wäre jedoch nach wie vor tief verwurzelt in einer christlichen Erfahrungswelt gewesen.⁴⁰⁴ Unterschwellig kritisierte von Einem die plakativen Thesen seines kunsthistorischen Kollegiums

³⁹⁸ Ebenda, S. 9ff.

³⁹⁹ Ebenda, S. 13ff.

⁴⁰⁰ Ebenda, S. 20.

⁴⁰¹ Ebenda, S. 22.

⁴⁰² Ebenda, S. 62; Der Breslauer Universitätsprofessor Hans Weigert differenzierte wiederum zwischen den „klassischen“ Landschaften Joseph Anton Kochs und dem „romantischen“ Naturverständnis bei Caspar David Friedrich. Kunst, insbesondere die Etablierung der Landschaft, hätte bei Koch, Runge und Friedrich im „Dienste des Allgottes“ gestanden und damit die mittelalterliche Tradition der christlichen Kunst abgelöst. Das wäre jedoch eine spezifisch deutsche Konsequenz gewesen. Im Werk der drei Künstler wäre die Forderung des deutschen Idealismus erfüllt, dass das Ich die Welt formt: „Damit hat die deutsche, rein geistige Revolutionierung des Individuums eine edlere Frucht getragen als die sogleich ins Zweckhaft-Politische abgeglittene Frankreichs.“: WEIGERT, Geschichte der deutschen Kunst (zit. Anm. 302), S. 469ff.

⁴⁰³ von EINEM, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 348), S. 70.

⁴⁰⁴ „Ähnlich wie Runges Visionen, so ist auch Friedrichs Naturansicht noch ganz durch das Erlebnis des Christlichen bestimmt. Die Bruderschaft alles Kreatürlichen, das Leid der Individuation, die Ahnung einer inneren Verwandtschaft, ja eines Einsseins mit dem Universum, die Sehnsucht der Heimkehr – es sind christliche Erfahrungen für die hier ein Künstler, der bereits außerhalb der traditionellen christlichen Gestaltwelt stand, eine neue Form gesucht hat.“: Ebenda, S. 106.

der NS-Zeit, das die bedingungslose Politisierung Friedrichs vorangetrieben hatte. Die scheinbar gewaltsame Perspektivverschiebung, die durch die Fokussierung auf politische Botschaften in Friedrichs Werk zu einer Übersteigerung ins Nationalistische geführt hatte, reflektierte die Analyse von Einems nicht. Die Reduzierung des künstlerischen Schaffens auf gezielt selektierte Aspekte wäre der romantischen Dialektik nicht gerecht geworden. Von Einem schien die zeitpolitische Gegenwart von seiner kunsthistorischen Forschung trennen zu können.⁴⁰⁵

Meist verweigerte sich der NS-Diskurs der kritischen Untersuchung stilistischer Feinheiten und komplexer Arbeitstechniken in Friedrichs Werk. Von Einem bemühte sich, die Tatsache hervorstreichend, dass in Friedrichs Arbeiten meist das „bildende“ über das „abbildende“ Moment triumphiert habe – „oftmals nicht zusammengehörige Teile werden vereint“.⁴⁰⁶ Mit dem Aufzeigen der innovativen „Montagetechnik“ formulierte von Einem eine kunsthistorische Würdigung der modernen Arbeitsweise Friedrichs, die von den meisten seiner Kollegen während der NS-Zeit ignoriert worden war. Der romantische Meister montierte in seinen „Kompositlandschaften“⁴⁰⁷ aus verschiedensten Elementen einen fiktiven Naturkomplex, den er im Atelier mithilfe seiner präzisen Skizzenbücher auf die Leinwand übertrug.⁴⁰⁸ Diese künstlerische Besonderheit Friedrichs fand in den kunsthistorischen Betrachtungen des „Dritten Reiches“ kaum Beachtung oder wurde gar völlig ausgespart. Friedrichs Kompositionen lassen darauf schließen, dass die Landschaft für ihn auch stets Utopie und Vision gewesen sein musste – womöglich auch als künstlerische Projektion einer zukünftig geeinten Nation, jedoch immer aus der Perspektive des Freiheitssuchenden, der in politischer Opposition zu den imperialistischen Mächten Frankreichs gestanden war. Genau das hatte Friedrichs Position fundamental von jener Hitler-Deutschlands unterschieden, das in seinem imperialistischen Größenwahn ganz Europa zu unterjochen versuchte.⁴⁰⁹ Friedrichs kunsttheoretischen Überlegungen und sein tiefgründiges Werk präsentierten sich als vielschichtige, teils widersprüchliche Zeugen, die jedoch keine einseitige Charakterisierung des Künstlers zuließen – weder als „Masochisten“, noch als „kampfwütigen Nationalisten“.⁴¹⁰ Als

⁴⁰⁵ So verwundert es kaum, dass Herbert von Einem auch nach den NS-Jahren, in denen er, und das sei nicht verschwiegen, im restriktiven System der NS-Wissenschaft aktiv mitgewirkt hatte, eine kunsthistorische Instanz in der Romantikforschung blieb: u.a. von EINEM, Herbert von, *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik. 1760 bis 1840*, München 1978.

⁴⁰⁶ von EINEM, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 348), S. 75.

⁴⁰⁷ HOFMANN, *Wie deutsch ist die deutsche Kunst?* (zit. Anm. 188), S. 21.

⁴⁰⁸ Otto Schmitt, zwischen 1933 und 1945 Kunstgeschichteprofessor in Greifswald und Stuttgart, legte in seiner wissenschaftlichen Betrachtung der Ruine Eldena im Werk Caspar David Friedrichs die unterschiedlichen Elemente der Bildkompositionen frei und konnte nachweisen, dass sich gewisse Details, etwa Äste, in den Arbeiten des Künstlers wiederholt hatten: SCHMITT, Otto, *Die Ruine Eldena im Werk von Caspar David Friedrich*, Berlin, Kriegsausgabe o. J.; Das Büchlein erschien in der „kleinen Feldebücherei“ und hatte folgende, in Anbetracht der schrecklichen Wirren des Krieges schwer nachvollziehbare Aufgabe: „Der Soldat im Felde, der zu Zeiten über mehr Aufnahmebereitschaft verfügt als der Kunstfreund in der Heimat, wird zur gründlichen Beschäftigung mit Kernstücken des deutschen Bildungsgutes angeregt.“: Ebenda, Klappentext.

⁴⁰⁹ RAUTMANN, *Romantik im nationalen Korsett* (zit. Anm. 181), S. 520.

⁴¹⁰ HOFMANN, *Wie deutsch ist die deutsche Kunst?* (zit. Anm. 188), S. 22.

Hitler 1937 in seiner Eröffnungsrede den bildenden Künstlern der deutschen Romantik – und demnach auch Caspar David Friedrich – jeglichen Anspruch auf Modernität abzusprechen versuchte, so zeugte dies von seinem dilettantischen Verständnis der künstlerischen Leistungen dieser Epoche. Friedrichs montierte Bildkomposition aus scheinbar willkürlichen Versatzstücken, sein utopisches Natursystem, das in Zwiesprache mit einem meditierenden Individuum stand, waren entgegen der Auffassung des „Führers“ durchaus „modern“ – ebenso die Etablierung der Landschaft als Bedeutungsträger existentieller Inhalte oder die Nutzung der „Natur als Sprache“.⁴¹¹ Friedrichs stilistische Brüche mit der traditionellen Landschaftsmalerei – wenn er etwa in seinem berühmten „Mönch am Meer“ um 1810 (Abb. 10) für ein scheinbar unbegrenztes Raumerlebnis die perspektivische Tiefe zu negieren und die horizontal gestaffelten Schichten nur durch die vertikale Zäsur der Figur als Maßstab zu durchbrechen versuchte – lösten bekanntlich schon zu Friedrichs Lebzeiten Erstaunen aus. In seiner oft zitierten Bildbeschreibung erkannte Heinrich von Kleist die epochale Uferlosigkeit des Gemäldes, das nur den Rahmen als Vordergrund gelten lassen hätte, „als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären“ – man hätte mit Friedrichs Landschaft die Füchse und Wölfe zum Heulen bringen können.⁴¹² Vorwurfsvoll äußerte sich Goethe, der Friedrichs formaler Neudefinition der Landschaftsmalerei eine gewisse Orientierungslosigkeit vorgeworfen hatte – Friedrichs Bilder hätten „eben so gut auf den Kopf gesehen werden“ können.⁴¹³ Die heftig geführten Debatten über Friedrichs Auffassung von „Landschaft“ sprachen für dessen Modernität oder zumindest für einen neuartigen Kunstbegriff.

Aus der Sicht der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in der ein traditioneller Malereibegriff von der Moderne radikal hinterfragt worden war, glaubte Hitler den Romantiker Friedrich als antimodern bezeichnen zu können, weil der Künstler einen „konservativen“ Stil vertreten hatte. Einen Blick in die komplexe Tiefe des Werkes ließ der selbsternannte politische Architekt des „Dritten Reiches“ aber gar nicht zu. Der banale Moderne-Begriff bei Hitler beschränkte sich auf stilistische Offensichtlichkeiten – etwa den offenen Pinselstrich, die künstlerische Abstraktion von der empirisch wahrgenommenen Wirklichkeit, die Distanzierung vom Figurativen oder die unkonventionelle Farbgebung. Eine fundierte, womöglich dialektische Vorstellung von einer künstlerischen Moderne in der europäischen Kunstgeschichte besaß der „Führer“ nicht.

Auch die „expressionistische“ Interpretation der Bilder Friedrichs, als Produkte eines seelischen Ausdrucks, wie die in der NS-Ära verfemten Vertreter des deutschen Expressionismus, wie oben erwähnt, Friedrich verstanden wissen wollten, fand keinerlei Beachtung. Anhand einiger Zitate des Künstlers kokettierte Georg Rollenhagen 1944 in seinem kurzen Beitrag mit der These, dass Friedrich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts theoretisch

⁴¹¹ BÖRSCH-SUPAN, Helmut, Natur als Sprache, in: VITALI, Christoph (Hrsg.), Ernste Spiele. Der Geist der deutschen Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst. Kat. Haus der Kunst München, Stuttgart 1995, S. 463f.

⁴¹² UERLINGS, Herbert, Theorie der Romantik, Stuttgart 2000, S. 284.

⁴¹³ HOFMANN, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 380), S. 56.

dem Expressionismus als „Ausdruckskunst“ nahe stehen hätte müssen, relativierte jedoch prompt den schriftlichen Nachlass des Künstlers: „In Wahrheit hat Friedrich sich übertrieben ausgedrückt.“⁴¹⁴ Den romantischen Meister Caspar David Friedrich im NS-Diskurs als legitimen Vorgänger der sogenannten „Entarteten“ auszurufen, wäre durchaus heikel gewesen, zumal sich einige Vertreter der verfemten Moderne ja ausdrücklich auf Friedrich bezogen hatten.⁴¹⁵

Wie aus der vorliegenden Arbeit ausführlich hervorgeht, suchte die nationalistisch geprägte Friedrich-Rezeption nach bestimmten charakterlichen Eigenschaften des Künstlers, um zunächst einen spezifisch „romantischen“, und letztlich „deutschen“ Menschentypus auf den historischen Friedrich zu projizieren. Dabei bediente sich die Forschung historischer Quellen, Tagebucheinträge und schriftlicher Aufzeichnungen der Zeitgenossen Friedrichs, um ein Charakterbild des romantischen Malers modellieren zu können. Auf der Spur der historischen Persönlichkeit musste zunächst der „Schwermut“ als „Charakter einer ganzen Generation“⁴¹⁶, die „kindliche Einfalt seines Gemüts“⁴¹⁷ und Friedrichs „verschlossene Herbheit“⁴¹⁸ mit dem von der NS-Forschung propagierten gemeinschaftlichen Volksbegriff der deutschen Romantik in Einklang gebracht werden. Entgegen der verbreiteten Beschreibung Friedrichs als „seltsamer Maler“,⁴¹⁹ dem es bestimmt war, „als Einsamer zu wirken, so sehr seine Zeit zu Gemeinschaftsbildung drängte“,⁴²⁰ versuchten sich Kurt Wilhelm-Kästner und seine akademischen Koautoren an der Revision des bis dahin geläufigen Bildes, das „nicht immer in Wirklichkeit seinem Wesen“ entsprochen hätte.⁴²¹ Die Autoren verwehrten sich gegen die gänzliche Aburteilung Friedrichs als „melancholisch schlechthin“. Die zeithistorischen und soziologischen Umstände – in der Zeit von Goethes „Werther“ – hätten ihn zwar geprägt, aber trotzdem wäre Friedrich immer ein „Tatmensch“ geblieben, der mit „Sinn für Humor und Fröhlichkeit“ ausgestattet gewesen wäre.⁴²² Das „soziale Empfinden“ des Künstlers und dessen „hoher sittlicher Ernst“ wären beispielsweise durch die regelmäßigen Spendenabgaben an Bedürftige belegt. Wilhelm-Kästners unbeholfene Rehabilitierung Friedrichs – der Maler als „Sippenmensch“ – zielte auf die Schlussfolgerung ab, der Künstler hätte dem „nordischen“ Menschentypus entsprochen, der für die Bewegung des Nationalsozialismus wieder als Vorbild zu dienen hätte:

⁴¹⁴ ROLLENHAGEN, Der Seher der Landschaft (zit. Anm. 387), S. 250.

⁴¹⁵ 1999 bescheinigte Wieland Schmied den formalen Mitteln bei Friedrich eine wesensmäßige Statik. Seine Formensprache wäre, in Zusammenhang mit vermeintlich expressionistischen Interpretationen, daran gescheitert, keinen „durchpulsenden dynamischen Prozeß“ in der Natur suggerieren zu können: „[E]r war kein Expressionist.“ Schmied beschränkte sich aber auf die Negierung eines Friedrich'schen Expressionismus in dessen Formensprache: SCHMIED, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 395), S. 57.

⁴¹⁶ KRÜGER, Das „Patriotische Bild“ (zit. Anm. 364), S. 782.

⁴¹⁷ KLOOS, Deutsche Innerlichkeit (zit. Anm. 369), S. 151.

⁴¹⁸ NEMITZ, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 352), S. 13.

⁴¹⁹ REETZ, Das „Kreuz an der Ostsee“ (zit. Anm. 367), S. 749.

⁴²⁰ KLOOS, Deutsche Innerlichkeit (zit. Anm. 369), S. 158.

⁴²¹ WILHELM-KÄSTNER et al., Caspar David Friedrich (zit. Anm. 349), S. 11.

⁴²² Ebenda, S. 12.

„Alle diese Eigenschaften lassen ihn uns nicht nur als Romantiker erscheinen, sondern kennzeichnen ihn als einen willensstarken und zielbewußten Menschen nordischen Schlages. Man muss ihn sogar eine heroische Natur nennen – wie seine Zeit, die der Freiheitskriege, überhaupt eine heroische ist. [...] Er ist bodenständig im Sinne der Abstammung und in seinem ausgeprägten Zugehörigkeitsgefühl zu seiner niederdeutschen Sippe.“⁴²³

Das ausgeprägte „Sippengefühl“, das Wilhelm-Kästner dem romantischen Künstler anzuheften versuchte, hätte ganz im „Gegensatz zu der schrankenlosen Individualitätssucht vieler Künstler der Romantik“ gestanden – es wäre ein „Sippengefühl“ gewesen, „das sich am eindringlichsten in seinem Bekenntnis zur Nation, zum deutschen Volke offenbart. Deutschland ist seine Heimat im weiteren Sinne. Unter den Künstlern seiner Zeit steht er durch seine unbeirrbar nationale Gesinnung und Treue auf einsamem Gipfel.“⁴²⁴ Die charakterlichen „Schwächen“ des Künstlers, seine „scheue[n] Ungeselligkeit“⁴²⁵ und die „trüben Stunden, ja verzweifelte[n] Stimmungen“,⁴²⁶ die Friedrich als einen geradezu soziopathischen Grenzgänger skizzierten, wurden als Nebenerscheinungen seiner Genialität, nicht als „krankhafte Veranlagung“⁴²⁷ gedeutet. Sein meditatives Verhältnis zur Natur – maßgeblich für Friedrichs außergewöhnliches Schaffen – hätte den Verkehr mit seinen Mitmenschen ersetzt.⁴²⁸ Auch Friedrichs vermeintliche Todessehnsucht und seine Selbstmordgedanken hätten nicht einem charakterschwachen Gemüt, sondern eher seiner heroischen Natur im Sinne Goethes entsprochen.⁴²⁹ Bekanntlich wussten die Propagandisten des Nationalsozialismus selbst den Freitod eines „völkischen“ Vorbildes als Heldentat zu feiern, trotz einer allgemeinen Verachtung für Selbstmörder. Starb ein „großer Völkischer“ durch die eigene Hand, wurde dies als „germanischer Tod“ gewürdigt – wie bei Arthur Moeller van der Bruck, dem Vordenker des „Dritten Reiches“.⁴³⁰ Ähnliches lässt sich in den nationalsozialistisch gefärbten Analysen zu Friedrichs „Todessehnsucht“ beobachten.

Einen unverblünten zeitpolitischen Konnex zwischen Caspar David Friedrich und dem Nationalsozialismus stellten jene Autoren her, die dem deutschen Faschismus die ungeteilte Absolution für die Auflösung der bildnerischen Rätsel im Werk Friedrichs erteilten. Abermals war es der Kunsthistoriker Werner Kloos, der seine Festschrift zu Friedrichs hundertstem

⁴²³ Ebenda, S. 13f.

⁴²⁴ Ebenda, S. 18.

⁴²⁵ NITSCHKE, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 365), S. 109.

⁴²⁶ ROLLENHAGEN, Der Seher der Landschaft (zit. Anm. 387), S. 247.

⁴²⁷ Ebenda, S. 247.

⁴²⁸ NEMITZ, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 352), S. 39.

⁴²⁹ u.a. ROLLENHAGEN, Der Seher der Landschaft (zit. Anm. 387), S. 247; NITSCHKE, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 365), S. 109; NEMITZ, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 352), S. 10: „Oft fuhr es ihm kalt, wie mit eisiger Hand, über den Rücken. Oft fiel der Todesgedanke über ihn her. Und der Jüngling soll einen Selbstmordversuch gemacht haben.“; Wilhelm-Kästner ortete gar im allmählichen, pathologischen Rückzug Friedrichs ein politisches Phänomen: „Er leidet seelisch unter der Not des Vaterlandes, wird krank und findet bei den Seinen in Greifswald Pflege und Ruhe.“; WILHELM-KÄSTNER et al., Caspar David Friedrich (zit. Anm. 349), S. 52f.

⁴³⁰ „Er sollte nicht mehr genesen. Sein Gemüt verdunkelte sich. Als ihn die Dämonen erniedrigen wollten, starb er einen germanischen Tod.“; zit. nach GLASER, Wie Hitler den deutschen Geist zerstörte (zit. Anm. 37), S. 250.

Todestag für einen Verbeugung vor dem NS-System nutzte. Kloos hob die Forschungsleistung Andreas Auberts als bahnbrechend hervor, beanspruchte aber den Erfolg der lückenlosen Entschlüsselung des Friedrich'schen Schaffens für die nationalsozialistische Kunstanschauung:

„Einmal der Nation wiedergeschenkt, wuchs der fast verstummte Laut seiner Kunst zu einer Sprache von gewaltigem Klang, der dem werdenden Deutschland der Jahrhundertwende tief in die Seele drang und zum unverlierbaren Besitz geworden ist. Aber erst unsere Generation vermag ganz zu begreifen und zu ehren, daß Caspar David Friedrich nicht nur um Schönheit und Wahrheit gerungen hat, sondern daß er vor allem – selbst als Einsamer und Einzelner – sich dem vaterländischen Schicksal verbunden fühlte.“⁴³¹

Kurt Wilhelm-Kästner bezeichnete Auberts Monografie als „entscheidendes Werk über Caspar David Friedrich“, als „Offenbarung“ für die damals „Kriegswilligen“ des Ersten Weltkrieges. Er verleugnete daraufhin nicht den politischen Kern seiner Analyse, die der Kunsthistoriker im „feldgrauen Ehrenrock“ – in der Uniform der deutschen Wehrmacht – unternommen hatte, wie er stolz zu bemerken wusste:

„Dieses Gedenkbuch aus Anlaß der hundertjährigen Wiederkehr des Todestages Caspar David Friedrichs ist den Angehörigen der Ernst Moritz Arndt-Universität Greifswald gewidmet, die in diesem Entscheidungskampf des deutschen Volkes unter den Waffen stehen. Die Kunst des großen Greifswalder Malers ist für uns gerade heute wieder so lebendig geworden, da aus ihr nicht nur eine hohe Auffassung von der Sendung der deutschen Kunst, sondern vor allem auch der uner-schütterliche Glaube an Deutschland spricht.“⁴³²

Otto Holtze argumentierte in seinem Beitrag über das Schaffen Runges und Friedrichs ähnlich und bemerkte, dass „Friedrichs Kunst [...] uns in ihrer ganzen Tiefe und in ihrem vollen Adel erst heute aufgegangen [ist]. Wir verehren ihn als einen der reinsten Deuter deutschen Wesens, als Verkünder einer germanischen Weltanschauung.“⁴³³ Getreu der Maxime Adolf Hitlers, der den NS-Künstlern mit seinem Fingerzeig auf die deutsche Romantik die künstlerische Richtung vorzugeben versucht hatte, betrachtete Holtze die Kunst Friedrichs als Anhaltspunkt für eine nationalsozialistische Künstlergeneration:

„Friedrichs hohe Kunst ist berufen, auch in unserer Zeit als Vorbild zu wirken. Freilich nicht im Sinne eines Musters, das sich irgendwie kopieren ließe. Wohl aber ist es eine Aufgabe der deutschen Malerei unserer Zeit, zu einer ähnlichen Tiefe und Kraft, zu einer ähnlichen innerlichen Naturverbundenheit zu gelangen.

⁴³¹ KLOOS, Deutsche Innerlichkeit (zit. Anm. 369), S. 151; An späterer Stelle verkündete der Autor: „In Caspar David Friedrichs Werk, der Leistung keines anderen Volkes vergleichbar, wird das ewige Deutschland immer wesentliche Züge seiner Seele in reiner Verkündigung erkennen.“: Ebenda, S. 158.

⁴³² WILHELM-KÄSTNER et al., Caspar David Friedrich (zit. Anm. 349), S. 7; Die Autoren feierten Friedrich als Pionier der neuen Bildgattung einer politischen Symbolik, die erst aus NS-Perspektive zu verstehen gewesen wäre: „Welche revolutionäre Bedeutung innerhalb der Malerei dieser Tat beigemessen werden muß, können wir gerade von der Jetztzeit her begreifen.“: Ebenda, S. 20f.

⁴³³ HOLTZE, Runge und Friedrich (zit. Anm. 366), S. 217.

Jedenfalls haben wir uns wieder zu seiner Kunst zurückgefunden, und was im Innern wirkt, das wird auch in sichtbarer Gestalt zum Leben erstehen.“⁴³⁴

Geradezu kontrovers wirkte in diesem Zusammenhang der Beitrag von Hans Eckstein, der den plötzlichen Ruhm Friedrichs im NS-Diskurs durch das Aufkommen neuromantischer Strömungen in der modernen deutschen Malerei begründet wissen wollte. Friedrichs Landschaften hätten dadurch den schalen Geschmack des „Volkstümlichen“ angenommen. So wäre, laut Eckstein, der hundertste Todestag Friedrichs in eine Zeit gefallen, „die seine Bedeutung voll anerkennt, ja eher geneigt ist, sie, was die künstlerische Qualität angeht, zu überschätzen“.⁴³⁵ Mit seiner Friedrich-Kritik exemplifizierte Eckstein die Möglichkeit, den nationalsozialistischen Kunstgeschichtskanon aufzubrechen und allgemein gefestigte Werte zu hinterfragen. Es handelte sich hierbei mehr um eine Kritik an der damaligen Rezeption als am Künstler selbst. Eckstein gestand der norddeutschen Romantik zwar „mystische[r] Innigkeit“ zu, vermisste jedoch eigene Stilformen, wie sie etwa der Impressionismus später hervorgebracht hätte. Die symbolische Bedeutung der Landschaften wäre als „Stimmung, als Zustand der Seele“ zu verstehen gewesen. Der Autor erkannte in Friedrichs „nie ganz überwundenen Dilettantismus“ eine unbedingte „Ehrlichkeit“, vermied jedoch jegliche Übersteigerung Friedrichs ins deutsch-nationale Pathos. Friedrich wäre kein „überschwänglicher, beredter Wortführer der Romantik“ gewesen, sondern im Dresdner Kreis eher „recht ungesellig“.⁴³⁶ Georg Rollenhagen konnotierte Friedrichs „Volkstümlichkeit“ wiederum ganz und gar nicht negativ und erklärte den Nationalsozialismus zur posthumen künstlerischen Heimat Friedrichs, weil „[u]nsere Zeit, die alles echte Deutsche mit so inniger Liebe an sich zieht, ist wahrhaft auch seine Zeit geworden. Caspar David Friedrich ist nicht mehr ein kunstgeschichtliches Problem, sondern ein Mann, der mit uns lebt und unter uns wirkt.“⁴³⁷

Der Verzicht auf stilanalytische Betrachtungen des Werkes war für den nationalsozialistischen Diskurs bezeichnend. Die ominöse Überhöhung des Künstlers und seiner Zeit zu Aushängeschildern erstarkten „Deutschtums“ hatte augenscheinlich Priorität. Das aufbrandende Nationalbewusstsein zur Zeit der Romantik, das als historisches Phänomen auch heute nicht zu leugnen ist, und Friedrichs Rolle in dieser Epoche traten in den wissenschaftlichen Vordergrund, nicht nur in den oberflächlichen Kunstzeitschriften, sondern auch im akademischen Diskurs – bedenkt man jene Publikationen zwischen 1933 und 1945, die von promovierten und an kunsthistorischen Instituten lehrenden Kunsthistorikern veröffentlicht worden sind. Kunsthistorisch intendierte Analysen avancierten zunehmend zu holprigen Versuchen, Caspar David Friedrich als historische Persönlichkeit – weniger sein künstlerisches Werk – für die NS-Gegenwart zu vereinnahmen. Wohltuende Ausnahmen, die sich dem plat-

⁴³⁴ Ebenda, S. 218.

⁴³⁵ ECKSTEIN, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 351), S. 1.

⁴³⁶ Ebenda, S. 1f.

⁴³⁷ ROLLENHAGEN, Georg, Der Seher der Landschaft (zit. Anm. 387), S. 252.

ten Nationalismus in der Argumentation entzogen, indem sie den Blick auf das Objekt selbst zu schärfen versucht hatten, waren im „Dritten Reich“ selten, aber durchaus präsent.

4.5.3 „[...] deutsch durch und durch“. Kurt Karl Eberleins Friedrich-Bild im Kontext

Das unrühmlichste Kapitel nationalsozialistischer Romantikrezeption verfasste der schon zitierte Kunsthistoriker Kurt Karl Eberlein, der im nationalistischen Eifer um das „Deutsche in der deutschen Kunst“ Caspar David Friedrich zum uneingeschränkten Idol erklärte. Das offenkundig ideologisierte Friedrich-Bild überdeckte Eberleins grundsätzlich redliches Bemühen, neue, aufschlussreiche Quellen und Ansätze für die weiterführende Forschung zu erschließen. So editierte Eberlein bereits 1924 in einer Pionierarbeit die „Bekenntnisse“ Friedrichs – Notizen, Briefe und Ähnliches – um diese in einer Neuauflage 1939 wiederum vorsätzlich zu beschneiden – denn nur „das Gewertete ist von Wert“.⁴³⁸ Eberlein selektierte aus dem reichen Schatz des schriftlichen Nachlasses, um Friedrich als „Vorkämpfer und Erzieher der Nation“⁴³⁹ darstellen zu können, gleich einem „Zauberer, der die Heimatlandschaft zur religiösen und patriotischen Landschaft steigerte“.⁴⁴⁰ Schon 1924 formulierte Eberlein seine Gedanken über die deutsche Romantik, eine „geistige, religiöse und nationale Bewegung“, die „letzten Endes die politische Erhebung erzwang. Sie allein verdient den Namen Romantik und ist trotz aller Nachwirkungen und Verwandlungen (Restauration, Nazarenertum, Pseudoromantik) mit den Freiheitskriegen abgeschlossen.“⁴⁴¹ Mit Georg Friedrich Kersting und Heinrich von Kleist hätte Friedrich zu einem „kleine[n] norddeutsche[n] Kreis der Vaterlandsfreunde“ gezählt, „zu denen später Brentano und Arnim traten, die nationale Blutsgemeinde der romantischen Patrioten, die in Dresden die Idee der nationalen Erhebung vertraten, und den Geist der romantischen Kunst wundervoll deuteten und belebten“.⁴⁴² Dankende Anerkennung sprach Eberlein seinem Fachkollegen Andreas Aubert aus, den er kurioserweise als den „deutlichsten aller Ausländer“ bezeichnete, weil er dafür gesorgt hätte, dass Friedrich „endlich wieder ein fester Besitz, ein Meister deutscher Kunst und Art [ist], dessen Ruhm immer noch im Steigen ist“.⁴⁴³ Schon etliche Jahre vor der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten und der schleichenden Präparierung der Geisteswissenschaften für politische Zwecke, beackerte Eberlein – in verblüffend extremer Rhetorik – jenes kunsthistorische Feld, aus dem nach 1933 schließlich das politisierte Friedrich-Bild wachsen sollte. So

⁴³⁸ EBERLEIN, Kurt Karl (Hrsg.), Caspar David Friedrich. Bekenntnisse im Wort, Berlin 1939, S. 115.

⁴³⁹ Ebenda, S. 112.

⁴⁴⁰ Ebenda, S. 114.

⁴⁴¹ EBERLEIN, Kurt Karl, Einleitung, in: Ders. (Hrsg.), Caspar David Friedrich. Bekenntnisse, Leipzig 1924, S. 18

⁴⁴² Ebenda, S. 23; Friedrich hätte auch mit seinen „vaterländischen“ Werken eine einzigartige Sonderstellung eingenommen, im Verhältnis zu den „geschmacklosen Allegorien seiner Kollegen“. Gerhard von Kügelen etwa hätte nach Eberleins Meinung nicht zwischen „patriotischer und patriotischer Kunst“ unterscheiden können: Ebenda, S. 49.

⁴⁴³ Ebenda, S. 37f.

auch bei Eberlein selbst, dessen Forschungsarbeit in weiterer Folge verstärkt nationale Aspekte bei Friedrich ausfindig zu machen glaubte. So hieß es letztlich in der Neuauflage seiner Quellensammlung 1939:

„Friedrich, der große Landschaftsdichter, singt, jubelt, weint und betet heute noch in seinen Bildern. Denn ihre Phantasie der Einsamkeit, ist heute noch die große Seelenkunst des Menschen, seines Volkes, seiner Rasse für alle Deutschen, die des Geistes sind. [...] Seine Bekenntnisse über Kunst und Kunstgeist sind Lehrsätze der nordischen Kunstanschauung und gehören dem deutschen Volk.“⁴⁴⁴

Eberleins enge Verflechtung von politischem Engagement und wissenschaftlicher Arbeit war typisch für die weit verbreitete Bereitschaft, den kunsthistorischen Diskurs an die politischen Umstände anzupassen. Eberlein war nicht nur ein radikaler Wortführer im „völkischen“ Kulturflügel der Rosenberg-Apostel und somit aktiver Posten in der NS-Kulturpolitik, sondern vertrat diese Welt- und Kunstanschauung auch offenkundig in seinen kunsthistorischen Publikationen. Zeitzeuge Paul Ortwin Rave berichtete von Eberleins Tätigkeit als Mitarbeiter in der Abteilung für Kunst im „Reichsministerium für Erziehung“, wo „dessen krankhafter Ehrgeiz in der Folge das verdarb, was noch zu verderben war“.⁴⁴⁵ Eberlein griff demzufolge aktiv in den „Säuberungskrieg“ der NS-Kunstapologeten ein, die gegen die „kulturbolschewistische“ Moderne hetzten und die Etablierung der „völkischen“ Kunstanschauung herbeiführen wollten. Seine wissenschaftliche Tätigkeit mutierte somit unweigerlich zu einem propagandistischen Instrument des NS-Kulturkampfes.

Als Eberlein mit seiner Monografie über Caspar David Friedrich 1940 in die publizistischen Lobeshymnen anlässlich des hundertsten Todestages einstimmt, nutzte er dies für ein unverhohlenes Bekenntnis zum Nationalsozialismus. Bereits im Vorwort verlautbarte Eberlein unmissverständlich, dass „über ihn [Caspar David Friedrich] Wesentliches und Neues zu sagen erst heute möglich geworden ist, weil erst durch den Nationalsozialismus vielerlei in Frage und Antwort geklärt worden ist“, um daraufhin dem „Führer“ Tribut zu zollen, dem „dies Buch in seinen Gedankengängen“ Entscheidendes zu verdanken gehabt hätte.⁴⁴⁶

„Die Aufgabe meines Buches ist die, dem deutschen Volk und seiner Jugend ein Werk zu schaffen, das nicht nur in den Kunstgeist Caspar David Friedrichs, sondern zugleich in das Wesen der deutschen Kunst hineinführt und somit das alte Gesetz der nordischen Kunst erhellen hilft. Deshalb dient dies Buch nicht der Kunde, sondern dem Wesen, nicht dem Gelehrten, sondern dem Deutschen, nicht den wenigen, sondern allen, die deutschen Geistes sind.“⁴⁴⁷

Die Benennung der einzelnen Unterkapitel deutete bereits auf die ideologische Ausrichtung der Publikation hin, die eine klare Abgrenzung und Heraushebung des „Nordischen“

⁴⁴⁴ EBERLEIN, Kurt Karl (Hrsg.), Caspar David Friedrich 1939 (zit. Anm. 438), S. 114.

⁴⁴⁵ RAVE, Kunstdiktatur (zit. Anm. 16), S. 106.

⁴⁴⁶ EBERLEIN, Kurt Karl, Caspar David Friedrich der Landschaftsmaler. Ein Volksbuch deutscher Kunst, Bielefeld/Leipzig 1940, Vorwort.

⁴⁴⁷ Ebenda, Vorwort.

anstrebte: „Germanischer Geist“, „Nordische Bewegung“, „Heimat“, „Vaterland“, „Nordraum“ oder „Nordzeit“. Den Rahmen für die Untersuchung des „Wesens“ Caspar David Friedrichs bildeten Eberleins pseudowissenschaftlich-rassentheoretischen Theorien von der Blutsverwandtschaft des deutschen Nordens mit dem griechischen Süden, bedingt durch historische „Wanderströme der nordischen Rasse südwärts über Europa“. Denn „Griechen und Deutsche, beide Kinder der nordischen Heimat, sind die schöpferischen Völker unsrer Geisterwelt“.⁴⁴⁸ Johann Joachim Winckelmann, ein „neuer deutscher Grieche“, hätte als Erster den „germanischen Geist in Griechenland erfüllt“ und „eine alte Goldader germanischen Geistes wieder freigelegt“,⁴⁴⁹ die von der Mittelmeerkultur der Renaissance und des Barock verschüttet worden wäre.⁴⁵⁰ Eberlein wollte in den Leistungen der deutschen Romantik – als „nationales Wiedererwachen zu sich selbst“ – und den sogenannten „Freiheitskriegen“ gegen Napoleon die entscheidende Wendung erkennen, bei der „die deutsche Magnetnadel wieder nach Norden wies“:⁴⁵¹

„Das Verdienst der Romantik ist unbestreitbar ihr Fundergebnis. Ihr verdanken wir die Knüpfung der zerrissenen Goldkette deutscher Kultur da, wo sie einst durch die Renaissance-Verschüttung Italiens zerriß. Ihr verdanken wir die Ausgrabung der ‚unterweltlichen Wurzelkultur‘ Deutschlands.“⁴⁵²

Caspar David Friedrich, so die Meinung Eberleins, wäre in seinem künstlerischen Schaffen der Suchende nach jenen verborgenen Schätzen der Vergangenheit gewesen, die „um 1530 durch den Verrat der Rasse“ verloren gegangen wären:⁴⁵³

„Der junge Friedrich mit seiner nordischen Lichtliebe, Steinliebe, Grabliebe, mit seinem erdgebundenen Naturkult ist gewiß germanischer als alle seine Zeitgenossen [...] Aber in seinen späteren Jahren bricht plötzlich ein griechisches Element durch, das nicht nur in den griechischen Malen seiner patriotischen Grabbilder, sondern noch viel mehr in seinem kämpferischen Wesen, in seinem Untergangswillen, in seiner Schicksals- und Todesliebe, in seiner glühenden Vaterlandsliebe an altgriechische Wesenszüge des germanischen Geistes erinnert. Auch in seinem ‚Stirb und Werde‘ findet die nordische Bewegung des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts einen bedeutenden Zeugen.“⁴⁵⁴

Die in Eberleins Beitrag unübersehbare Ausreizung des Terminus „nordisch“ – in seinen unterschiedlichen Abwandlungen – sollte in seiner Monografie die Abkoppelung, Ge-

⁴⁴⁸ Ebenda, S. 2f; In schwulstigem Pathos, mit gefährlich chauvinistischem Unterton, beschwor Eberlein die rassische Verbindung zwischen Griechenland und Deutschland: „So ahnte über Länder und Meere hinweg der Deutsche jenen toten, vergessenen Bruder, den Griechen, der einst die nordische Heimat verlassen hatte und nicht heimgekehrt war, der in seinem germanischen Holzhaus am Herd des ‚Megaron‘ nicht seiner blonden Götter vergaß und ihnen sein eigenes nordisches Dachhaus zum Tempel gab, hölzern und bunt, mit dem ragenden Baumbild des Gottes an der Stelle des Herdfeuers. Der blonde Helene der vorsokratischen Zeit hatte seine eigene Lichtkultur im blauen Süden geschaffen, adlig und stolz, als führender Herr des asiatischen Wirtvolkes.“: Ebenda, S. 3.

⁴⁴⁹ Ebenda, S. 2.

⁴⁵⁰ Ebenda, S. 4.

⁴⁵¹ Ebenda, S. 4 und 11.

⁴⁵² Ebenda, S. 10.

⁴⁵³ Ebenda, S. 12.

⁴⁵⁴ Ebenda, S. 2.

genüberstellung und Überlegenheit der „nordischen“ Kunst im Vergleich zur Kulturgeschichte südlich der Alpen verdeutlichen. Eberlein glaubte dies anhand seines Friedrich-Bildes begreiflich machen zu können. Das wissenschaftliche Aufspüren von Eigenheiten des kulturellen Nordens hatte bereits lange Tradition, war aber zunächst ein objektives Bemühen um die These einer eigenständigen schöpferischen Kraft in Nordeuropa, die sich mit dem Süden – insbesondere Italien – messen hätte können.⁴⁵⁵ Zu Beginn galten die wissenschaftlichen Bestrebungen, typische Parameter im Kunstschaffen einzelner Kulturkreise auszumachen, dabei aber auch Einflüsse und Impulse von außerhalb zu berücksichtigen. Der Diskurs bediente sich aber bereits am Vorabend des Nationalsozialismus einer zunehmend aggressiveren Rhetorik, die teils starke Parallelen zu den rassentheoretischen Schriften jener Zeit aufwies. Der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin wirkte bereits 1929 als energischer Fürsprecher eines „nationalen“ Charakters in der bildenden Künste und stellte die Überlegungen an, „daß in den verschiedenen Stilen eines Landes doch ein gemeinsames Element steckt, das vom Boden stammt, von der Rasse, so daß der italienische Barock z.B. eben nicht nur etwas anderes ist als die italienische Renaissance, sondern auch ein gleiches, weil hinter den beiden Stilen der italienische Mensch steckt als Rassentypus, der sich nur langsam wandelt“,⁴⁵⁶ sprach zwar von der Vorbildwirkung, aber auch von einer „italienische[n] Gefahr“ für den „germanischen Norden“.⁴⁵⁷ Im Nationalsozialismus kam es schließlich zu einer Radikalisierung der „Rasse-Kunst-Theorie“, die dem „Nordischen“ in der Kunst aufgrund der „rassischen Überlegenheit“ ihres Schöpfers die kunsthistorische Vorrangstellung einzuräumen versuchte. Hierbei dienten wiederum die pseudowissenschaftlichen Schriften der NS-Rassetheoretiker⁴⁵⁸ als Referenzen für die proklamierte Hegemonie „nordischer“ Kunst im kunsthistorischen Diskurs. Eberlein glaubte nun den romantischen Maler Caspar David Friedrich als herausragenden Vertreter „nordischen“ Kunstschaffens wissenschaftlich hervorheben zu können, indem er seine Argumentation auf die Verknüpfung der rassischen Erbanlage und des künstlerischen Endprodukts stützte. Eberlein war von der Untrennbarkeit des „nordischen“ Charakters Friedrichs von dessen außergewöhnlichen, „nordischen“ Schaffen überzeugt. Friedrichs „nordische“ Rasse wäre somit die Bedingung für seine herausragende Kunst gewesen. Der Kunsthistoriker fiel dabei in eine Rhetorik, wie sie sich im ideologischen Diskurs der NS-Zeit längst durchgesetzt hatte. In martialischer Sprache erklärte Eberlein die Kunstgeschichte zur

⁴⁵⁵ Einen kompakten Abriss zum Umgang mit der „nordischen Kunst“ und ihrem traurigen Höhepunkt während der NS-Zeit lieferte: SAß, Susen Krüger, „Nordische Kunst“. Die Bedeutung des Begriffes während des Nationalsozialismus, in: HEFTRIG, Ruth et al. (Hrsg.), Kunstgeschichte im „Dritten Reich“. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008, S. 224-244.

⁴⁵⁶ zit. nach Ebenda, S. 226.

⁴⁵⁷ Ebenda, S. 226.

⁴⁵⁸ Feder- und wortführend als radikaler, menschenverachtender Rassetheoretiker im Nationalsozialismus war Hans F. K. Günther, Professor für Sozialanthropologie an der Universität Jena: u.a. GÜNTHER, Hans F. K., Herkunft und Rassengeschichte der Germanen, München 1935.

„Kriegsgeschichte des Nationalgeistes in der Kunst“⁴⁵⁹ und deutete in der Bewegung der deutschen Romantik das Auffinden der „deutsche[n] Volksgemeinschaft“ – das Museum wäre das „romantische Schatzhaus der Wissenschaft [gewesen]. Daß es das Volkshaus der Nation sein muß, wenn es Wirklichkeit wirken soll, das weiß doch erst der Deutsche von heute“:⁴⁶⁰

„Die Heimkehr zum Ahnendienst, zu den Wurzeln des Stammbaums, zu den Kräften des Blutes ist ein Fund der Romantik. Dies eben war die revolutionäre Rückkehr der Romantik zur Natur, zur Erde, zum Volk. Nicht der oberweltliche städtische Stamm, sondern die unterweltliche bäuerliche Wurzel ist die große Entdeckung der Romantik, der Volksgeist und die Volkskraft des Deutschen. Wer sein Volk wiederfindet, ist ein Held. Wer den Weg zum Herzen des Volkes findet, ist ein Künstler. Nicht die französische Revolution hat das Volk im Bauernhaus wiederentdeckt, aber die deutsche Romantik fand es. Hier lebt ein unvergänglicher Verdienst.“⁴⁶¹

1939 legte Susanna Pertz eine Genese des Begriffes „nordisch“ aus nationalsozialistischer Perspektive vor. Sie sah dessen „rassisch-biologistische“ Komponente in der politischen Hochromantik bei Johann Gottlieb Fichte und Ernst Moritz Arndt verwurzelt. Die hochromantischen Denker hätten damals das „Nordische“ „unmittelbar in die Gegenwart verpflanzt“.⁴⁶² Pertz beobachtete bei Arndts Definition des „Nordischen“ eine stark ethische Betonung, „ohne die rassisch-körperhafte Veranlagung zu übersehen. Mit dem Wort ‚Nordisch‘ wird in gewisser Weise ein biologisch-ethisches Ideal angedeutet, wie es auch unserem gegenwärtigen Begriff zugrunde liegt.“⁴⁶³ Es wäre das Verdienst der „Rassenkunde“ an der Wende zum 20. Jahrhundert gewesen, Arndts Gedanken zu Ende formuliert und die im Nationalsozialismus gültige These von der Überlegenheit der „nordischen“ Rasse vorbereitet zu haben:

„Der ‚nordische Mensch‘, der heute das Ideal der Charakter- und Geistesbildung ist, ist nicht nur an die Überlieferungen, an die Geschichte, sondern auch an das ihm aus dem Generationserbe überkommene, rassenmäßige Gesetz gebunden.“⁴⁶⁴

⁴⁵⁹ EBERLEIN, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 446), S. 11.

⁴⁶⁰ Ebenda, S. 12.

⁴⁶¹ Ebenda, S. 13.

⁴⁶² PERTZ, Susanna, Das Wort „Nordisch“. Seine Geschichte bis zur Jahrhundertwende, Dresden 1939, S. 63.

⁴⁶³ Ebenda, S. 63.

⁴⁶⁴ Ebenda, S. 64; Abschließend nutzte Pertz ihre Ausführungen für ein antisemitisches Pamphlet und stellte fest: „Als Ergebnis der bisherigen rassenkundlichen Erkenntnisse steht fest, daß der neue Geist Europas durch die Germanen, die Träger der nordischen Rasse, geformt wurde, und daß dieser neue Geist durch den Eintritt der Juden verunstaltet wurde. Der Ariergedanke oder der Nordische Gedanke, dem diese Zeit aus dem Gegensatz zum Judentum heraus seine besondere Prägung verlieh, behält von nun an seine Abwehrstellung gegen alles Jüdische. Der Begriff ‚Nordisch‘ ist jetzt weit mehr als in der ersten Hälfte des 19. Jh.’s zum Träger des völkischen Gedankens geworden, der sich dessen bewußt ist, daß die Erneuerung des deutschen Menschen von innen heraus, d.h. durch Mehrung seines nordischen Rassebestandes angestrebt werden muß. Gleichzeitig mit dem Begriff ‚Nordisch‘ wird jetzt ein körperliches Idealbild verstanden, dem der Typus der nordischen Rasse zugrunde liegt. Mit diesem neuen positiven Gehalt ist ein negativer ergänzend verbunden: die antisemitische Grundrichtung.“: Ebenda, S. 70.

Das „Nordische“ war – wie die Ausführungen Pertz’ beweisen – im Nationalsozialismus als Terminus der NS-Rassetheorie fest verankert und diente als Kategorisierung für die genetische Überlegenheit des „Ariers“, der sich in Physiognomie, Geisteskraft und schöpferischer Potenz von anderen Rassen unterschieden hätte. Auch im Kunstdiskurs hielt der krude Begriff des „Nordischen“ als rassistisches Kampfwort Einzug – nicht nur im zeitgenössischen Urteil über das aktuelle Kunstgeschehen im „Dritten Reich“, sondern auch in der kunsthistorischen Rezeption. Eberleins Koppelung der mutmaßlich „nordischen“ Rasse Friedrichs an dessen „nordisches“ Schaffen korrelierte mit Paul Schultze-Naumburgs kulturpolitisch richtungweisenden Hetzschriften. Das war kein Zufall. Eberleins Engagement im „völkischen“ Flügel der NS-Kulturpolitik und seine wissenschaftliche Identifikation mit den menschenverachtenden Thesen der „Rasse-Kunst-Theorie“ schlugen sich in seinen kunsthistorischen Beiträgen nieder. Eberlein meinte, Friedrichs Weigerung, zu Studienzwecken in den italienischen Süden zu reisen, wäre mit der durch den „nordischen“ Lebensraum bedingten „Deutschheit“ zusammenzubringen, denn Friedrich wäre „nicht nur ein guter Pommer [gewesen], sondern ,deutsch durch und durch‘, ein glühender Patriot. Seine Deutschheit ging so weit fort, daß er nie eine fremde Sprache lernen wollte, nie ins Ausland reisen wollte.“⁴⁶⁵ Ähnlich paradox argumentierte auch Julius Nitsche in seinem monografischen Aufsatz, als er über Friedrichs Verzicht, nach Rom zu gehen, die abstrakte Spekulation äußerte, weil „es nicht zu seiner nordischen Gesinnung [passte]“.⁴⁶⁶ Hans Reetz glaubte die Erneuerungen der romantischen Malerei „aus dem Geiste des Vaterlandes und des Christentumes“ verstehen zu können, weil „[n]ur so konnte Deutschlands Heiliger Krieg siegreich bestanden werden. Das ist auch einer der Gründe, warum Friedrich fremdländische Motive gemieden und bei anderen bekämpft hat, eben, weil er die Einbuße der magischen Kraft fürchtete.“⁴⁶⁷ Für Friedrich hätte sich demnach aus rein rassischen Gründen niemals die Frage nach einem südlichen Einfluss gestellt.

Immer wieder betonte Eberlein seine Überzeugung von einem dem deutschen Künstler eigenen Kunstraum, einem „Rasseraum“,⁴⁶⁸ den der NS-Forscher als den „Nordraum“ in der romantischen Kunst definierte:

„Wenn wir heute von ‚Blut und Boden‘ sprechen, so meinen wir damit doch dies, daß mit der Rasse auch der Lebensraum wesentlich und kunstbildend ist. Jede Kunst hat ihren eigenen Kunstraum, der im Bilde so arteigen erscheint, daß man schon am Bildraum den Lebensraum des Künstlers ablesen kann. [...] Wenn ich nun vom Nordraum als dem Kunstraum der nordischen Rasse spreche, so wird begreiflich, daß ich nicht nur den Lebensraum der Natur, sondern auch den Seelenraum der nordischen Kunst meine. Um diesen Seelenraum geht es aber in der deutschen Kunst, und zumal in der Kunst der Romantik.“⁴⁶⁹

⁴⁶⁵ EBERLEIN, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 446), S. 23.

⁴⁶⁶ NITSCHKE, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 365), S. 109.

⁴⁶⁷ REETZ, Das „Kreuz an der Ostsee“ (zit. Anm. 367), S. 750.

⁴⁶⁸ EBERLEIN, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 446), S. 23.

⁴⁶⁹ Ebenda, S. 29.

Bereits 1928 publizierte Paul Schultze-Naumburg erstmals den zweifelhaften Versuch, Kunst und Rasse als sich gegenseitig bedingende Faktoren künstlerischer Kreativität darzustellen, der vor einer illustrierten Gegenüberstellung von moderner Malerei und Krankheitssymptomen nicht zurückgeschreckt hatte.⁴⁷⁰ 1937 konkretisierte er seine Thesen in einem Beitrag über die „Nordische Schönheit“. Der Autor verfolgte das Ziel, „an einer ausgewählten Reihe von Beispielen aus ganz oder teilweise nordisch bestimmten Gesittungen die mehr oder weniger nordischen Züge aufzuzeigen“, die sich ihm in der Kunstgeschichte präsentiert hätten.⁴⁷¹ Eberlein – bedingt durch das kulturpolitische und ideologische Nahverhältnis zu Schultze-Naumburg – paraphrasierte nun in seinem Friedrich-Buch die dubiosen Ideen des NS-Theoretikers. Eberleins Behauptung, Griechenland und Deutschland hätten dieselbe rassische Wurzel, die in der romantischen Bewegung wiedergefunden worden wäre, verwunderte demnach nicht, hatte doch schon Schultze-Naumburg in seinem rassentheoretischen Ergruss festgehalten, dass „[d]ie Bildnisköpfe der großen Staatsmänner, Philosophen und Gelehrten, die uns die griechische Kunst in ziemlicher Anzahl hinterlassen hat, [...] vorwiegend nordische Züge [zeigen]“. ⁴⁷² Dem NS-Sozialanthropologen Hans F. K. Günther folgend, widmete sich Schultze-Naumburg in seinen Ausführungen über die „Kunst aus Blut und Boden“ dem schöpferisch tätigen „nordischen“ Menschen, der „staatenbildende Talente im hohen Grade besitzt und der geborene Herrenmensch ist“. ⁴⁷³ Neben einer geistigen Vormacht versuchte der NS-Autor physiognomische Merkmale definitorisch zu bestimmen, an denen der „nordische“ Typus ablesbar sein hätte sollen. Das „Nordische“ wäre letztlich auch im künstlerischen Werk des „nordischen“ Menschen nachvollziehbar gewesen:

„Das Blut der germanischen Vorfahren unseres Landes ist das der Nordischen Rasse. Es sei hier gleich eingangs erwähnt, daß Nordisch ein Name, eine Bezeichnung ist, [...] um etwas Biologisches damit auszudrücken und daß diese Bezeichnung nichts mit dem Begriff nördlich zu tun hat. [...] Es sind jene schlanken, langbeinigen Gestalten mit kräftigen Schultern, blauen Augen und blondem, oft gelocktem und feinem Haar, langen und schmalen Schädeln, heldisch und im hohen Grade schöpferisch veranlagt, dem Abenteuer zugeneigt, daher erfinderisch und in die Weite schweifend.“⁴⁷⁴

In seinen Kommentaren über die Selbstporträts Caspar David Friedrichs (Abb. 11-14) zitierte Eberlein nahezu wörtlich die rassistischen Thesen Schultze-Naumburgs und Günthers. Nicht die stilistischen, technischen oder kompositionellen Eigenschaften der Grafiken

⁴⁷⁰ SCHULTZE-NAUMBURG, Kunst und Rasse (zit. Anm. 48), S. 106ff.

⁴⁷¹ SCHULTZE-NAUMBURG, Paul, Nordische Schönheit. Ihr Wunschbild im Leben und in der Kunst, München 1937, S. 144; „Es wird sich dabei empfehlen, manchmal den Weg zu gehen, wie er bei der Darstellung des Körpers der Lebenden beschritten war: Gesicht, Gestalt, Einzelteile und Einzelheiten des Körpers und zuletzt seine Bewegungen und Gesamthaltung getrennt zu untersuchen, diesmal aber an der Hand von Kunstwerken.“: Ebenda, S. 144.

⁴⁷² Ebenda, S. 145.

⁴⁷³ SCHULTZE-NAUMBURG, Paul, Kunst aus Blut und Boden, Leipzig 1934, S. 12.

⁴⁷⁴ Ebenda, S. 11f.

Friedrichs, sondern phrenologische Mutmaßungen über die Physiognomie des Künstlers – „der blasse, blonde Knabe mit tiefen blauen Augen“⁴⁷⁵ – standen nun im Vordergrund seiner Untersuchung. Von den körperlichen Charakteristika wäre die kreative Potenz des „nordischen“ Künstlers abzuleiten gewesen, denn „Rasse, Volk und Künstler sind eine Kunsteinheit. Rassenseele, Volksseele, Künstlerseele sind kunstbildende Mächte.“⁴⁷⁶ Raumerlebnisse und Rasse wären in einem unmittelbaren Zusammenhang gestanden und hätten eine dementprechende Kunst hervorgebracht. Eberleins fatale Theorien gipfelten in der Annahme einer für Friedrich typischen „Rassenwolke“, die in seinen Gemälden immer wieder präsent gewesen wäre.⁴⁷⁷ Friedrich hätte bereits optisch dem Typus des „nordischen“ Künstlers entsprochen. So kommentierte Eberlein die Selbstporträtstudien Friedrichs lapidar mit: „Auch wird das Rassebild seiner nordischen Erscheinung, der edle Bau seines Langschädels deutlich“,⁴⁷⁸ um den romantischen Meister nicht nur als künstlerisches Idol, sondern auch als „rassischen“ und charakterlichen Vorzeige-Deutschen für die nationalsozialistische Gegenwart zu missbrauchen: „Caspar David Friedrich war in allem der schlichte, deutsche Mensch, der heute wieder Ziel und Vorbild ist.“⁴⁷⁹ Die grausame Pervertierung vom romantischen Friedrich zum nationalsozialistischen, „arischen“ Künstler war durch Eberlein vollzogen.⁴⁸⁰ Universitätsprofessor Kurt Wilhelm-Kästner betrachtete – parallel zu Eberlein – das „Erlebnis der nordischen Landschaft“ als essentielles Moment im Werk Friedrichs, denn „[d]ann erkennt man auch das rassische Bild dieses nordischen Künstlers seinem inneren Wesen und der äußeren Erscheinung nach, [...] denn schon seinen Freunden und Bekannten [...] galt ‚der edle Pommer‘ als die Verkörperung des nordisch-germanischen Menschen“.⁴⁸¹ Der Kunsthistoriker belegte anhand von Quellen, und damit hatte er nicht Unrecht, dass Friedrichs optische Erscheinung von Zeitgenossen als „echt nordisch“ oder als „scharf gezeichnete norddeutsche Natur“ charakterisiert worden war, gleichzeitig gestand er aber nahezu wehmütig ein, dass diese Bezeichnungen damals noch keinem „Rassebegriff“ unterworfen gewesen wa-

⁴⁷⁵ EBERLEIN, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 446), S. 15.

⁴⁷⁶ Ebenda, S. 34.

⁴⁷⁷ Ebenda, S. 41.

⁴⁷⁸ Ebenda, S. 19; „Nordische Rasse: nach ns. Auffassung die allen Rassen überlegene Rasse der Germanen, Stifterin der germanischen Kultur und in Europa allein zur Führung berechtigt; unter den sechs Rassen, aus denen sich das deutsche Volk zusammensetzte, sei sie mit 60-70 % am stärksten vertreten; körperliche Kennzeichen: Hochwuchs, Blondhaar, Blauäugigkeit, Langschädel; geistig-seelische Merkmale: Tatkraft, Leistungswille, Männlichkeit, Kühnheit, schöpferische Begabung“; BRACKMANN/BIRKENHAUER, NS-Deutsch (zit. Anm. 99), S. 135.

⁴⁷⁹ Ebenda, S. 19.

⁴⁸⁰ Auch Nitsche widmete sich in heroisierend-pathetischer Sprache dem Äußeren Friedrichs: „[...] blaß mit wasserblauen Augen, mehr ein Ostseefischer als ein Maler seiner äußeren Erscheinung nach. Strohgelbe Haare fielen wirr um seinen von einem bäuerlichen Backenbart umrahmten Kopf.“; NITSCHKE, Julius, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 365), S. 108; In einem Aufsatz in den „Velhagen und Klasings Monatsheften“: „Wenn er [Friedrich] durch die Straßen von Dresden ging, wo er einen dürrtigen Posten an der Akademie bekleidete, so wirkte er wie ein alter Germane, der sich aus einer heroischen Zeit in die bürgerliche verirrt hat. [...] Von seinen blauen Augen ging ein starker Zauber aus.“; ROLLENHAGEN, Der Seher der Landschaft (zit. Anm. 387), S. 245.

⁴⁸¹ WILHELM-KÄSTNER et al., Caspar David Friedrich (zit. Anm. 349), S. 10.

ren.⁴⁸² Fritz Nemitz skizzierte in seiner Friedrich-Monografie ein derart schwulstiges Bild des romantischen Künstlers, dass seine latent rassentheoretischen Inhalte dabei fast unterzugehen drohten. Über Friedrichs Physiognomie – „blauäugig und hellblond“⁴⁸³ – stimmte Nemitz ein verkitschtes Loblied an, suchte nicht nach künstlerischen Werten in den Kreidezeichnungen Friedrichs, sondern beschränkte sich auf rassische Ableitungen, die er anhand der Selbstporträts vorzunehmen versuchte (Abb. 11):

„Der Kopf in schwarzer Kreide zeigt in reinster Form den Typus des Nordgermanen. Auffallend sind die großen weit geöffneten Augen, die tief gebettet unter hellen Brauen liegen. Voll Spannung sind die Blicke auf sich selber gerichtet; aber ohne Neugier und Eitelkeit. Was diese Augen suchen, ist Wahrheit. Und sie haben schon die Weite der Landschaft aufgesogen. Sie haben schon eine Beziehung zum Unendlichen. Der Mund ist üppig, weich und empfindsam. Was dem Gesicht das Besondere gibt, ist die tiefe Nachdenklichkeit; ist ein fast heiliger Ernst, der darüber schwebt.“⁴⁸⁴

Eberlein positionierte in seiner Monografie von 1940 den romantischen Maler Friedrich nahezu uncodiert in der nationalsozialistischen Gegenwart, weil „er ist der Schöpfer der neuen nordischen Seelenlandschaft, der Einsamkeitslandschaft, der Traumlandschaft. Er ist der unerreichte Meister der deutschen Himmelslandschaft [...] er allein hat das Seelenselbstbildnis der nordgermanischen Malerei neu beseelt, hat die echte Mystik des nordischen Menschen zu Heimatlandschaft gestaltet.“⁴⁸⁵ So wurde der Autor auch im Fazit seines Beitrages nicht müde, dem Nationalsozialismus die wissenschaftliche Absolution auszusprechen. Es hätte erst der ideologischen Struktur des deutschen Faschismus bedurft, „um die Grundwerte der deutschen Kunst neu zu unterbauen. Hier hat die neue Kunstwissenschaft dem Führer besonders zu danken.“⁴⁸⁶ Eberlein schloss seine radikale Umfärbung Friedrichs mit einem euphorischen Plädoyer, in dem er den romantischen Künstler als einen „Erzieher“ des deutschen Volkes hochleben und Langbehns „Rembrandtdeutschen“ sinnbildlich sterben ließ:

„Seine Kunst [des Caspar David Friedrich] ist die große Kunst der Romantik. In ihm lebt das alte Erbgut germanischer Art noch einmal auf, der nordische Kunst-

⁴⁸² Ebenda, S. 10.

⁴⁸³ NEMITZ, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 352), S. 13.

⁴⁸⁴ Ebenda, S. 13; In einem späteren Selbstporträt Friedrichs (Abb. 14) erkannte Nemitz ein „Gesicht eines Ruhelosen“, „[e]in faustisches Antlitz“ und verstieg sich in ein schwer erträgliches Pathos: „Durch strenge Falten des Mantels wird der Kopf aus dem Alltäglichen herausgehoben. [...] In Friedrichs Gesicht herrschen die Augen. Viel tiefer als bei dem Sechszwanzigjährigen liegen sie jetzt versteckt. Die Wölbung des Oberaugenhöhlenbogens ist ungewöhnlich stark. [...] Das linke, beobachtende ist lebendiger, das andere wirkt etwas starrer. Der Blick fixiert nichts bestimmtes, sondern ist schauend ins Weite gerichtet. Alle Lichtkraft scheint in diesen blauen Sternen gesammelt, und alles andere ist nichts als Umhüllung für diese eingesenkte Kostbarkeit. Magisch-magnetischen Sternen gleichen sie, die die Welt tief in sich ziehen, die Weite von Ebene und Meer wie Blatt und Sandkorn. Es sind die Augen eines Schauenden. Und es sind die Blicke eines Menschen, der in einer ‚anderen‘ Welt zu Hause ist und sich zum Hier zwingen muß. Und es sind zugleich nach innen gesenkte Augen. Sie schweifen im Dunkel der Seele, können aber auch aufbrennen in die Höhe des Geistigen. Ja, sie haben Glut und Reinheit genug, um zu Gott empor, und auch den Mut, dem Nichts ins Antlitz zu blicken. Es tut weh, lange in diese Augen zu sehen. Man wird nicht glücklich mit ihnen.“: Ebenda, S. 54f.

⁴⁸⁵ EBERLEIN, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 446), S. 40f.

⁴⁸⁶ Ebenda, S. 55f.

geist, der unter der Asche fortglüht. Seine Seelenkunst ist die Widerstandskunst des Nordens gegen alle Darstellungskunst des Südens. Dieser treue Maler rettete eine ganze Welt. Er verteidigte Deutschlands Kunstgeist gegen das Westische. [...] Der ‚Rembrandtdeutsche‘, den Langbehn suchte, ist tot; aber ‚Der Friedrichdeutsche‘ lebt und wird leben in der Kunst.“⁴⁸⁷

Eberleins Nähe zu den aggressiven kunstpolitischen Tendenzen der NS-Zeit wurde durch eine uneingeschränkt lobende Rezension im „völkischen“ Kunstorgan „Das Bild“ untermauert. Eberleins Beitrag zu einem radikal-nationalen Friedrich-Bild war somit nicht ein von der Öffentlichkeit oder Fachschaft kaum wahrgenommenes Produkt eines verschrobenen Nationalsozialisten, der im kunsthistorischen Diskurs nicht reüssieren konnte, sondern eine weithin gehörte Neupositionierung Friedrichs im politischen Sinne. Gerade Eberleins einflussreiche, wenn auch innerhalb der Kollegenschaft zuweilen vehement kritisierte Annäherung Friedrichs an die NS-Ideologie, fand Zuspruch bei der politischen Propaganda. Beifall erhielt der Forscher für seine Monografie von der bereits erwähnten Kulturagitatorin Bettina Feistel-Rohmeder, die seine Publikation wörtlich als „Andachtsbuch Deutscher Kunst“ bejubelte.⁴⁸⁸ Die „völkische“ Publizistin bezeichnete Eberlein als „Erzieher“, „der mit kundiger Hand dem Volke zugänglich macht, was sein Ureigenstes ist, aber lang verschüttet war“.⁴⁸⁹ Eberlein und seine kulturpolitischen Unterstützer beschädigten mit ihrer kunsthistorischen Agitation das Bild Caspar David Friedrichs nachhaltig.

⁴⁸⁷ Ebenda, S. 60f.

⁴⁸⁸ FEISTEL-ROHMEDER, Bettina, Rezension zu Kurt Karl Eberleins „Caspar David Friedrich. Der Landschaftsmaler“, in: Das Bild, Jg. 10, Heft 7, Juli 1940, S. 112 (Umschlagseite).

⁴⁸⁹ Ebenda, S. 97.

5 Die beschädigte Romantik. Schlussbemerkung

Die zweifelhafte Einbindung der deutschen Romantik und ihrer künstlerischen Leistungen in den Wertekanon des „Dritten Reiches“ trübte den Blick auf die romantische Geistesbewegung nachhaltig. Infolge der nationalsozialistischen Umwertung rückte die Kunst jener Epoche nach 1945 plötzlich in ein schiefes Licht. Unverständnis und Ablehnung bestimmten den Umgang mit den komplexen Kunstgütern des beginnenden 19. Jahrhunderts. Der dunkle Schatten der politischen Instrumentalisierung haftete den Werken der deutschen Romantik noch lange nach dem Untergang des NS-Regimes an.

Wie im Rahmen der vorliegenden Arbeit mehrfach betont, wurden selektierte Einzelaspekte im NS-Diskurs aus dem dialektischen System des romantischen Ideenkonglomerats herausgerissen, modelliert und neu definiert, um in die Welt- und Kunstanschauung des deutschen Faschismus eingearbeitet zu werden – soweit der berechtigte Vorwurf an die restaurative NS-Methode. Doch kann die deutsche Romantik als historisches Phänomen vollends freigesprochen werden? Immerhin hatte die universalistische Geistesbewegung an der Wende zum 19. Jahrhundert teils radikale Denkmuster entwickelt, die – freilich aus dem Kontext losgelöst – von den NS-Erbschleichern gezielt aufgegriffen werden konnten, um propagandistisch verwertet zu werden. Das wurde der so vielseitigen deutschen Romantik zum Verhängnis. Adolf Hitler verehrte die deutschen Romantiker, wenngleich aus seiner selbst konstruierten „reaktionären“ Perspektive. Auch die moralisch unbelasteten Vertreter der künstlerischen Avantgarde bewunderten die Romantik – aber aus einem „modernen“ Blickwinkel. Unterschiedlicher könnten die Positionen nicht sein. Wer hatte nun Recht? Der facettenreiche, partiell extreme Ideenhaushalt der deutschen Romantik macht diese Bewegung heute noch so strittig und undurchsichtig. Die Rezeption im deutschen Faschismus hat letztlich aufgezeigt, welch krude Formen der Interpretation möglich gewesen sind. Das versetzte die Nachkriegsforschung in einen regelrechten Schock. Die NS-Interpretation gewann dadurch regelrecht an Gültigkeit – und die deutsche Romantik stand in jähem Verruf. Das Bewusstsein um die enge Verknüpfung von meinungsbildender literarischer Romantik und den bildenden Künsten schärfte nun auch den kritischen Blick auf die romantischen Künstler. Sie standen nun unter Verdacht, künstlerische Vorboten des Faschismus gewesen zu sein.

Insbesondere im englischsprachigen Raum schien sich der Nachkriegsdiskurs von den Schrecken des Nationalsozialismus nicht mehr lösen zu können. Es galt nun die Prämisse, die deutsche Romantik und ihr künstlerisches Vermächtnis nach ihrer Wirkungsgeschichte zu messen, die bekanntlich ihren Tiefpunkt in der propagandistischen Verwertung durch das NS-System erfahren hatte – freilich unfreiwillig. Es war scheinbar folgende Maxime zu beachten: Historisches Material, das der Nationalsozialismus für seine mörderische Weltanschauung erfolgreich beansprucht hat, ja, dem muss mit Ablehnung begegnet werden! Wir kennen diese Problematik von ähnlichen prekären Auseinandersetzungen – etwa mit der NS-

Rezeption Friedrich Nietzsches, Richard Wagners oder gar des Bamberger Reiters. Dieser Maxime folgend, droht wiederum Gefahr, in die faschistische Propagandafalle zu tappen und genau jene beschränkten Sichtweisen zu akzeptieren, die der NS-Diskurs als wissenschaftlich fundiert zu proklamieren versucht hatte. Dadurch erhebt man den NS-Diskurs unweigerlich zur wissenschaftlichen Autorität. Das gilt es aber definitiv zu vermeiden.

In den englischen Polemiken rund um die Ausstellung „Der Geist der deutschen Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990“ im Jahre 1995 wurde die deutsche Romantik aufgrund ihrer Wirkungsgeschichte abgelehnt. Wenige Jahre zuvor hatten amerikanische Kritiker Caspar David Friedrich mit ähnlich harscher Kritik verurteilt. Im Frühjahr 1991 präsentierte das New Yorker Metropolitan Museum Gemälde und Zeichnungen Friedrichs aus den Sammlungen in Moskau und Sankt Petersburg. Während Stimmen laut wurden, der deutsche Künstler hätte nicht malen können, zeigten sich andere Kritiker von der technischen Perfektion der Landschaften abgestoßen: sie hätten tot und erfroren gewirkt. Was die Kritik dabei nicht bedachte: Man erhob Adolf Hitler unmerklich zur letzten wissenschaftlichen Instanz, wenn etwa spöttisch angemerkt wurde, dass die NS-Kunstpolitik Picasso verabscheut, weil sie Friedrich verehrt hatte.⁴⁹⁰ Hitler hätte somit Recht gehabt.

Für eine allmähliche Rehabilitierung Caspar David Friedrichs zeichnete kurioserweise ein renommierter amerikanischer Kunsthistoriker im Jahre 1975 verantwortlich. Robert Rosenblum entdeckte in Friedrichs komplexem Kunstbegriff den Ausgangspunkt einer weitreichenden Wirkungsgeschichte, die sich – fernab von der epigonalen Trivialität in der NS-Kunst – bis in die amerikanische Moderne nachvollziehbar machen ließe.⁴⁹¹ Rosenblum sensibilisierte den Nachkriegsdiskurs für die breitgefächerte Friedrich-Rezeption im 20. Jahrhundert. Mit der überarbeiteten Ausstellung in München 1995 hätte schließlich der „romantische Geist“ der deutschen Moderne – Friedrichs Einfluss auf „linke“ und „rechte“ Kunst – veranschaulicht werden sollen. Aufgabe war es, eine Revision des Friedrich-Bildes vorzunehmen, die seinen Einfluss auf nachfolgende Künstlergenerationen plastisch machen sollte.⁴⁹² Die Vereinnahmung im Nationalsozialismus war demnach nur ein kurzer, wenn auch folgenreicher Abschnitt romantischer Nachwehen.

Fakt bleibt jedoch, dass die offenkundig politische Verehrung der deutschen Romantik im Nationalsozialismus den heutigen Umgang mit der hochgeistigen Epoche entscheidend geprägt hat. Einzelne Phänomene haben erst durch die NS-Exegese an Brisanz gewonnen. Die bildenden Künste – im Fahrwasser des literarischen und politischen Umfeldes ihrer Zeit – sind in diesem Zusammenhang nicht ausgenommen. Die Spannungsfelder in der romantischen Rezeptionsgeschichte – zwischen Verehrung und Verurteilung, Begeisterung und Be-

⁴⁹⁰ HOFMANN, Wie deutsch ist die deutsche Kunst? (zit. Anm. 188), S. 20; HOFMANN, Caspar David Friedrich (zit. Anm. 380), S. 13.

⁴⁹¹ ROSENBLUM, Robert, Modern painting and the northern romantic tradition. Friedrich to Rothko, New York 1975.

⁴⁹² VITALI, Ernste Spiele (zit. Anm. 234), passim.

schädigung, Adaption und Ablehnung – scheinen bezeichnend für eine Künstlerbewegung, die in ihrer Dialektik stets zwischen Triumph und Tragödie geschwankt war.

Caspar David Friedrich war freilich kein künstlerischer Vorbote des Nationalsozialismus. Aber als Kind seiner Zeit – in geladener Atmosphäre, zwischen Individualismus und Gemeinschaftsgefühl, subjektiver Selbstüberschätzung und erstarktem Nationalbewusstsein – hatte Friedrich die faschistischen Kunstverdrehen mit einer geheimnisvollen Bildsprache beliefert, die im NS-Kunstdiskurs als historische Wegbereiterin des „Dritten Reiches“ nochmals lautstark Wort ergreifen hätte sollen. Allein, der Künstler selbst konnte sich nicht dagegen wehren.

6 Bibliografie

Quellen und Literatur bis 1945

(teils Neuauflagen)

- AMERSDORFER, Heinrich, Das Meer in Bildern deutscher Maler. Zur Ausstellung in Wien, in: Die Pause, Jg. 9, Heft 3, März 1944, S. 19-22
- ARP, Hans/LISSITZKY, El, Die Kunstismen, Baden 1990 (1925)
- AUBERT, Andreas, Patriotische Bilder von Kaspar David Friedrich aus dem Jahre 1814, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, Bd. 9, 1911, S. 609-615
- AUBERT, Andreas, Caspar David Friedrich. „Gott, Freiheit, Vaterland“, Berlin 1915
- BEEKEN, Hermann, Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft, München 1944
- BENZ, Richard, Geist der Romantischen Malerei, Dresden 1934
- BENZ, Richard, Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung, Leipzig 1937
- BENZ, Richard/von SCHNEIDER, Arthur, Die Kunst der deutschen Romantik, München 1939
- BIEDRZYNSKI, Richard, Tragiker der Landschaftsmalerei. Caspar David Friedrich zum Gedächtnis, in: Völkischer Beobachter, 2. September 1944, S. 4
- CHRISTOFFEL, Ulrich, Deutsche Innerlichkeit, München 1940
- DARRÉ, Richard Walther, Blut und Boden. Ein Grundgedanke des Nationalsozialismus, Berlin 1938
- EBERLEIN, Kurt Karl, Einleitung, in: Ders. (Hrsg.), Caspar David Friedrich. Bekenntnisse, Leipzig 1924, S. 3-52
- EBERLEIN, Was ist deutsch in der deutschen Kunst, Berlin 1933
- EBERLEIN, Kurt Karl (Hrsg.), Caspar David Friedrich. Bekenntnisse im Wort, Berlin 1939
- EBERLEIN, Kurt Karl, Caspar David Friedrich der Landschaftsmaler. Ein Volksbuch deutscher Kunst, Bielefeld/Leipzig 1940
- ECKSTEIN, Hans, Caspar David Friedrich. Zum 100. Todestag, in: Geistige Arbeit, Jg. 7, Nr. 9, 5. Mai 1940, S. 1-2
- von EINEM, Herbert, Caspar David Friedrich, Berlin 1938
- FEISTEL-ROHMEDER, Bettina, Im Terror des Kunstbolschewismus. Urkundensammlung des „Deutschen Kunstberichtes“ aus den Jahren 1927-33, Karlsruhe 1938
- FEISTEL-ROHMEDER, Bettina, Rezension zu Kurt Karl Eberleins „Caspar David Friedrich. Der Landschaftsmaler“, in: Das Bild, Jg. 10, Heft 7, Juli 1940, S. 97 und 112 (Umschlagseite)
- FICHTE, Johann Gottlieb, Reden an die deutsche Nation (1808), hrsg. von Alexander Aichele, Hamburg 2008

- FISCHER, Otto, Geschichte der deutschen Malerei, München 1942
- GÜNTHER, Hans F. K., Herkunft und Rassengeschichte der Germanen, München 1935
- HAMANN, Richard, Geschichte der deutschen Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, Berlin 1935
- HARTMANN, Waldemar, Die Einheit deutscher Kunst, in: Nationalsozialistische Monatshefte, Jg. 9, Heft 100, Juli 1938, S. 611-627
- HERGLOTZ, Herta, Die Romantik und das Dritte Reich, Univ. phil. Diss., Wien 1940
- HITLER, Adolf, Mein Kampf, München ⁶⁶⁶⁻⁶⁷⁰1942 (1925)
- HITLER, Adolf, Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitages in Nürnberg 1935, in: HINZ, Berthold, Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, München 1974, S. 139-152
- HITLER, Adolf, Rede bei der Eröffnung der „Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1937, in: HINZ, Berthold, Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, München 1974, S. 152-170
- HITLER, Adolf, Rede bei der Eröffnung der „Zweiten Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1938, in: HINZ, Berthold, Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, München 1974, S. 170-177
- HOFFMANN, Heinrich (Hrsg.), Hitler über Deutschland, Text von Josef Berchtold, München 1932
- HOLTZE, Otto, Runge und Friedrich, Pommerns große Romantiker, in: Niederdeutsche Welt, Jg. 16, Dezember 1941, S. 217-218
- HORKHEIMER, Max/ADORNO, Theodor W., Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a. Main ¹⁷2008 (1944)
- KLEMPERER, Victor, Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933 bis 1945, Bd. 1-8, Berlin ¹⁰1998
- KLOOS, Werner, Deutsche Innerlichkeit. Zum 100. Todestag von Caspar David Friedrich, in: Die Kunst im Deutschen Reich, Jg. 4, Folge 5, Mai 1940, S. 151-159
- KRÜGER, Jochen, Das „Patriotische Bild“ in der deutschen Romantik, in: Nationalsozialistische Monatshefte, Jg. 9, Heft 102, September 1938, S. 776-783
- LANGBEHN, Julius, Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen, Leipzig 1890
- MANN, Thomas, Zu Wagners Verteidigung. Brief an den Herausgeber des „Common Sense“ (1939), in: Ders., Deutschland und die Deutschen. Essays 1938-1945, Bd. 5, hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt a. Main ²2002, S. 75-82
- MANN, Thomas, Deutschlands Weg nach Hitlers Sturz (1941), in: Ders., Deutschland und die Deutschen. Essays 1938-1945, Bd. 5, hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt a. Main ²2002, S. 156-163
- MANN, Thomas, Joseph und seine Brüder (1942), in: Ders., Deutschland und die Deutschen. Essays 1938-1945, Bd. 5, hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt a. Main ²2002, S. 185-200

- MANN, Thomas, Hitlerreden (Deutsche Hörer! 28. März 1943), in: Ders., Deutschland und die Deutschen. Essays 1938-1945, Bd. 5, hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt a. Main 2002, S. 208-210
- NEMITZ, Fritz, Caspar David Friedrich. Die unendliche Landschaft, München 1938
- NITSCHKE, Julius, Caspar David Friedrich, in: Das Bild, Jg. 10, Heft 7, Juli 1940, S. 108-109
- PERTZ, Susanna, Das Wort „Nordisch“. Seine Geschichte bis zur Jahrhundertwende, Dresden 1939
- RAVE, Paul Ortwin/GERSTENBERG, Kurt, Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom, Berlin 1934
- REETZ, Hans, Das „Kreuz an der Ostsee“. Über ein neuentdecktes Bild C. D. Friedrichs, in: Das Innere Reich, Jg. 4, Heft 6, S. 749-751
- ROLLENHAGEN, Georg, Der Seher der Landschaft, in: Velhagen und Klasings Monatshefte, Jg. 58, Heft 6, Februar 1944, S. 245-252
- ROSENBERG, Alfred, Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit, München 1930
- SCHMITT, Otto, Die Ruine Eldena im Werk von Caspar David Friedrich, Berlin, Kriegsausgabe o. J.
- SCHULTZE-NAUMBURG, Paul, Kunst und Rasse, München 21935 (1928)
- SCHULTZE-NAUMBURG, Paul, Kampf um die Kunst, München 1932
- SCHULTZE-NAUMBURG, Paul, Kunst aus Blut und Boden, Leipzig 1934
- SCHULTZE-NAUMBURG, Paul, Nordische Schönheit. Ihr Wunschbild im Leben und in der Kunst, München 1937
- TEUPSER, Werner, Pforr und Overbeck, Italia und Germania, Berlin, Kriegsausgabe o. J.
- VIERECK, Peter, Metapolitics. From the Romantics to Hitler, a historical and psychological analysis of modern Germany, New York 1941
- WEIGERT, Hans, Geschichte der deutschen Kunst. Von der Vorzeit bis zur Gegenwart, Berlin 1942
- WILHELM-KÄSTNER Kurt/ROHLING, Ludwig/DEGNER, Karl Friedrich, Caspar David Friedrich und seine Heimat, Berlin 1940

Quellen und Literatur nach 1945

- ACHLEITNER, Friedrich, Das semantische Schlamassel. Das historische Erbe der Donaumonarchie und die Zwischenkriegszeit, in: TABOR, Jan, (Hrsg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956, Ausst. Kat. Künstlerhaus Wien, Bd. 1, Baden 1994, S. 30-35
- ALY, Götz, Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus, Frankfurt a. Main ³2005
- AURENHAMMER, Hans H., Zäsur oder Kontinuität? Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus, in: BDA Wien/Institut für Kunstgeschichte Wien (Hrsg.), Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 53, Wien/Köln/Weimar 2004, S. 11-54
- BACKES, Klaus, Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kulturpolitik im Dritten Reich, Köln 1988
- BARBIAN, Jan-Pieter, Die Beherrschung der Musen. Kulturpolitik im „Dritten Reich“, in: SARKOWICZ, Hans (Hrsg.), Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus, Frankfurt a. Main/Leipzig 2004, S. 40-74
- BARTETZKO, Dieter, Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Filmbauten, Reinbek bei Hamburg 1985
- BARTETZKO, Dieter, Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NS-Architektur, Berlin 1985
- BAUER, Richard et al. (Hrsg.), München – „Hauptstadt der Bewegung“, Ausst. Kat. Münchner Stadtmuseum, München ²2002
- BECKER, Lutz, Kunst im Dritten Reich. Einige Aspekte, in: VITALI, Christoph (Hrsg.), Ernste Spiele. Der Geist der deutschen Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst. Kat. Haus der Kunst München, Stuttgart 1995, S. 527-529
- BEHNE, Adolf, Entartete Kunst, Berlin 1947
- BENZ, Wolfgang, Hitlers Künstler. Zur Rolle der Propaganda im nationalsozialistischen Staat, in: SARKOWICZ, Hans (Hrsg.), Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus, Frankfurt a. Main/Leipzig 2004, S. 14-39
- BERLIN, Isaiah, Die Wurzeln der Romantik, hrsg. von Henry Hardy, aus dem Englischen von Burkhardt Wolf, Berlin 2004 (1965)
- BÖRSCH-SUPPAN, Helmut/JÄHNIG, Karl Wilhelm, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973
- BÖRSCH-SUPAN, Helmut, Natur als Sprache, in: VITALI, Christoph (Hrsg.), Ernste Spiele. Der Geist der deutschen Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst. Kat. Haus der Kunst München, Stuttgart 1995, S. 463-464
- BRACKMANN, Karl-Heinz/BIRKENHAUER, Renate, NS-Deutsch. „Selbstverständliche“ Begriffe und Schlagwörter aus der Zeit des Nationalsozialismus, Straelen a. Niederrhein 1988
- BRENNER, Hildegard, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek bei Hamburg 1963
- BÜRGER, Peter, Theorie der Avantgarde, Frankfurt a. Main 1974

- CELAN, Paul, Die Gedichte, hrsg. von Barbara Wiedemann, Frankfurt a. Main 2005
- DAHM, Volker, Künstler als Funktionäre. Das Propagandaministerium und die Reichskulturkammer, in: SARKOWICZ, Hans (Hrsg.), Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus, Frankfurt a. Main/Leipzig 2004, S. 75-109
- DAVIDSON, Mortimer G., Kunst in Deutschland 1933-1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich. Malerei, Bd. 2, Tübingen 1991
- DOLL, Nikola et al. (Hrsg.), Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar 2005
- DURTH, Werner, Architektur und Stadtplanung im Dritten Reich, in: PRINZ, Michael/ZITELMANN, Rainer (Hrsg.), Nationalsozialismus und Modernisierung, Darmstadt 1991, S. 139-171
- von EINEM, Herbert, Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik. 1760 bis 1840, München 1978
- EMMERICH, Wolfgang/WEGE, Carl (Hrsg.), Der Technikdiskurs in der Hitler-Stalin-Ära, Stuttgart/Weimar 1995
- ENDLICH, Stefanie, Lexikoneintrag „Kulturbolschewismus“, in: BENZ, Wolfgang et al. (Hrsg.), Enzyklopädie des Nationalsozialismus, München 2007, S. 615
- FEST, Joachim, Hitler. Eine Biographie, Berlin 2008
- FLECKNER, Uwe (Hrsg.), Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus. Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 1, Berlin 2006
- FRIEDLÄNDER, Saul, Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus, übersetzt von Michael Grendacher, Frankfurt a. Main 2007 (1982)
- GEBHARDT, Volker, Das Deutsche in der deutschen Kunst, Köln 2004
- GIESLER, Hermann, Ein anderer Hitler. Bericht seines Architekten Hermann Giesler. Erlebnisse. Gespräche. Reflexionen, Stegen am Ammersee, 2005
- GLASER, Hermann, Spieß-Ideologie. Von der Zerstörung des deutschen Geistes im 19. und 20. Jahrhundert und dem Aufstieg des Nationalsozialismus, Frankfurt a. Main 1978
- GLASER, Hermann, Wie Hitler den deutschen Geist zerstörte. Kulturpolitik im Dritten Reich, Hamburg 2005
- GOLDHAGEN, Daniel Jonah, Hitlers willige Vollstrecker, übersetzt von Klaus Kochmann, Berlin 1996
- GOLOMSCHTOK, Igor, Führer. Helden. Märtyrer. Das Wesen der Kunst im Totalitarismus, in: TABOR, Jan (Hrsg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956, Ausst. Kat. Künstlerhaus Wien, Bd. 1, Baden 1994, S. 36-43
- GRÜTTNER, Michael, Wissenschaft, in: BENZ, Wolfgang et al. (Hrsg.), Enzyklopädie des Nationalsozialismus, München 2007, S. 143-165
- HAFFNER, Sebastian, Von Bismarck zu Hitler. Ein Rückblick, München 2001 (1987)
- HAFTMANN, Werner, Malerei im 20. Jahrhundert, München 1957

- HAUSMANN, Frank-Rutger, „Deutsche Geisteswissenschaft“ im Zweiten Weltkrieg. Die Aktion „Ritterbusch“ (1940-1945), Heidelberg ³2007
- HAUSMANN, Frank-Rutger, Wozu Fachgeschichte der Geisteswissenschaften im „Dritten Reich“, in: HEFTRIG, Ruth et al. (Hrsg.), Kunstgeschichte im „Dritten Reich“. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008, S. 3-24
- HECKER, Hans Joachim, Die Kunststadt München im Nationalsozialismus, in: BAUER, Richard et al. (Hrsg.), München – „Hauptstadt der Bewegung“, Ausst. Kat. Münchner Stadtmuseum, München ²2002, S. 310-316
- HEFTRIG, Ruth et al. (Hrsg.), Kunstgeschichte im „Dritten Reich“. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008
- HERF, Jeffrey, Reactionary modernism. Technology, Culture, Politics in Weimar and the Third Reich, Cambridge 1984
- HERZ, Rudolf, Hoffmann und Hitler. Fotografie als Medium des Führermythos, München 1994
- HRDLICKA, Alfred, Die Ästhetik des automatischen Faschismus, in: Ders., Die Ästhetik des automatischen Faschismus. Essays und neue Schriften, hrsg. von Michael Lewin, Wien/Zürich 1989, S. 65-71
- HRDLICKA, Alfred, Die Nazis waren die Avantgarde der Technokratie, in: Ders., Die Ästhetik des automatischen Faschismus. Essays und neue Schriften, hrsg. von Michael Lewin, Wien/Zürich 1989, S. 186
- HINZ, Berthold, Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, München 1974
- HINZ, Berthold, Die Mobilisierung im deutschen Faschismus, in: HOFMANN, Werner (Hrsg.), Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Aspekte zum Verhältnis von Mensch und Natur in der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt a. Main 1974, S. 56-63
- HINZ, Berthold (Hrsg.), Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979
- HINZ, Berthold, NS-Kunst 50 Jahre danach, Marburg 1989
- HOFFMANN, Heinrich, Hitler wie ich ihn sah. Aufzeichnungen seines Leibfotografen, München 1974
- HOFMANN, Werner, Wie deutsch ist die deutsche Kunst? Eine Streitschrift, Leipzig 1999
- HOFMANN, Werner, Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000
- HÖVER, Ulrich, Joseph Goebbels. Ein nationaler Sozialist, Bonn 1992
- HOWOLDT, Jenns, Verschlüsselte Botschaften – Patriotische Bilder, in: GAßNER, Hubertus (Hrsg.), Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik, Ausst. Kat. Museum Folkwang Essen/Hamburger Kunsthalle, München 2006, S. 58-65
- HRACHOWY, Frank, Stählerne Romantik. Automobilrennfahrer und nationalsozialistische Moderne, Berlin 2005

- KERSHAW, Ian, Der NS-Staat. Geschichtsinterpretationen und Kontroversen im Überblick, übersetzt von Jürgen Peter Krause, Reinbek bei Hamburg ⁴2006 (1993)
- KIPPHOFF, Petra, Nachts, wenn es licht wird, in: Die Zeit, 10. Februar 1995
- KLAUSNITZER, Ralf, Blaue Blume unterm Hakenkreuz. Die Rezeption der deutschen literarischen Romantik im Dritten Reich, Paderborn/München/Wien/Zürich 1999
- KLEMPERER, Victor, LTI. Die unbewältigte Sprache. Aus dem Notizbuch eines Philologen, Darmstadt ³1967 (1947)
- KÖNIGSEDER, Angelika, Lexikoneintrag „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“, in: BENZ, Wolfgang et al. (Hrsg.), Enzyklopädie des Nationalsozialismus, München ⁵2007, S. 536-537
- KRACAUER, Siegfried, Das Ornament der Masse, Frankfurt a. Main 1963
- LANDES, Lilian, Das 19. Jahrhundert im Blick nationalsozialistischer Kunstgeschichtsschreibung, in: DOLL, Nikola et al. (Hrsg.), Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar 2005, S. 283-304
- LARGE, David Clay, Hitlers München. Aufstieg und Fall der Hauptstadt der Bewegung, aus dem Englischen von Karl Heinz Siber, München 1998 (1997)
- LARSSON, Lars Olof, Klassizismus in der Architektur des 20. Jahrhunderts, in: SPEER, Albert, Architektur, Frankfurt a. Main/Berlin/Wien 1978, S. 151-175
- LUDWIG, Karl-Heinz, Technik, in: BENZ, Wolfgang et al. (Hrsg.), Enzyklopädie des Nationalsozialismus, München ⁵2007, S. 283-302
- LUNDGREEN, Peter (Hrsg.), Wissenschaft im Dritten Reich, Frankfurt a. Main 1985
- MATHIEU, Thomas, Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus. Studien zu Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg, Baldur von Schirach, Heinrich Himmler, Albert Speer, Wilhelm Frick, Saarbrücken 1997
- MERKER, Reinhard, Die bildenden Künste im Nationalsozialismus, Köln 1983
- MITTIG, Hans-Ernst, Thesen der Kritischen Theorie bei der Analyse der NS-Kunst, in: BERNDT, Andreas et al. (Hrsg.), Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, Berlin 1992, S. 85-116
- MOMMSEN, Hans, Nationalsozialismus als vorgetäuschte Modernisierung, in: PEHLE, Walter H. (Hrsg.), Der historische Ort des Nationalsozialismus. Annäherungen, Frankfurt a. Main 1990, S. 11-46
- NERDINGER, Winfried, Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung, München, 1993
- NERDINGER, Winfried, Modernisierung, Bauhaus, Nationalsozialismus, in: Ders., Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung, München 1993, S. 9-23
- NERDINGER, Winfried, Architektur. Macht. Erinnerung. Stellungnahmen 1984-2004, hrsg. von Christoph Hölzl und Regina Prinz, München/Berlin/London/New York 2004
- PAPENBROCK, Martin, Anmerkungen zur Geschichte und Methodik der wissenschaftsgeschichtlichen Forschung zur Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, in: HEFTRIG,

- Ruth et al. (Hrsg.), Kunstgeschichte im „Dritten Reich“. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008, S. 25-38
- PETSCH, Joachim, Kunst im Dritten Reich. Architektur, Plastik, Malerei, Köln 1983
- PETSCH, Joachim, „Unersetzliche Künstler“. Malerei und Plastik im „Dritten Reich“, in: SARKOWICZ, Hans (Hrsg.), Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus, Frankfurt a. Main/Leipzig 2004, S. 245-277
- PEVSNER, Nikolaus, Europäische Architektur, München 1967
- PIPER, Ernst, Alfred Rosenberg. Hitlers Chefideologe, München 2007
- RASP, Hans-Peter, Eine Stadt für tausend Jahre. München – Bauten und Projekte für die Hauptstadt der Bewegung, München 1981
- RAUTMANN, Peter, Romantik im nationalen Korsett. Zur Friedrich-Rezeption am Ende der Weimarer Republik und zur Zeit des Faschismus, in: VITALI, Christoph (Hrsg.), Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst. Kat. Haus der Kunst München, Stuttgart 1995, S. 519-526
- REICHEL, Peter, Der schöne Schein des Dritten Reiches. Gewalt und Faszination des deutschen Faschismus, Hamburg 2006 (1991)
- REICHEL, Peter, Bildende Kunst und Architektur, in: BENZ, Wolfgang et al. (Hrsg.), Enzyklopädie des Nationalsozialismus, München 2007, S. 166-179
- RIEFENSTAHL, Leni, Africa, Köln 2005
- ROSENBLUM, Robert, Modern painting and the northern romantic tradition. Friedrich to Rothko, New York 1975
- SAFRANSKI, Rüdiger, Romantik. Eine deutsche Affäre, München 2007
- SARKOWICZ, Hans (Hrsg.), Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus, Frankfurt a. Main/Leipzig 2004
- SAß, Susen Krüger, „Nordische Kunst“. Die Bedeutung des Begriffes während des Nationalsozialismus, in: HEFTRIG, Ruth et al. (Hrsg.), Kunstgeschichte im „Dritten Reich“. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008, S. 224-244
- SCHEEDE, Uwe M., Nachwort, in: RAVE, Paul Ortwin, Kunstdiktatur im Dritten Reich, hrsg. von Uwe M. Scheede, Berlin 1987 (1949), S. 137-153
- SCHMIED, Wieland, Caspar David Friedrich. Zyklus, Zeit und Ewigkeit, München/London/New York 1999
- SCHOEPS, Julius H. (Hrsg.), Ein Volk von Mördern? Die Dokumentation zur Goldhagen-Kontroverse um die Rolle der Deutschen im Holocaust, Hamburg 1996
- SCHÖRKEN, Rolf, Jugend, in: BENZ, Wolfgang et al. (Hrsg.), Enzyklopädie des Nationalsozialismus, 2007, S. 223-241
- SCHWARZ, Birgit, Geniewahn: Hitler und die Kunst, Wien/Köln/Weimar 2009
- SIGMUND, Anna Maria, Die Frauen der Nazis, München 2005 (1998/2000/2002)
- SONTAG, Susan, Faszinierender Faschismus (1974), in: Dies., Im Zeichen des Saturn. Essays, Frankfurt a. Main, 2003 (1983), S. 97-126

- SPEER, Albert, Spandauer Tagebücher, Berlin 2005 (1980)
- STAECK, Klaus (Hrsg.), Nazi-Kunst ins Museum?, Göttingen 1988
- STRICH, Fritz, Vorwort zur vierten Auflage, in: Ders., Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit, Bern/München 1962, S. 9-17
- THOMAS, Heinz, Lexikoneintrag „Translatio Imperii“, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 8, München 2003, S. 944-946
- UERLINGS, Herbert, Theorie der Romantik, Stuttgart 2000
- VITALI, Christoph (Hrsg.), Ernste Spiele. Der Geist der deutschen Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst. Kat. Haus der Kunst München, Stuttgart 1995
- VITALI, Christoph/GAßNER, Hubertus, Einführung in die Ausstellung in München, in: VITALI, Christoph (Hrsg.), Ernste Spiele. Der Geist der deutschen Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausst. Kat. Haus der Kunst München, Stuttgart 1995, S. 8-11
- VITALI, Christoph, „Entsetzliche Verdrehung“. Interview mit dem „Spiegel“, in: Der Spiegel, 5, 1995, S. 156-158
- VOEGELIN, Eric, Hitler und die Deutschen, München 2006 (1964)
- WEIHSMANN, Helmut, Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs, Wien 1998
- WEYR, Thomas, Die Kunst ist geschmeidig, in: TABOR, Jan (Hrsg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956, Ausst. Kat. Künstlerhaus Wien, Bd. 1, Baden 1994, S. 195-198
- WOLBERT, Klaus, „Deutsche Innerlichkeit“. Die Wiederentdeckung im deutschen Imperialismus, in: HOFMANN, Werner (Hrsg.), Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Aspekte zum Verhältnis von Mensch und Natur in der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt a. Main 1974, S. 34-55
- WULF, Joseph, Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963
- ZELNHEFER, Siegfried, Die Reichsparteitage der NSDAP. Geschichte, Struktur und Bedeutung der größten Propagandafeste im nationalsozialistischen Feiertag, Nürnberg 1991

Internet-Quellen

- DATENBANK des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Karlsruhe. Stand: 10. Februar 2005, URL: <http://www.ikg.uni-karlsruhe.de/projekte/kgns/index.htm> (letzter Zugriff: 13. Mai 2009)

7 Anhang

7.1 Abbildungsnachweis

Abb. 1: DAVIDSON, Mortimer G., Kunst in Deutschland 1933-1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich, Bd. 3/1, Architektur, Tübingen 1995, Abb. 744

Abb. 2: Institut für Kunstgeschichte Wien

Abb. 3: NEIDHARDT, Hans Joachim, Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1997, S. 81

Abb. 4: NEIDHARDT, Hans Joachim, Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1997, S. 82

Abb. 5: WOLF, Norbert, Caspar David Friedrich 1774-1840. Der Maler der Stille, Köln u.a. 2007, S. 39

Abb. 6: WOLF, Norbert, Caspar David Friedrich 1774-1840. Der Maler der Stille, Köln u.a. 2007, S. 38

Abb. 7: WOLF, Norbert, Caspar David Friedrich 1774-1840. Der Maler der Stille, Köln u.a. 2007, S. 30

Abb. 8: HOFMANN, Werner, Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000, S. 241

Abb. 9: HOFMANN, Werner, Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000, S. 64

Abb. 10: SCHMIED, Wieland, Caspar David Friedrich. Zyklus, Zeit und Ewigkeit, München/London/New York 1999, S. 11

Abb. 11: WOLF, Norbert, Caspar David Friedrich 1774-1840. Der Maler der Stille, Köln u.a. 2007, S. 31

Abb. 12: HOFMANN, Werner, Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000, S. 273

Abb. 13: HOFMANN, Werner, Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000, S. 262

Abb. 14: Institut für Kunstgeschichte Wien

7.2 Abbildungen

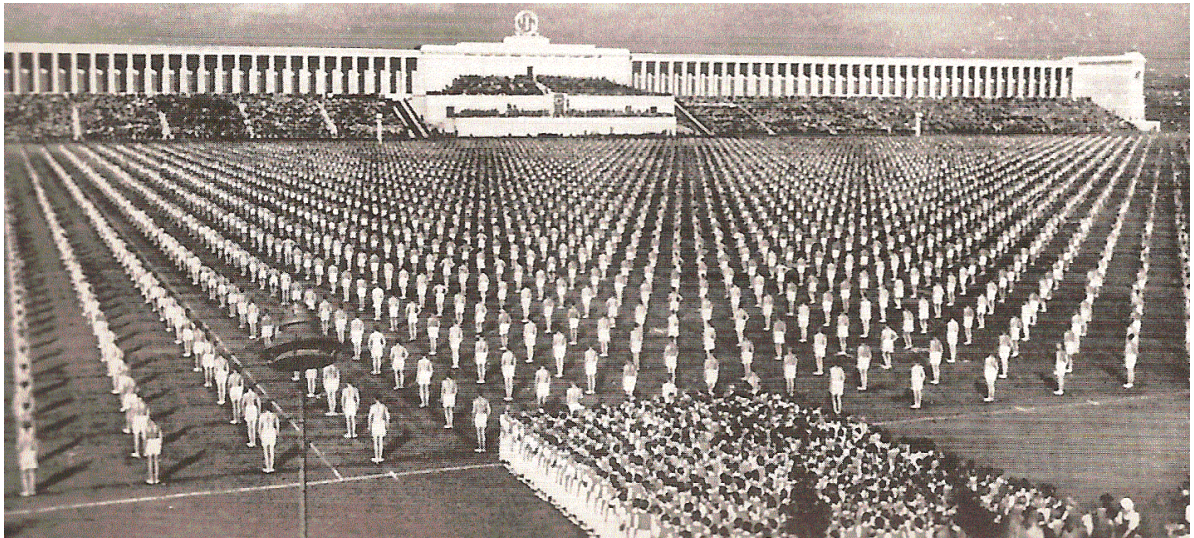


Abb. 1: Albert SPEER, Zeppelinfeld Nürnberg, 1937

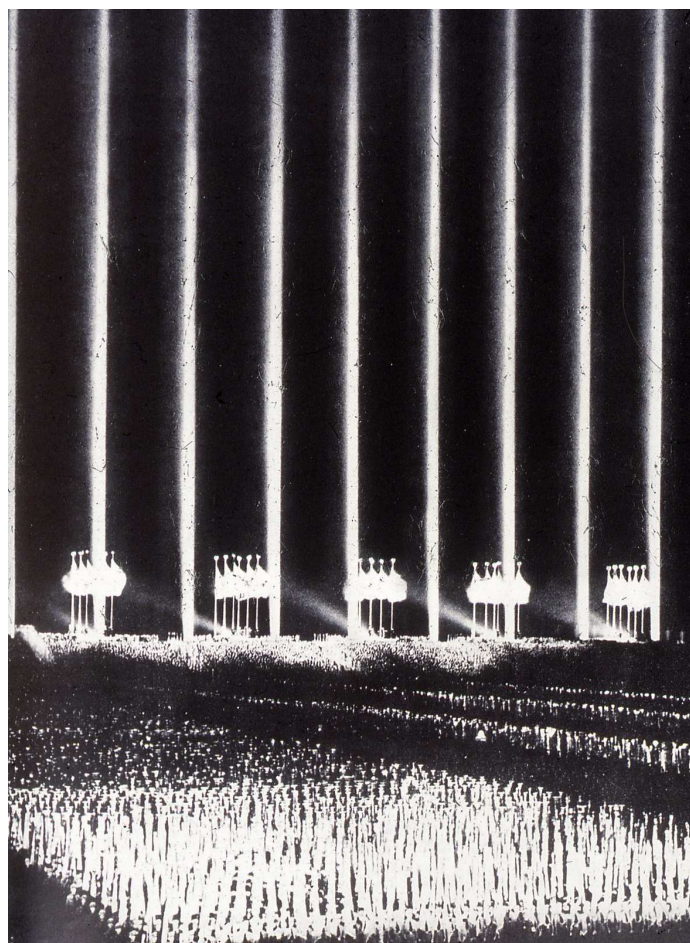


Abb. 2: Albert SPEER, Lichtdom, „Lichtarchitektur“ am Reichsparteitag in Nürnberg 1937



Abb. 3: Peter von CORNELIUS, Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen, Fresko der Casa Bartholdy, 1817 (seit Ende 19. Jahrhunderts in Berliner Nationalgalerie)



Abb. 4: Friedrich OVERBECK, Der Verkauf Josephs durch seine Brüder, Fresko der Casa Bartholdy, 1816/17 (seit Ende 19. Jahrhunderts in Berliner Nationalgalerie)



Abb. 5: Caspar David FRIEDRICH, Gräber gefallener Freiheitskrieger, 1812, Öl auf Leinwand, ca. 50 x 70 cm



Abb. 6: Caspar David FRIEDRICH, Felsental (Das Grab des Arminius), 1813/14, Öl auf Leinwand, 49,5 x 70,5 cm (schwer beschädigt)

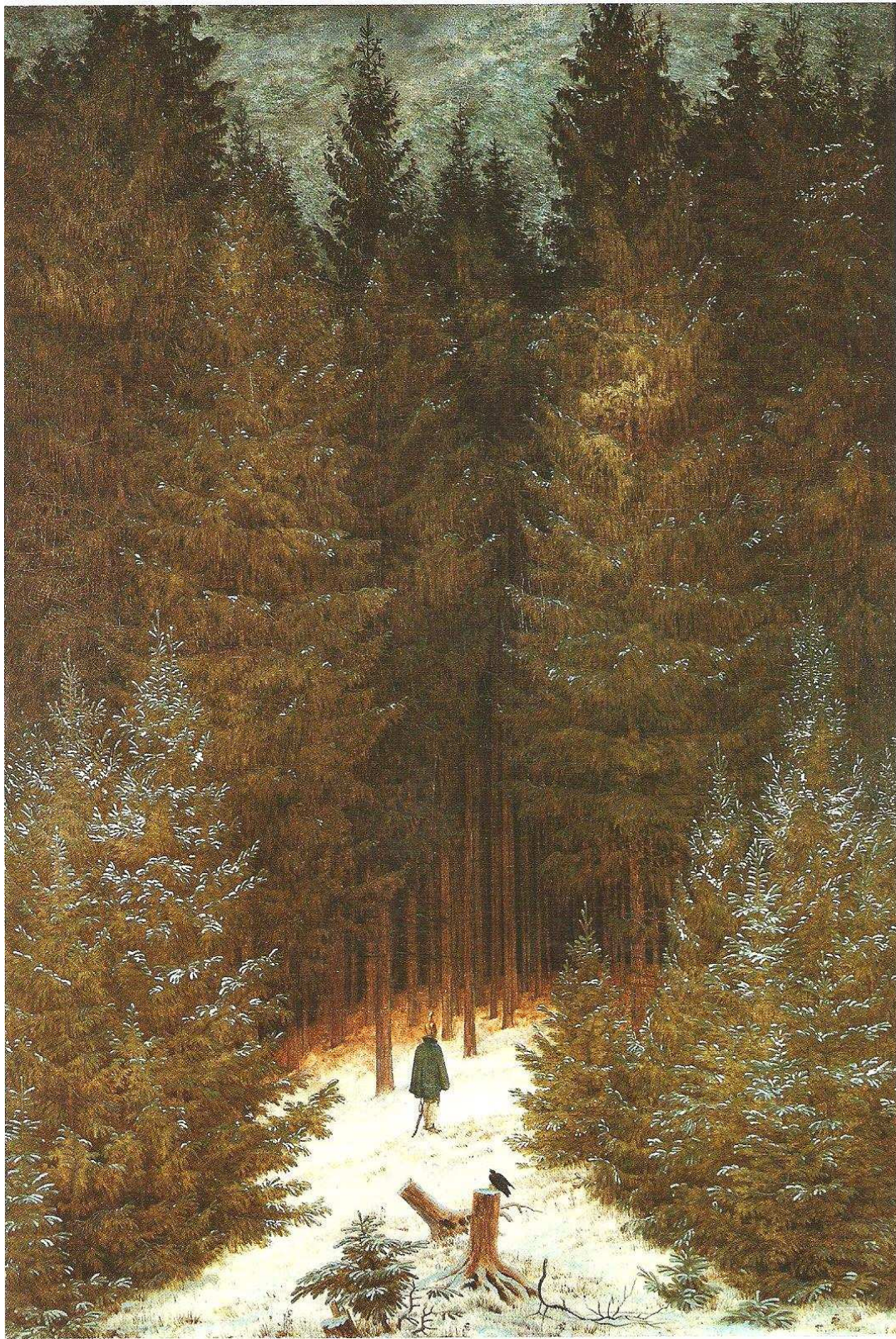


Abb. 7: Caspar David FRIEDRICH, Der Chasseur im Walde, um 1813/14, Öl auf Leinwand, 65,7 x 46,7 cm

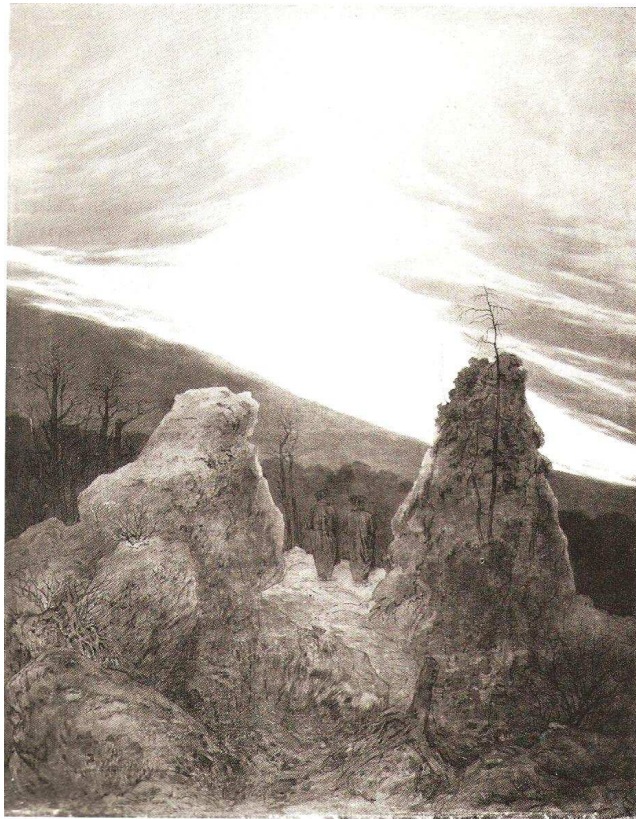


Abb. 8: Caspar David FRIEDRICH, Nordlicht, um 1834/35, Öl auf Leinwand, 143 x 108,5 cm (zerstört)



Abb. 9: Caspar David FRIEDRICH, Hünengrab am Meer, 1807, Bleistift/Sepia, 64,5 x 95 cm

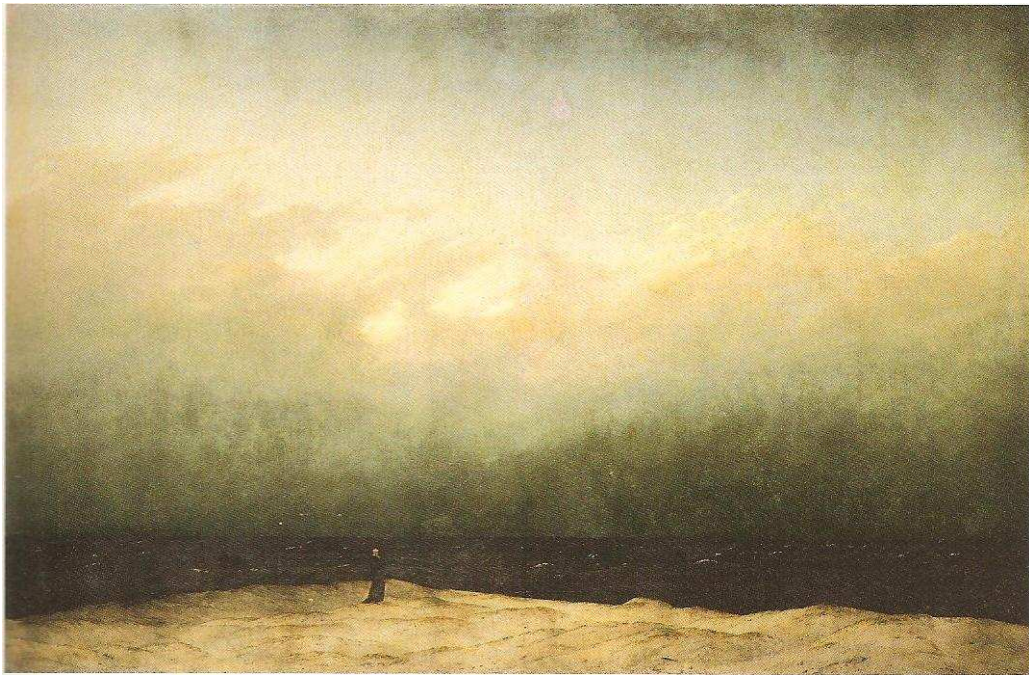


Abb. 10: Caspar David FRIEDRICH, Der Mönch am Meer, 1809/10, Öl auf Leinwand, 110 x 171,5 cm



Abb. 11: Caspar David FRIEDRICH, Selbstporträt, 1800, schwarze Kreide, 42 x 27,6 cm



Abb. 12: Caspar David FRIEDRICH, Selbstporträt, um 1802, Feder/Tusche, 13,1 x 9,2 cm



Abb. 13: Caspar David FRIEDRICH, Selbstporträt, um 1806/10, schwarze Kreide, 22,6 x 18 cm



Abb. 14: Caspar David FRIEDRICH, Selbstporträt, 1810, Bleistift und schwarze Kreide, 23 x 18,2 cm

7.3 Abstract

Adolf Hitler verehrte die Kunst der deutschen Romantik, die er in einer Rede als „unsterblichen Schatz einer so wahrhaften deutschen Kunst“ hervorhob. Im Nationalsozialismus wurde eine Neubewertung der deutschen Romantik auf höchster politischer Ebene vorangetrieben, die auf eine ideologische Einbindung der historischen Bewegung in den Wertekanon des „Dritten Reiches“ abzielte. Neben der dilettantischen Romantikverehrung innerhalb des nationalsozialistischen Machtzentrums entwickelte sich ein breiter wissenschaftlicher Diskurs an den Universitäten und in Fachkreisen. Dieser Diskurs stand in einer offenkundigen Wechselbeziehung zur politischen Doktrin. Die romantische Geistesbewegung avancierte in der nationalsozialistischen Wahrnehmung – freilich nicht ausnahmslos – zu einer Wegbereiterin der faschistischen Welt- und Kulturanschauung. Die Dialektik der historischen Romantik wurde dabei schwer beschädigt, und komplexe Strukturen auf nationalistische Aspekte reduziert. Auch in der Kunstgeschichtsschreibung zwischen 1933 und 1945 war eine affirmative Auseinandersetzung mit den bildenden Künstlern jener Epoche vorherrschend. Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit war es nun, die kunsthistorische Rezeption der deutschen Romantik im zeitpolitischen Kontext des NS-Regimes zu untersuchen. Folgende Fragen waren dabei relevant: Welches Bild wurde von der bildenden Kunst der deutschen Romantik im NS-Diskurs vermittelt? Warum und in welchem Ausmaß fand eine wissenschaftliche und publizistische Auseinandersetzung mit romantischen Kunstphänomenen statt? Wurde die deutsche Romantik unter dem Deckmantel der Wissenschaft für nationalsozialistische Zwecke missbraucht, umgeschrieben, eingefärbt oder gar pervertiert? War die fatale Radikalisierung des Diskurses am Vorabend des deutschen Faschismus schon in Vorbereitung gewesen? Und: Welche Auswirkungen hatte die intensive NS-Rezeption auf das Bild der deutschen Romantik nach 1945? Im Rahmen dieser Untersuchung wurde – unter anderem – einschlägige Literatur des nationalsozialistischen Wissenschaftsdiskurses ausgewertet und kommentiert. In der vorliegenden Analyse lag der Fokus auf der kunsthistorischen NS-Rezeption des norddeutschen Romantikers Caspar David Friedrich. Friedrich wurde eine nahezu uneingeschränkte Verehrung zuteil. Der NS-Kulturapparat reklamierte dessen Leben und Werk als historische Anknüpfungspunkte für eine neue, „wahrhafte deutsche Kunst“. Zwischen 1933 und 1945 galt Caspar David Friedrich als einer der Vorkämpfer für die Kunstideale des „Tausendjährigen Reiches“.

7.4 Lebenslauf

Nikolaus Keusch

geboren am 8. Juli 1984 in Wien

1994 - 2002: Gymnasium Kollegium Kalksburg in Wien

2002 - 2003: Zivildienst im Museum der KZ-Gedenkstätte Stutthof in Sztutowo (Polen)

WS 2003/04 -

WS 2009/10: Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

Wahlfachschwerpunkt: Philosophie, Judaistik, Geschichte