



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Heimatfront in Bildern. Ikonografie der NS-"Volksgemeinschaft"
im ländlichen Raum

verfasst von | submitted by

Pia Franziska Günthner B.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Werner Telesko Privatdoz.

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Arbeit untersucht die visuellen Darstellungen des nationalsozialistischen Konzepts der „Volksgemeinschaft“ im ländlichen Raum. Anhand verschiedener Bildquellen – darunter Propagandagemälde, Pressebilder und Plakate – wird analysiert, wie das NS-Regime Bilder nutzte, um eine idealisierte und rassistisch homogene Gemeinschaft zu konstruieren und zu verbreiten. Ein besonderer Fokus liegt auf der ländlichen Bildwelt, die im Rahmen der „Blut-und-Boden“-Ideologie das Bauerntum als Inbegriff der „deutschen Rasse“ verherrlichte. Die Analyse zeigt zudem, wie diese Bildwelten nicht nur die idealen „Volksgenossen“, sondern auch die sogenannten „Gemeinschaftsfremden“ visualisierten und ausgrenzten, was die exkludierenden Praktiken des NS-Regimes unterstützte.

Methodisch entwickelt die Arbeit eine Ikonografie der Volksgemeinschaft, indem wiederkehrende Bildthemen wie Geschlechterrollen, Familienbilder, bäuerliche Arbeit und die Darstellung der Heimatfront kategorisiert werden. Die Untersuchung macht deutlich, dass diese visuellen Motive zentral für die NS-Propaganda waren, da sie eine starke Illusion von Einheit und Zusammenhalt schaffen, während gleichzeitig Ausgrenzung und Gewalt legitimiert werden.

Abstract (English)

This thesis explores the visual representations of the National Socialist (NS) concept of the “Volksgemeinschaft” (people's community) in the rural context of Nazi Germany. By analyzing a variety of visual sources – including propaganda paintings, press images and posters – the study investigates how the NS regime used images to construct and propagate an idealized, racially homogenous community. A particular focus is placed on the rural imagery, which was central to the Nazi ideology of “Blut und Boden” (blood and soil), celebrating the peasantry as the purest embodiment of the German race. The analysis also highlights how the images not only included portrayals of the ideal German but also visually marginalized or excluded so-called “Gemeinschaftsfremde” (community aliens), reinforcing Nazi exclusionary practices.

Methodologically, the work develops a framework for an iconography of the “Volksgemeinschaft” by categorizing recurring visual motifs, such as gender roles, family ideals, agricultural labor, and the home front. The study reveals that these visual tropes were central to NS propaganda, creating a powerful illusion of unity and inclusion while legitimizing exclusion, violence and persecution.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Begriffsklärung „Volksgemeinschaft“	1
1.1.1	Definition	1
1.1.2	Begriffs- und Ideengeschichte	4
1.1.3	Gebrauch und Anwendung	5
1.1.4	Kontroversen über Realitätsgehalt	6
1.1.5	„Volksgemeinschaft“ nach 1945	7
1.2	Forschungsstand	7
1.3	Forschungsfragen	10
1.4	Eingrenzung und Kategorisierung von Thema und Quellenkorpus	10
1.5	Methodik	12
2	Historisch-theoretische Hinführung zum Thema	13
2.1	NS-Kunstpolitik und -Bildpropaganda	13
2.2	Entwicklung und Kontrolle der Presse	14
2.3	Geschlechterrollen, Familie und Gemeinschaft im Nationalsozialismus	15
2.3.1	Die Rolle der Frau	15
2.3.2	Die Rolle des Mannes	17
2.3.3	Die Rolle der Familie	18
2.3.4	Die Rolle von Gemeinschaften	19
2.4	Agrarpolitik und Bauerntums-Ideologie	20
3	Analyse der NS-„Volksgemeinschaft“ in Bildern	23
3.1	Einleitung zur Bildanalyse	23
3.2	Geschlechterrollen und Familie in Bildern	25
3.2.1	Das Frauenbild	25
3.2.2	Das Männerbild	28
3.2.3	Das Jugendbild	30
3.2.4	Das Familienbild	33
3.3	Die Bauerntums-Ideologie in Bildern	36
3.3.1	Sämann	37
3.3.2	Pflügen	40
3.3.3	Darstellungen von Gruppen in Tracht	42
3.3.4	Stadt- und Landleben in Schaubildern	44

3.4	Schulung und Erziehung in Bildern	48
3.4.1	Belehrung	48
3.4.2	Stammbaum.....	50
3.4.3	Marschieren	53
3.5	Die Heimatfront in Bildern	56
3.5.1	Häusliche Arbeit.....	57
3.5.2	Landarbeit.....	60
3.6	Bilder von Freizeit im Nationalsozialismus	63
3.6.1	Wanderer	64
3.6.2	Feierabend	66
3.6.3	Liegende	68
3.7	Bilder von Gemeinschaft im Nationalsozialismus	70
3.7.1	Gemeinschaft als gestaffelte Figurenanordnung	70
3.7.2	Massenveranstaltungen	72
3.7.3	„Volksgenossen“ und „Gemeinschaftsfremde“ im Porträt	75
3.8	Feindbilder der nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“	79
3.8.1	Feindbilder als Kontrastbilder	80
3.8.2	Feindbilder als Gegenüberstellungen	83
4	Conclusio zur Ikonografie der „Volksgemeinschaft“	87
4.1	Visuelle Konstruktion statt bloßer Deskription.....	87
4.2	Synkretistische Darstellungsformen.....	87
4.3	Ziele und Absichten der Propaganda	90
4.4	Historische und aktuelle Bezüge	91
4.5	„Volksgemeinschaft“ als Analysewerkzeug der NS-Zeit?.....	92
5	Schriftliche Primär- und Sekundärquellen	94
6	Abbildungsteil mit Abbildungslegenden.....	106
7	Abbildungsnachweise.....	141

1 Einleitung

Visualisierungen der „Volksgemeinschaft“ im Nationalsozialismus (NS) verschmelzen Kunst, Propaganda und Ideologie, um eine homogenisierte und harmonisierte Vorstellung von Gemeinschaft bildlich zu realisieren. In verschiedenen Bildtypen wird die Idee der „Volksgemeinschaft“ umfassend vermittelt. Die Häufigkeit der Abbildungen des ländlichen Milieus entspricht keineswegs der zeitgenössischen Gesellschaft, sie repräsentiert vielmehr die ideologische Bedeutungsmacht bäuerlicher Lebensweisen. Die Verbildlichungen der „Volksgemeinschaft“ zeigen jedoch nicht nur die inkludierende Perspektive der Täter, sondern auch die aus der Gemeinschaft Ausgeschlossenen. Viktimisierung und Dehumanisierung geschieht nicht nur durch verbale Entwertung, sondern auch durch visuelle Pauschalisierung – ein Phänomen, das heute immer noch oder wieder großen Anklang findet.

Erklärung:

Aus heutiger Sicht gilt der Begriff „Rasse“ „in Bezug auf Menschen aufgrund der stark diskriminierenden historischen Verwendung als nicht mehr akzeptabel und das zugrunde liegende Konstrukt als wissenschaftlich widerlegt.“¹ Daher werden dieser und sämtliche Begriffe, die eindeutig mit rassistischen, nationalsozialistischen Gebrauch konnotiert sind, in der vorliegenden Arbeit in Anführungszeichen gesetzt.²

1.1 Begriffsklärung „Volksgemeinschaft“

1.1.1 Definition

Die ehemalige BDM-Führerin Melitta Maschmann beschreibt die Lagergemeinschaft in der Hitlerjugend (HJ) und im Bund Deutscher Mädel (BDM) als „verkleinertes Modell dessen, was ich mir unter Volksgemeinschaft vorstellte“³ und bietet damit ein Beispiel dafür, wie vage und diffus der Begriff stets blieb, da er im „Dritten Reich“ nie eindeutig und verbindlich definiert wird.⁴ Die „interpretatorische Divergenz“⁵ betrifft dabei weniger den Status der mit vergleichsweise klaren Kriterien ausgeschlossenen „Gemeinschaftsfremden“ als die der Zugehörigen: „Volksgenosse“ ist, wer „deutschen Blutes“ ist, heißt es 1920 im Parteiprogramm der National-

¹ Duden: Rasse.

² Zur Unterscheidung werden Bild- und Werktitel, Buchtitel, Zeitschriften- und Zeitungsnamen im Fließtext kursiv gesetzt.

³ Bajohr/Wildt 2009, S. 7; Wildt 2012.

⁴ Steinbacher 2007, S. 11 und 96; Kershaw 2011, S. 2.

⁵ Frei 2009, S. 380.

sozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP).⁶ Mitunter synonym für Volk verwendet,⁷ existiert eine Pluralität an Vorstellungen und zum Teil widersprüchlichen Interpretationen, die sich derart auch in den assoziierten Bildwerken widerspiegeln.⁸

Der Begriff „Volksgemeinschaft“ beschreibt gleichzeitig alles und nichts, er äußert sich in fiktionalen Bildern, die der NS-Staat als real sieht und die seine Idee für die Gesellschaft vergegenwärtigen. Neben Sozialdarwinismus, Rassenlehre, Antisemitismus, Führerprinzip und der Ausdehnung des Lebensraums im Osten, ist die „Volksgemeinschaft“ eine zentrale Säule der NS-Ideologie. Der zeitgenössische Ideologe Reinhard Höhn definiert die „Volksgemeinschaft“ als eine Gemeinschaft, die Unterschiede in Herkunft, Stand, Beruf, Vermögen, Bildung, Wissen und Kapital aufhebe, stattdessen durch Recht, Kultur, Sitte und Sprache geprägt sei und als konkrete Einheit gegenüber der Werte-basierten Rechtsgemeinschaft vorzuziehen sei.⁹ So sollen die vorhandenen Gräben zwischen den Klassen des deutschen Volkes überwunden und Bürgertum und Proletariat zusammengeführt werden.¹⁰ Diese scheinbar egalitäre Idee beruht auf Abhängigkeit, nicht auf Hierarchie, und bildet die Skizze einer idealen Gemeinschaft, was sie über die als künstlich und „undeutsch“ deklarierte Gesellschaft erhebe.¹¹ Um die Einheit aller Mitglieder des Volkes als Ausgangspunkt für eine grundlegende gesellschaftliche Neuordnung festzulegen, gebrauchen seit dem Ersten Weltkrieg viele Parteien unterschiedlicher Ausrichtung den Begriff der „Volksgemeinschaft“. Im NS-Staat erfährt er jedoch eine besondere Bedeutung und wird durch eine nationale, völkische und rassistische Auslegung erweitert. Als sozialpolitisches Propagandakonzept soll die „Volksgemeinschaft“ besonders drängende Probleme wie Arbeitslosigkeit, Wohnungsnot und Verarmung lösen und gleichzeitig die psychischen Bedürfnisse, wie die Wiederherstellung der nationalen Ehre und die Aufwertung der Kriegsoffer, befriedigen. Mit der geforderten Opferbereitschaft und dem Einsatzwillen jedes Einzelnen werden die staatlichen Eingriffe in Beruf, Familie und Freizeit begründet.

Laut Kershaw verlangen die „willige Kooperation und unverblünte Komplizenschaft“, die die nationalsozialistische Regierung genießt, förmlich nach einem erklärenden Konzept.¹² Durch die fiktive Homogenität nach Aufhebung des Weimarer Pluralismus und die repressive

⁶ Reeken/Thießen 2013, S. 362.

⁷ Frei 2009, S. 124.

⁸ Wildt 2013, S. 361f und 366; Steinbacher 2007, S. 11.

⁹ Höhn 1935, S. 80-83.

¹⁰ Frei 2009, S. 124.

¹¹ Marstaller 2023, S. 260f und 311f; Haibl 2007, S. 855f.

¹² Kershaw 2011, S. 3.

Harmonie des klaren Freund-Feind-Schemas¹³ bietet der NS eine politische Ordnung, die der Bevölkerung emotional und visuell eine vermeintlich bessere Welt verspricht.¹⁴

Die Idee der Zusammengehörigkeit wird durch die Kriegserfahrung, das gemeinsame Front-erlebnis und die sogenannte „Schützengrabengemeinschaft“ bestärkt, zudem durch vereinende Symbolik wie Hakenkreuz, Hitlergruß und Uniformen gefördert.¹⁵ Die Vorstellung der „Volksgemeinschaft“ ist dabei auf Heldentum ausgerichtet und hilft den deutschen Kriegsverlierern dabei, sich nicht mehr als Opfer zu sehen.¹⁶ Zudem sind die Deutschen, die sich infolge staatlicher Zersplitterung lange nicht als klassische Nation identifizieren konnten, für die „Ethnisierung des Volksbegriffes“ besonders empfänglich.¹⁷

Detlev Peukert zieht erstmals die zentrale Scheidelinie zwischen der antagonistischen Begriffsbildung Inklusion und Exklusion beziehungsweise dem Gegensatzpaar „Volksgenossen“ und „Gemeinschaftsfremde“, welches das nationalsozialistische Modell der „Volksgemeinschaft“ erst konstituiert.¹⁸ Die integrative Seite beschreibt den völkisch-rassistischen Staat, der erbbiologisch „wertvolle“, „rassereine“, „arische Volksgenossen“ erhöht, mobilisiert und jegliche Unterschiede in Stand, Vermögen und Bildung ausklammert. In einem quasi-religiösen Gemeinschaftserlebnis wird das Führer- und Gefolgschaftsprinzip durchgesetzt. Integrationsangebote wie Kraft durch Freude (KdF), HJ, BDM etc. richten sich dabei erstmals gleichermaßen an die weibliche Bevölkerung.¹⁹ Der innere Zusammenhang basiert auf der Exklusion, Erniedrigung, Enteignung, Verfolgung und dem Mord der „Fremdvölkischen“ und „Gemeinschaftsfremden“,²⁰ die als „volksschädigend“, unerwünscht, politisch andersdenkend, asozial oder erbbiologisch „minderwertig“ erachtet und ausgegrenzt, stigmatisiert, dämonisiert und entmenslicht werden.²¹

Zahlreiche Synonyme werden zur Ausdifferenzierung der „Volksgemeinschaft“ genutzt: Ahnen-, Betriebs-, Bluts-, Bunker-, Erfolgs-, Jugend-, Kampf-, Lager-, Leistungs-, Luftschutz-, Rechts-, Schicksals-, Siedlungs-, Sozial-, Wehrgemeinschaft.

¹³ Reichel 2009, S. 446.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Thamer 1990, S. 117; Wildt 2019, S. 28.

¹⁶ Marstaller 2023, S. 319.

¹⁷ Wildt 2019, S. 25; Zu den Hoffnungen und Vorstellungen, die die zeitgenössische Bevölkerung mit dem Begriff „Volksgemeinschaft“ verbindet s. insb. Wildt 2013, S. 357-360.

¹⁸ Peukert 1982.

¹⁹ Steinbacher 2007, S. 12.

²⁰ Vgl. Peukert 1982.

²¹ Steinbacher 2007, S. 12.

1.1.2 Begriffs- und Ideengeschichte

„Volksgemeinschaft“ ist kein exklusiv nationalsozialistischer Begriff.²² Eine erste Hochphase erfährt er mit dem „Augusterlebnis“ 1914, der euphorischen Hoffnung auf Gleichstellung und nationale Anerkennung durch den Krieg und den patriotischen Gefühlen nach dem Ausspruch Kaiser Wilhelms II., er kenne keine Parteien mehr, sondern nur noch Deutsche.²³ Der Begriff „Volksgemeinschaft“ entwickelt sich zum politischen Schlüsselwort und nimmt eine zentrale Rolle in der Propagandasprache des Ersten Weltkriegs ein.²⁴ Auch die Jugendbewegung Anfang des 20. Jahrhunderts verwendet den Begriff als gesellschaftspolitisches Schlagwort,²⁵ das nun zunehmend die bis dahin geläufige Bezeichnung „Volksnation“ ersetzt.²⁶ In der Weimarer Republik propagieren beide politischen Lager die „Volksgemeinschaft“: Das bürgerlich-konservative Lager betont den ausschließenden Charakter mit völkisch-antisemitischer Hetze, die politische Linke setzt auf die visionäre, integrierende Kraft einer egalisierten Gesellschaft ohne Klassentrennung.²⁷ Die „Volksgemeinschaft“ wird als „Gründungskonsens der Weimarer Republik“²⁸ und „Leitvokabel der Modernekritik“ interpretiert.²⁹

Zeitgenössisch stark rezipiert wird Ferdinand Tönnies, der 1887 die normativ bestimmte Gegensätzlichkeit der positiv konnotierten „Gemeinschaft“ und der negativ besetzten „Gesellschaft“ formuliert.³⁰ Tönnies' Unterscheidung stellt Pluralität, Individualismus und Sonderinteressen einerseits, Einheit, Verbundenheit und Gemeinwohl andererseits gegenüber und knüpft dies an die Idealisierung der Dorfgemeinschaft versus der Abwertung der Stadtgesellschaft.

Norbert Götz führt den Begriff der „Volksgemeinschaft“ auf Gottlob August Tittels Übersetzung von John Lockes Schrift von 1791 zurück, der damit eine „politisch-territorial definierte Menschengesamtheit“ beschreibt.³¹

²² Wildt 2019, S. 24.

²³ Ebd., S. 119; Steinbacher 2007, S. 11.

²⁴ Steinbacher 2007, S. 11.

²⁵ Ebd.; Haibl 2007, S. 855f.

²⁶ Bajohr/Wildt 2009, S. 10f.

²⁷ Steinbacher 2007, S. 11; Schmiechen-Ackermann 2012, S. 41f.

²⁸ Mai 1994, S. 593; Diese Ansicht vertritt auch Verhey 2000, S. 346-355.

²⁹ Wildt 2013, S. 356; Herbert 2014, S. 60; Weisbrod 1995, S. 239.

³⁰ Blaschke 2018, S. 72; Wildt 2019, S. 23; Bajohr/Wildt 2009, S. 10.

³¹ John Locke, Vom menschlichen Verstande. Zu leichtem und fruchtbarem Gebrauch zergliedert und geordnet von Gottlob August Tittel, Mannheim 1791, S. 41f. zitiert nach Götz 2019, S. 57.

Meist irrational aufgeladen, wird der Begriff der „Volksgemeinschaft“ von der NS-Propaganda geradezu inflationär gebraucht, zur Instrumentalisierung der Gemeinschaftssehnsucht und um die Wirkungsmacht der Massenbewegung zu stärken.³²

1.1.3 Gebrauch und Anwendung

Das in der NS-Propaganda unpräzise formulierte Konzept der „Volksgemeinschaft“ lässt verschiedene Arten der Verwendung zu, die nach Kershaw in drei Gruppen aufzuteilen sind:³³ Zunächst dient der Terminus „Volksgemeinschaft“ zur Charakterisierung der veränderten gesellschaftlichen Situation und der Machtverhältnisse.³⁴ Der modernisierende Effekt und das Aufbrechen der Klassenstrukturen durch das Regime birgt Chancen für eine Statusverbesserung der deutschen Gesellschaft.

Weiters wird der Begriff „Volksgemeinschaft“ gebraucht, um die affektiv-integrierende und mobilisierende Kraft der NS-Vision zu beschreiben. Als Gegenkonzept zur gesellschaftlichen Komplexität der Weimarer Zeit bietet die „Volksgemeinschaft“ ein beruhigend klares und reduziertes Ordnungsmuster,³⁵ sie verspricht Chancen, Privilegien, Aufwärtstreben und Zukunftshoffnungen.³⁶ Diese sozialpsychologische Dimension der Ideologie bindet die Menschen an das Regime,³⁷ stärkt das rassistisch definierte Gemeinschaftsgefühl³⁸ und idealisiert Gleichheit und Inklusion. Die Vision grenzenloser, unvorstellbarer Möglichkeiten,³⁹ in der die „Volksgemeinschaft“ sogar zur Heilung von Krankheiten angepriesen wird,⁴⁰ bleibt stets mehr Verheißung als Realität und zeugt von der Mobilisierungsmacht des NS.⁴¹ Unter anderem in Form von Massenveranstaltungen wird die „Volksgemeinschafts“-Vision zur öffentlichen Stimulation verwendet. Sie äußert sich in Konsens stiftenden Symbolen und Bildern, die der „Volksgemeinschaft“ eine greifbare, reale Bedeutung geben.⁴² Die Gründe für die freiwillige Unterwerfung der Bevölkerung kategorisiert Schmiechen-Ackermann in fünf Faktoren, die die Bindekraft des Regimes erklären: ideologische Affinität, persuasive und

³² Schmiechen-Ackermann 2012, S. 9; Bajohr/Wildt 2009, S. 8; Thamer 1990, S. 113; Wildt 2013, S. 356f; Zur Geschichte des Begriffs „Volksgemeinschaft“ vgl. insb. Götz 2001, S. 6383.

³³ Kershaw 2011, S. 3.

³⁴ Ebd.

³⁵ Steber/Gotto 2014, S. 23.

³⁶ Steinbacher 2007, S. 12; Kershaw 2011, S. 4.

³⁷ Kershaw 2011, S. 4.

³⁸ Ebd., S. 5.

³⁹ Ebd., S. 7.

⁴⁰ NS-Frauenwarte 1935, Heft 7, S. 6.

⁴¹ Kershaw 2011, S. 4; Bajohr/Wildt 2009, S. 8.

⁴² Kershaw 2011, S. 7; Haibl 2007, S. 855f.

affektive Vereinnahmung, materielle Verlockung und soziale Verheißung.⁴³ Alle fünf finden sich in den Propaganda-Bildwerken zur „Volksgemeinschaft“ wieder.

Zuletzt wird der Terminus „Volksgemeinschaft“ zur Beschreibung von Exklusion und Inklusion, den charakterisierenden Eigenschaften der Gesellschaft im „Dritten Reich“, gebraucht. Denen, die dazugehören, verspricht die „Volksgemeinschaft“ Identität, Sicherheit und Prosperität, während die Ausgeschlossenen Diskriminierung, Verfolgung und Vernichtung erfahren.⁴⁴ Die moralisierende Kraft der „Volksgemeinschaft“ führt dazu, dass die Mehrheit der deutschen Bevölkerung die Verfolgung der Minoritäten hinnimmt, teilweise gar davon profitiert, aktiv daran teilnimmt und somit zu Komplizen der Verbrechen wird.⁴⁵ Eine derart simple Trennung stärkt die nationale Solidarität, weshalb ein negatives Bild von Außenseitern sich später in allen am Krieg beteiligten Ländern findet.⁴⁶ Erstaunlich ist, wie viele Deutsche sich bis zum Ende der NS-Herrschaft an diese Vorstellungen klammern, auch wenn sich bereits bald nach 1933,⁴⁷ aber insbesondere mit Zerfall des Hitler-Mythos 1942/43, deutliche Risse im Konsens abzeichnen.⁴⁸

1.1.4 Kontroversen über Realitätsgehalt

Die utopische Konzipierung der „Volksgemeinschaft“ überbietet die zeitgenössische Realität im NS, was die Frage aufwirft, ob es sich um eine reine Propagandaparole handelt, oder doch um soziale Realität.⁴⁹ Konkrete Äußerungen der „Volksgemeinschaft“ sind die Bildwerke, die zwar eine klare Fiktion beschreiben, doch vom Staat als real und von der Gesellschaft als Vergewärtigung der Vision empfunden werden. So beschreibt Peter Reichel die „Volksgemeinschaft“ – und den NS im Allgemeinen – als „bildliches Versprechen“ und verlockende Traumwelt.⁵⁰ Soziale Wirklichkeit ist die „Volksgemeinschaft“ nie geworden,⁵¹ das bestätigen alle Autoren:⁵² als „imagined community“⁵³ ist die Bevölkerung dem Mythos⁵⁴, der Illusion⁵⁵, der

⁴³ Schmiechen-Ackermann 2010, S. 10-19; Schmiechen-Ackermann 2012, S. 28f.

⁴⁴ Steinbacher 2007, S. 12.

⁴⁵ Kershaw 2011, S. 8f; Peukert 1982.

⁴⁶ Kershaw 2011, S. 13.

⁴⁷ Kershaw 1986, S. 88.

⁴⁸ Kershaw 2011, S. 11.

⁴⁹ Vgl. Steber/Gotto 2014, S. 20f.

⁵⁰ Paul 2016, S. 262.

⁵¹ Schmiechen-Ackermann 2012, S. 32; Frei 2009, S. 121f.

⁵² Wildt 2013, S. 356.

⁵³ Schmiechen-Ackermann 2012, S. 39; vgl. Anderson 1996.

⁵⁴ Winkler 1977, S. 484-90, insb. 485.

⁵⁵ Weisbrod 1995, S. 224-42.

Vortäuschung⁵⁶ und der Verheißung⁵⁷ verfallen. Trotzdem haben die fiktionalen Bilder der „Volksgemeinschaft“ einen realen Kern:⁵⁸ ihre Wirkungs- und Mobilisierungsmacht.⁵⁹ Der enorme soziale Effekt liegt auch in der Vieldeutigkeit des Konzepts begründet, was divergierende subjektive Auslegungen ermöglicht.⁶⁰

1.1.5 „Volksgemeinschaft“ nach 1945

Nach Zerfall des „Dritten Reichs“ ist der Begriff „Volksgemeinschaft“ für politische Programme zwar mehrheitlich diskreditiert, er wird jedoch von einigen Parteien, vornehmlich aus dem rechten Spektrum, in den 1950er und 1960er Jahren zur Wahlwerbung wieder aufgegriffen.⁶¹ Der Bezug auf die „Volksgemeinschaft“ wird heute auch von ehemals Verfolgten hergestellt, die sich zum Teil immer noch ausgeschlossen und „gemeinschaftsfremd“ fühlen.⁶² Thießen erkennt Kontinuitäten des „Dritten Reichs“ in der Bundesrepublik Deutschland: Der Gründungsmythos, der Wiederaufbau, die Erfolgsgemeinschaft des Wirtschaftswunders, die Trennung von der Vorgeschichte und der Nachweis gesellschaftlicher Veränderung erinnern an die Idee der nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“.⁶³ Auch die Erinnerung an die „Volksgemeinschaft“ bleibt lange positiv besetzt und faszinierend und avanciert zur Projektionsfläche historischer Sinnbildung, retrospektiver Deutung der Erfahrungen und Auseinandersetzung mit gegenwärtigen Entwicklungen.⁶⁴

Heute beherrscht der Begriff der „Leitkultur“ die Debatte um die Integration von MigrantInnen: Wird damit eine notwendige Orientierungshilfe für den gesellschaftlichen Zusammenhalt gegeben oder beschreibt er eine subtile Form der Ausgrenzung und der kulturellen Hegemonie der Mehrheitsgesellschaft? Zwar ist die „Leitkultur“ nicht der direkte begriffliche Nachfolger der „Volksgemeinschaft“, doch gibt es Parallelen in der Diskussion um Homogenität und Pluralität und die Gefahr von Ausgrenzung.

1.2 Forschungsstand

In der Forschung wird das Konzept der nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“ erst verhältnismäßig spät beachtet, da es lange Zeit rein positiv besetzt ist und andere Themen

⁵⁶ Mommsen 2007, 14-21.

⁵⁷ Bajohr/Wildt 2009, S. 8; Kershaw 2011, S. 1.

⁵⁸ Fuhrmeister 2010, S. 94.

⁵⁹ Wildt 2014, S. 49; Schmiechen-Ackermann 2012, S. 34.

⁶⁰ Wildt 2007; Reeken/Thießen 2013, S. 22.

⁶¹ Der Spiegel 19.01.1960; s. dazu insb. Thießen 2009, S. 165-187; Thießen 2012, S. 319-334; Frei 2009.

⁶² Thießen 2012, S. 319-334.

⁶³ Ebd., S. 324; Zentner 1954.

⁶⁴ Thießen 2012, S. 329f.

dringlicher der Aufarbeitung bedürfen. In den 1970er Jahren versuchen SozialhistorikerInnen wie Hans Mommsen die „Volksgemeinschaft“ als realitätsfernes Propagandakonstrukt zu entlarven und so der Verharmlosung des NS zu begegnen.⁶⁵ Dem „Bayern-Projekt“ gelingt Mitte der 1970er Jahre ein breiter Durchbruch bei der empirischen Beschäftigung mit dem Widerstand der Lokalbevölkerung.⁶⁶ Dies führt zu einem epistemologischen Perspektivwechsel vom staatlich-politischen Herrschaftssystem hin zu gesellschaftlichen Strukturen, sozialer Praxis, Emotion und Partizipation.⁶⁷ Das folgende „Saarland-Projekt“ kritisiert den zuvor definierten Resistenzbegriff und plädiert für die These der „lokalen Widerwilligkeit“ mit einer starken Gemengelage von Konsens und Dissens.⁶⁸ Peter Merkl und Timothy W. Mason untersuchen die sozialpolitische Binde- und Triebkraft der „Volksgemeinschaft“⁶⁹ und noch 1999 benennt Norbert Frei eben dies als blinden Fleck der Forschungsdebatte über den NS.⁷⁰ Wichtige Beiträge zur Visualität der „Volksgemeinschaft“ und zur NS-Alltagsästhetik leisten Rudolf Herz und Gerhard Paul, verzichten jedoch auf spezifisch kunsthistorische Untersuchungen.⁷¹ Michael Wildt stellt fest, dass die „Volksgemeinschaft“ nicht allein durch Gesetz und Anpassungsdruck gegeben sei, sondern durch die Abgrenzung von rassistischen Gegnern, der Gewalttätigkeit der Gesellschaftsmitte und dass sie in der lokalen Arena hergestellt werde.⁷² Michael Wildt, Frank Bajohr und Peter Fritzsche sprechen der Idee der „Volksgemeinschaft“ eine zentrale Rolle zu bei der fortdauernden Popularität, politischen Bindekraft des NS und der erfolgreichen Mobilisierung der Gemeinschaftssehnsüchte.⁷³ Ian Kershaw beschäftigt sich mit den Verwendungsweisen des Begriffs in der aktuellen Forschungspraxis (s. Kap. 1.1.3).⁷⁴ Detlef Schmiechen-Ackermann kritisiert an Kershaws Ansatz die historische Verkürzung und erkennt methodische Fehler. Er selbst konzentriert sich in seiner Analyse auf die Herstellungsprozesse von „Volksgemeinschaft“, die nicht in einem top-down-Modell, sondern in sozialen

⁶⁵ Mommsen 1971, S. 830; Mommsen erneuert diese Überzeugung in: ders. 2007, S. 14-21; ders. 2009, S. 73-80; ders., 2010, S. 162-174.

⁶⁶ Martin Broszat / Elke Fröhlich (Hg.), Bayern in der NS-Zeit. 6 Bde., München 1977-1983; Kershaw 2011, S. 2; Reeken/Thießen 2013, S. 15.

⁶⁷ Wildt 2013, S. 369; Kershaw 2011, S. 2.

⁶⁸ Universität des Saarlandes mit Förderung durch die Volkswagen-Stiftung, Forschungsprojekt „Widerstand und Verweigerung im Saarland 1935–1945“, 1989-1992. Folgende Publikationen sind zum Projekt erschienen: Klaus Michael Mallmann / Gerhard Paul, Das zersplitterte Nein. Saarländer gegen Hitler, Bonn 1989; Diess., Herrschaft und Alltag. Ein Industrieviertel im Dritten Reich, Bonn 1991; Diess., Milieus und Widerstand. Eine Verhaltensgeschichte der Gesellschaft im Nationalsozialismus, Bonn 1995.

⁶⁹ Merkl 1975, S. 453; Mason 1978; Recker 2007, S. 130; Kershaw 2011, S. 6.

⁷⁰ Frei 2009, S. 141.

⁷¹ Herz 1994; Vgl. sämtliche Publikationen von Gerhard Paul zur Visual History und NS-Alltagsästhetik zwischen 1990 und 2020.

⁷² Wildt 2007, S. 361; Kershaw 2011, S. 8; Schmiechen-Ackermann 2012, S. 28.

⁷³ Bajohr/Wildt 2009, S. 7; Schmiechen-Ackermann 2012, S. 27; Fritzsche 2008, S. 38; Kershaw 2011, S. 6.

⁷⁴ Kershaw 2011, insb. S. 3 und 7.

Praktiken vollzogen werden.⁷⁵ Eine von 2012 bis 2021 erschienene Publikationsreihe zur nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“ knüpft an die „Bayern-“ und „Saarland-Projekte“ an und verbindet sie mit der aktuellen Debatte.⁷⁶ Diese richtet sich gegen die Bewertung der „Volksgemeinschaft“ als leere Propaganda-Worthülse und rückt das Konzept als wirkungsmächtige Beeinflussung gesellschaftlicher Realität mehr und mehr in den Fokus der Forschungen.⁷⁷ So ist die „Volksgemeinschaft“ in den letzten Jahren gar zum Trendbegriff aufgestiegen und findet als Analysewerkzeug der Alltags- und Gesellschaftsgeschichte im „Dritten Reich“ zunehmend Beachtung. Der Interpretationswandel, Antisemitismus und Holocaust als fatalen Schlusspunkt, nicht als Basis und Wesenskern des NS zu sehen, macht die „Volksgemeinschaft“ zum synonymen Begriff für die Tätergesellschaft, in der Komplizenschaft und Kriminalität in jeden Alltagsaspekt verflochten ist.⁷⁸ Neue Forschungsperspektiven verengen den Untersuchungsfokus auf die soziale Mikroebene und analysieren die „Volksgemeinschaft“ als Projekt der Exklusion und Distinktion.⁷⁹

Wie in der allgemeinen Geschichtswissenschaft wird die „Volksgemeinschaft“ auch in der kunsthistorischen Forschung bis in die 1970er Jahre größtenteils verdrängt.⁸⁰ Kunstmuseen zeigen nationalsozialistische Werke lange nicht in ihren ständigen Sammlungen, sodass sie in den Depots bleiben und höchstens für Sonderausstellungen sichtbar werden. Auch wenn die Geschichts- und Politikwissenschaft das Thema inzwischen umfassend behandelt, existieren keine ausführlichen Studien, die sich den Darstellungen der „Volksgemeinschaft“ aus kunsthistorischer Sicht nähern.⁸¹ Berthold Hinz‘ ideologiekritische – und pathetische – Untersuchung zur Malerei im deutschen Faschismus erwähnt die „Volksgemeinschaft“ nur knapp.⁸² Beiträge zu den visuellen Erscheinungsformen der „Volksgemeinschaft“ beschränken sich meist auf eine rein illustrative Verwendung des Bildmaterials zur Bestätigung der aus anderen Quellen gewonnenen Thesen.⁸³ Eine Ausnahme bildet Witawams‘ umfassende kunsthistorische Betrachtung des NS-Plakates, seiner Bildstrategien, Motive und Themen.⁸⁴ Ausschlaggebend für die Zurückhaltung der Wissenschaft ist wohl, dass sich relativ wenige visuelle Quellen

⁷⁵ Schmiechen-Ackermann 2012, S. 31.

⁷⁶ Jochen Oltmer u.a. (Hg.), Schriftenreihe „Nationalsozialistische Volksgemeinschaft. Studien zu Konstruktion, gesellschaftlicher Wirkungsmacht und Erinnerung“, 11 Bde., Paderborn 2012-2021.

⁷⁷ Schmiechen-Ackermann 2012, S. 32.

⁷⁸ Kershaw 2011, S. 2.

⁷⁹ Thießen 2012, S. 331f; Wildt 2003, S. 23-43; s. dazu auch Bajohr/Wildt 2009, S. 7-23.

⁸⁰ Fuhrmeister 2010, S. 94.

⁸¹ Ebd.

⁸² Hinz 1984.

⁸³ Fuhrmeister 2010, S. 94; Diese Kritik ist beispielsweise anwendbar bei: Thamer 1990, Paul 2009 und 2016, oder Münkler/Uekötter 2012.

⁸⁴ Witawams 2016.

eindeutig, qua Titel, dem Begriff „Volksgemeinschaft“ zuordnen lassen.⁸⁵ Eine zielgerichtete Auseinandersetzung mit der Bildkultur im NS, die über die bloße Illustration der geschichtlichen Fakten und Thesen hinausgeht, also eine umfassende ikonografische, ästhetische, stilistische und formale Analyse der visuellen Ausprägungen von „Volksgemeinschaft“ im Nationalsozialismus fehlt. Den ersten Ansatz dazu liefert Christian Fuhrmeister mit seinem Beitrag zur Ikonografie der „Volksgemeinschaft“ in Hans-Ulrich Thamers und Simone Erpels Sammelband von 2010.

1.3 Forschungsfragen

Angelehnt an Fuhrmeisters Aufsatz⁸⁶ versucht die vorliegende Arbeit, folgende Frage zu beantworten: Anhand welcher visueller Topoi lässt sich eine Ikonografie der „Volksgemeinschaft“ herausarbeiten? Zur Rechtfertigung der kunsthistorischen Relevanz der Untersuchungen wird insbesondere auf die Bildrhetorik der Propagandabilder und ihre Aussagekraft für die Analyse der „Volksgemeinschaft“ eingegangen. Untersucht wird auch die Affektivität der Bilder und ihre Rolle bei der Überzeugung der Anhängerschaft. Der Fokus wird dabei auf die Bevölkerung des ländlichen Raumes gelegt, wie die Gemeinschaftspolitik der Nationalsozialisten dort funktioniert hat, welchen Stellenwert Bilder darin einnehmen und welche Wirkung sie erzielen. Die Bedeutung der Bildwerke im zeitgenössischen Kontext wird ebenso betrachtet wie ihre historische Einordnung und die ikonografische Bildtradition. Dabei soll geklärt werden, ob die Bilder lediglich Illustrationen der NS-Ideologie sind, oder ob die „Volksgemeinschaft“ gar durch Bilder visuell hergestellt wird.

1.4 Eingrenzung und Kategorisierung von Thema und Quellenkorpus

Die „Volksgemeinschaft“ zielt auf die Gleichmachung von zivilen und militärischen, proletarischen und bäuerlichen, städtischen und ländlichen Bevölkerungsschichten und äußert sich in zahlreichen Bildwerken der jeweiligen Bereiche. Die vorliegende Arbeit untersucht die visuellen Ausprägungen der „Volksgemeinschaft“ im ländlichen Raum des „Deutschen Reiches“ in seinen Grenzen zwischen 1933 und 1945. Dabei werden sowohl Bezüge zu den Anfängen der NS-Bewegung in den 1920er Jahren als auch zu deren Nachwirkungen nach 1945 hergestellt. Die Ausprägungen der „Volksgemeinschaft“ im ruralen Raum haben in der bisherigen Forschung weniger Beachtung erhalten als etwa der Führerkult oder der Militarismus.

⁸⁵ Fuhrmeister 2010, S. 94.

⁸⁶ Ebd., S. 94.

mus, obwohl das Bauerntum und die Landbevölkerung einen zentralen Wesensinhalt der NS-Ideologie darstellen.

Der hier analysierte Quellenkorpus propagandistischen Bildmaterials, das die „Volksgemeinschaft“ thematisiert, ist in drei mediale Kategorien zu unterteilen: Erstens die Gemälde der Großen Deutschen Kunstausstellung (GDK), die auch in der Zeitschrift *Kunst im Deutschen Reich* beschrieben werden. Hierbei wird Wert darauf gelegt, sich nicht auf die kanonisch gewordenen Bildbeispiele, die in der einschlägigen Literatur bereits ausführlich behandelt werden, zu beschränken, sondern auch „zweitrangige“ Gemälde auszuwählen, die jedoch gleichermaßen den jeweiligen ikonografischen Typus aufzeigen beziehungsweise belegen. Die zweite Quellenkategorie sind Pressebilder. Aus der Gesamtheit der im untersuchten geografischen und zeitlichen Raum erschienenen Zeitungen und Zeitschriften wurden diejenigen herausgefiltert, die Fotografien und Grafiken beinhalten, um dann von diesen jene Bilder abzusondern, die sich mit der „Volksgemeinschaft“ im ländlichen Raum beschäftigen. Aus dieser Gruppe bleiben letztendlich elf Zeitungen und Zeitschriften: *Hilf mit*, *Illustrierter Beobachter*, *Der fortschrittliche Landwirt*, *Neues Volk*, *NS-Bildbeobachter* als Beilage zum *Völkischen Beobachter*, *NS-Frauenwarte*, *Das Schwarze Korps*, *Der Stürmer*, *Volk und Rasse* und *Die Woche*. Die Abbildungen aus diesen Zeitungen und Zeitschriften, unter Einbeziehungen der Bild-Text-Bezüge, stellen die zweite mediale Quellenkategorie dieser Arbeit dar. Die dritte Kategorie bilden Medien wie Plakate, Postkarten und Buchillustrationen.

Die Analyse erfolgt anhand visueller Typenbildung, die aus dem Quellenmaterial definiert wurde. Die herausgefilterten Bildtypen besitzen einen ikonografischen Charakter, da sie im Kontext der „Volksgemeinschaft“ besonders häufig wiederkehren und somit beschreibend für diesen sind. Dabei soll nicht allein ein Überblick der Motiv- oder Typengeschichte erarbeitet, sondern auch die unterschiedlichen Formate und Gattungen hinsichtlich ihrer jeweiligen Wirkung und Zweckhaftigkeit untersucht werden. Ziel ist die Entwicklung einer Ikonographie der „Volksgemeinschaft“ im ländlichen Kontext. Die analysierten visuellen Elemente sind nicht nur ästhetische Erscheinungen, sondern dienen spezifischen propagandistischen Zielen, der Stärkung und Legitimation der NS-Ideologie.

Aufgrund der Beschränkung des Untersuchungsraumes auf das Rurale werden industrielle Arbeit, Militär und Personenkult ausgeschlossen. Um trotz dieser ausschnitthaften Analyse der NS-Propaganda keine möglicherweise verzerrten Ergebnisse zu erzielen, werden fallweise Ausblicke auf die andere Bereiche gegeben, Querbeziehungen zu anderen sozialen Gruppen beachtet und alle Untersuchungskategorien eng miteinander verzahnt. Die Propaganda des NS-

Regimes zeichnet sich durch Verbindungslinien zwischen den einzelnen Bereichen aus, sodass auch die Analysekategorien nicht klar voneinander trennbar sind. Die Leistungsfähigkeit des visuellen Konstrukts der „Volksgemeinschaft“ kann also nur mit einer umfassenden synkretistischen Darstellung adäquat erfasst werden.

1.5 Methodik

Eine historisch-theoretische Hinführung zur Kunstpolitik, Bildpropaganda, Presse-Entwicklung, Geschlechter-, Gemeinschafts- und Agrarpolitik im NS gibt einen kurzen Überblick zum Hintergrund der „Volksgemeinschaft“ im ländlichen Raum.

Der Hauptteil der Arbeit widmet sich der kunsthistorischen Analyse der Bildquellen, sowie der Erarbeitung und Definition visueller Typenbildungen, die sich folgenden Themengebieten unterordnen: Geschlechterrollen und Familie, Bauerntums-Ideologie, Schulung und Erziehung, Heimatfront, Freizeit, Gemeinschaft und Feindbilder. Wie Schmiechen-Ackermann vorschlägt, wird die „Volksgemeinschaft“ „auf der Basis empirisch gesättigter und exemplarisch angelegter Fallstudien“ analysiert.⁸⁷ Dabei wird auf ein ungefähres Gleichmaß an Beispielen für jedes Themengebiet und jeden Bildtypus geachtet. Die kunsthistorische Untersuchung besteht insbesondere aus deskriptiver Bildbeschreibung, Interpretationsmöglichkeiten, Traditionslinien, Bildreferenzen, Bild-Text-Zusammenhängen und Erarbeitung der Bildrhetorik. Einzelne empirische Quantifizierungen fließen in die Analyse ein. Durch die Definition und Zusammenstellung der visuellen Topoi als bildhafte Gesichtspunkte, aus denen Argumente entwickelt werden, soll eine Ikonographie der „Volksgemeinschaft“ entstehen.

⁸⁷ Schmiechen-Ackermann 2012, S. 19.

2 Historisch-theoretische Hinführung zum Thema

2.1 NS-Kunstpolitik und -Bildpropaganda

Zentrales Element für die Lenkung und Gleichschaltung des gesamten kulturellen Lebens im „Dritten Reich“ ist die 1933 gegründete Reichskulturkammer unter der Führung Joseph Goebbels'. Durch sie wird die in der Weimarer Verfassung garantierte Autonomie der Künste aufgehoben,⁸⁸ was dem totalen Macht- und Autoritätsanspruch des NS-Staates entspricht.⁸⁹ Die Reichskammer der bildenden Künste, eine der sieben untergeordneten Einzelkammern, proklamiert in ihrem ersten Mitteilungsblatt, dessen Anordnungen und Bekanntmachungen „bindendes Recht kraft Gesetz“ sind, die „Wiederverankerung der Kunst in der Volksgemeinschaft“ durch die Gründung der Kammer.⁹⁰ Zwar ist die enge Verbindung von Kunst und Politik keine originäre Idee des NS, Kunst wurde seit jeher als Ausdruck von Herrschaft genutzt, doch ist die zentralistische Steuerung aller Kunstbereiche einmalig.⁹¹

Funktion der Kunstproduktion im NS ist die Vermittlung, Verbreitung, Visualisierung und Illustration der Weltanschauung und die Herrschaftssicherung des faschistischen Systems.⁹² Eine zentrale Rolle bei der Propagierung des Kunstverständnisses spielt die GDK, die von 1937 bis 1944 jährlich im Haus der Deutschen Kunst in München stattfindet.⁹³

Es gibt kein geschlossenes kunsttheoretisches Konzept innerhalb der NS-Bewegung⁹⁴ und keine ausdrückliche Forderung, doch ein unmissverständliches Drängen zu gegenständlichen, realistischen, naturalistischen, klaren und einfachen Darstellungsformen. Auch hier ist der Rassebegriff zentral: Es wird zwischen „arteigener“ und „entarteter“ Kunst unterschieden, wobei sich die NS-Kunsttheorie weniger in der Definition ersterer, als in der Ablehnung zweiterer äußert.⁹⁵ Moderne, avantgardistische, expressionistische und abstrakte Kunst wird gemieden beziehungsweise zensiert und deren ProtagonistInnen werden verfolgt. Adolf Hitlers Kunstauffassung nimmt eine zentrale Stellung ein, Quellen seines kulturellen Verständnisses legt er in *Mein Kampf* dar.⁹⁶ Auch Alfred Rosenbergs *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* gilt als

⁸⁸ Zuschlag 2011, S. 175.

⁸⁹ Ebd., S. 174-181.

⁹⁰ Mitteilungsblatt RdbK 1936, S. 1.

⁹¹ Ketter 2002, S. 17.

⁹² Zuschlag 2011, S. 175; Petsch 1983, S. 66.

⁹³ Czech/Doll 2007, S. 300.

⁹⁴ Ketter 2002, S. 16.

⁹⁵ Hinz 1984, S. 33.

⁹⁶ Adolf Hitler, *Mein Kampf*, 2 Bde., München 1925 und 1926.

Basis der NS-Kulturideologie.⁹⁷ Eine zeitgenössische kritische kunsthistorische Auseinandersetzung mit der Kunstproduktion findet kaum statt,⁹⁸ weil keine Kritik geduldet wird.

Obwohl der Anspruch einer neuen Ära deutscher Kunst erhoben wird, ist die NS-Kunst kontramodern-restaurativ und konzentriert sich auf die traditionelle Gattungsmalerei des 19. Jahrhunderts. Historienmalerei, Allegorie, Porträt, Akt, Genre, Landschaft und Stilleben werden wiederbelebt⁹⁹ und erweitert durch programmatische – meist militaristische – Bildthemen,¹⁰⁰ welche Petsch an höchster Stelle der Gattungshierarchie stellt, da sie die Ziele des Faschismus verherrlichen.¹⁰¹ Weitaus häufiger sind jedoch Landschaftsbilder, die bei den GDK mehr als 40% der Bildthemen einnehmen.¹⁰² Entgegen der „Ewigkeitsattitüde“¹⁰³ der Propaganda gibt es keinen Neubeginn in der Kunst.¹⁰⁴

Die nationalsozialistische Bildpropaganda konzentriert sich auf drei wesentliche Prinzipien:¹⁰⁵ ständige Wiederholungen, das Abzielen auf gefühlsmäßiges Empfinden und nur bedingt auf Verstand, sowie eine leichte Lesbarkeit beziehungsweise ein geringer geistiger Anspruch ihrer Produkte, die so zu besonders einprägsamen und wirkkräftigen Mitteln zur Mobilisierung der Bevölkerung werden. Die beiden großen Subkategorien, Ideale und Feindbilder, beschäftigen sich mit Geschlechterrollen, Rassismus, Sozialdarwinismus, Heldentum, Militarismus und Führerkult, sowie Kommunismus, Bolschewismus, Antisemitismus, den „Novemberverbrechern“ und dem „Versailler Diktat“. Alle Themen finden sich auch im weitgreifenden Konzept der „Volksgemeinschaft“ wieder.

Staeck betont angesichts des breiten Themenspektrums die Relevanz einer systematischen Analyse anhand exemplarischer Werke unter Bezugnahme auf zugrundeliegende Konzepte, Realisationsstrategien und Mechanismen der Indoktrination des Regimes.¹⁰⁶

2.2 Entwicklung und Kontrolle der Presse

Neben der Kunst ist auch die Presse ein wichtiges Medium zur Indoktrination der Bevölkerung. Ab 1933 wird sie in der Reichspressekammer, einer weiteren Untergliederung der Reichskulturkammer, gleichgeschaltet und monopolisiert. In dem 1934 in Kraft getretenen Schriftleiter-

⁹⁷ Alfred Rosenberg, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, München 1930.

⁹⁸ Scriba/Walther 2014.

⁹⁹ Zuschlag 2011, S. 177; Hinz 1984; Paul 2009, S. 428-721.

¹⁰⁰ Petsch 1994, S. 65f.

¹⁰¹ Ebd., S. 54.

¹⁰² Ebd., S. 54.

¹⁰³ Hinz 1984, S. 39.

¹⁰⁴ Ketter 2002, S. 31; Hinz 1984, S. 125.

¹⁰⁵ Zehnpfennig 2000, S. 97.

¹⁰⁶ Staeck 1988, S. 98.

gesetz wird das nationalsozialistische Verständnis von Pressearbeit zur Gesetzesform: JournalistInnen und RedakteurInnen werden fortan „Schriftleiter“ genannt und unterstehen nicht mehr einem Verlag, sondern dem Staat. Voraussetzung für die Tätigkeit ist die deutsche Staatsbürgerschaft und eine „arische“ Abstammung. Nicht nur die Zugangsmöglichkeiten, sondern auch die Ausrichtung im Beruf werden reglementiert und als staatliche Aufgabe definiert. Unter anderem auf den Reichspressekonferenzen gibt Propagandaminister Goebbels Anweisungen dazu, welche Themen wie behandelt werden sollen. So werden die Medieninhalte kontrolliert und zensiert: Was die Kraft, die Wehrhaftigkeit und den Gemeinschaftswillen des deutschen Volkes schwächen könnte, oder anderweitig als „sittenwidrig“ erklärt wird, ist aus den Zeitungen fernzuhalten, oppositionelle Stimmen werden verboten. Das Medium Fotografie wird im Nationalsozialismus früh als Propagandamittel erkannt¹⁰⁷ und dient in einer enormen Anzahl an lokal, regional, reichsweit und im Ausland erscheinenden Zeitungen und Zeitschriften dem Aufbau und dem gezielten Einsatz von Feindbildern sowie der Förderung des Führerkults.

Während des Krieges inszeniert die Presse eine weiterhin intakte Welt. Die Inhalte sollen zur Zerstreuung und Erzeugung einer positiven Stimmung der Bevölkerung beitragen, auch um Streiks und Demonstrationen wie im Ersten Weltkrieg zu vermeiden.¹⁰⁸ Der fehlende Bezug zur Gegenwart und die „Entzeitlichung“ gibt der Propaganda eine universelle und unauffällige Erscheinung und bezieht die LeserInnen auf subtile Weise in das Konstrukt der „Volksgemeinschaft“ ein.¹⁰⁹ Im Laufe des Krieges stellen jedoch viele Zeitungen und Zeitschriften wegen Papier-, Personal-, und Ressourcenknappheit ihre Produktion ein.

Bei ihrer visuellen Gestaltung orientiert sich die Presse meist an traditionellen Schemata, Frakturschrift ist weit verbreitet, jedoch werden auch moderne Tendenzen wie collageartige Fotopräsentationen und comichafte Typografie verwendet, um die Leserschaft für sich zu gewinnen.¹¹⁰

2.3 Geschlechterrollen, Familie und Gemeinschaft im Nationalsozialismus

2.3.1 Die Rolle der Frau

Frauen werden in der nationalsozialistischen Ideologie in ihrem gesamten Denken und Handeln auf die Bedürfnisse von Staat und Familie reduziert. Die Propagandaillustrationen zeigen die

¹⁰⁷ Vgl. z.B. Friedrich 2005, S. 12-21; Sachsse 1997, S. 118-134; Herz 1994; Weise 1983, S. 141-155.

¹⁰⁸ Wittfeld 2015, S. 368f.

¹⁰⁹ Ebd., S. 368.

¹¹⁰ Weiterführende Literatur zur Geschichte der Presse: Stöber 2014; Wilke 2008.

in Texten und Reden deutlich gemachten Rollenklischees der Frau als Mutter, „Lebensquell“ und „Hüterin der Art“.¹¹¹ Eine „diffuse Vorstellung vom wahrhaft echtem Frausein“ verengt das Frauenbild auf den Bereich der Familie, die Mutterrolle und die bis ins Überirdische erhobene Aufopferung.¹¹² Der Begriff der „geistigen Mutterschaft“ bezieht auch jene Frauen mit ein, die ohne eigene, eheliche Kinder ihrem sogenannten naturgegebenen Mutterinstinkt in der Kindererziehung und Pflege nachzukommen haben.¹¹³ Klinsiek betont, dass die Frauenideologie der NSDAP weder originär noch typisch faschistisch sei, sondern dergleichen bei den meisten konservativen Parteien vertreten werde.¹¹⁴ Anknüpfend an die bürgerlichen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts und als Gegenmodell beziehungsweise zur Abwertung der in der Weimarer Republik erreichten Fortschritte ist die Rolle der Frau im NS deutlich rückwärtsgerichtet und wird mit klassisch männlichen und weiblichen Charaktermerkmalen begründet.¹¹⁵ Im ländlichen Bereich decken sich die typischen Arbeitsbereiche weitgehend mit Idealvorstellungen der vorindustriellen bäuerlich-familiären Haus- und Hofwirtschaft: Die Frau ist „Arbeitskameradin des Mannes“ und Mutter, während der Mann sich um Feld und Tiere kümmert und den Hof nach außen hin repräsentiert.¹¹⁶ Durch den Propagandawandel mit Kriegsbeginn wird das Bild der Frau variabler, und die geschlechtsspezifische Beschränkung wird einseitig aufgehoben:¹¹⁷ Bäuerinnen werden nun auch bei der Landarbeit gezeigt und Arbeiterinnen in der Rüstungsindustrie. Eine geschlechterübergreifende „Volksgemeinschaft“ soll die Aufrechterhaltung der landwirtschaftlichen und industriellen Produktion, sowie der Kindererziehung sichern und spricht den Frauen damit eine zentrale Rolle in der Stärkung der sogenannten Heimatfront zu.¹¹⁸

Marion Wittfeld analysiert in ihrem Vortrag 2018 die geschlechtsspezifische Propagandataktik und die daraus resultierende und zunehmend an Bedeutung gewinnende Rolle von Frauenzeitschriften im NS und folgert: Die nationalsozialistische Presse – im Gegensatz zur Kunst – propagiere keinen idealen Frauentypus, sondern versuche, durch die Darstellung verschiedener Typen die Identifikation möglichst vieler Frauen zu erleichtern.¹¹⁹ Während die Presse im Ersten Weltkrieg den Frauen die Destabilisierung der Heimat und somit eine Mitschuld am

¹¹¹ Zuschlag 2011, S. 177f.

¹¹² Ketter 2002, S. 54f.

¹¹³ Ebd., S. 58.

¹¹⁴ Klinsiek 1982, S. 22f.

¹¹⁵ Ketter 2002, S. 55f.; Hitlers Rede vom 13.09.1935, zitiert nach: Kuhn/Rothe 1987, S. 109.

¹¹⁶ Brandt 1939, S. 2; vgl. Münkler 1996, S. 424-465.

¹¹⁷ Münkler 2012, S. 136.

¹¹⁸ Ebd.; Marstaller 2023, S. 262; Maubach 2014; Grundlegende Literatur zur Rolle der Frau im NS: Klinsiek 1982; Wiggershaus 1984; Lehker 1984; Kuhn/Rothe 1987; Steinbacher 2007; Kramer 2011.

¹¹⁹ Wittfeld 2015, S. 368.

verlorenen Krieg vorwirft, wird im Zweiten Weltkrieg eine der wichtigsten innenpolitischen Aufgaben der Presse in der Stärkung der inneren Front gesehen, wodurch Frauenzeitschriften in den Fokus des Propagandaministeriums rücken.¹²⁰

2.3.2 Die Rolle des Mannes

Sowohl in der „Heimat-Front-Verbindung“ als auch in der „Volksgemeinschaft“ sind beide Geschlechter gleichermaßen bedeutsam, ihre Aufgaben aber sind verschieden.¹²¹ Während das NS-Frauenbild sich auf die Mutterschaft konzentriert, umfasst das Rollenklischee des Mannes Bilder von Bauern, Handwerkern, Helden, Kämpfern und Soldaten.¹²² Als Patriarch und Oberhaupt der Familie ist der Mann verantwortlich für deren Unterhalt, er stellt die zentrale wirtschaftliche Arbeitskraft des Reiches dar. Sein beruflicher Erfolg dient der Stärkung des wirtschaftlichen Aufstieges.

Die nationalsozialistische Ideologie formuliert einen weitgehend realitätsfernen männlichen Idealtypus: körperliche Stärke und Fitness, Gesundheit, Athletik, Robustheit werden bewundert und gefördert. Vermeintlich „arische“ Merkmale „rassischer Reinheit“ und fiktiver Überlegenheit, sowie Tugenden wie Disziplin, Gehorsam, Patriotismus, Loyalität und ideologische Überzeugung werden hervorgehoben. Letztendlich werden ähnliche Eigenschaften auch von den Frauen gefordert, sodass Marstaller die Männlichkeit nur im Kampf von weiblicher Arbeit und Anstrengung abgrenzt.¹²³ Aufgrund der geschlechtsspezifischen Rollenverschiebung ab Kriegsbeginn spricht Maubach dann auch von einer Geschlechtergemeinschaft innerhalb der „Volksgemeinschaft“.¹²⁴ Der Gewaltraum der Front wird durch die Militarisierung der Zivilbevölkerung auf die gesamte „Volksgemeinschaft“ übertragen und durch die Bildberichterstattung verbreitet.¹²⁵

Arbeiter, Bauern und vor allem Soldaten werden als Propagandafiguren stilisiert und als heldenhafte Vorbilder für die gesamte Gesellschaft propagiert. Vera Marstaller analysiert in ihrer Publikation die Erzählung fotografischer Heldengesten im NS, die die Selbstwerdung des Mannes im Kampf zeigen sollen. In emotional aufgeladener, schicksalhafter Verbundenheit mit den Kameraden und der Heimat und durch den Einsatz seines Lebens wird der Mann zum wertvollsten Mitglied der Gesellschaft, sein Dasein, in dem sich alle Norm- und Wertvorstellungen

¹²⁰ Wittfeld 2018, S. 368

¹²¹ Marstaller 2023, S. 262.

¹²² Zuschlag 2011, S. 177f.

¹²³ Marstaller 2023, S. 275.

¹²⁴ Maubach 2014, S. 268.

¹²⁵ Marstaller 2023, S. 290.

verdichten, fest an die „Volksgemeinschaft“ gebunden.¹²⁶ Im Kontrast zu den konstruierten Feindbildern und Defätisten-Figuren wird diese Position weiter verdeutlicht und die Gesellschaft klar strukturiert.

2.3.3 Die Rolle der Familie

Der Familie wird als „Keimzelle der Volksgemeinschaft“ eine wesentliche Bedeutung in der NS-Ideologie zugeteilt.¹²⁷ Insbesondere Bauernfamilien gelten als Prototypen des Volkes und als Projektionsfläche für sämtliche gesellschaftlichen Visionen, da hier auch die „Blut-und-Boden“-Ideologie und die Landschaft als Heimat-Symbol Ausdruck finden.¹²⁸

Die „arische“ Familie steht sinnbildlich für „Rassegesundheit“, Naturverbundenheit und Bodenständigkeit und ist durch die Hervorhebung dieser rassischen Dimension als Basis der „Volksgemeinschaft“ besonders prägnant.

Im Zentrum der Familienideologie und der Rassenlehre steht die Ehe, deren rechtliche Grundlagen im Ehegesetz von 1938 beschlossen werden: Eine kinderlose Ehe gilt als Fehl-Ehe, was genauso wie Unfruchtbarkeit (selbst nach vergangenen Schwangerschaften) als Scheidungsgrund ausreichend ist. Die ideale Familie im NS hat besonders viele gesunde und starke Kinder, um den „arischen“ Bevölkerungsanteil zu erhöhen.¹²⁹ Ein breites Belohnungssystem umfasst zum Beispiel das Mutterkreuz für Kinderreichtum. Finanzielle Förderungen „erbgesunder“ Familien bietet das Deutsche Reich im Rahmen des Ehestandsdarlehens für frisch Verheiratete, der Familienförderung oder der Kinderbeihilfe. In einem Mitteilungsblatt formuliert die Reichskammer der bildenden Künste auch die konkrete ikonografische Vorgabe, dass „wenigstens vier deutsche Kinder zu zeigen“ sind, wenn KünstlerInnen eine Familie darstellen.¹³⁰ Eine Maßnahme, die infolge der Bemühungen des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP zur Förderung von Kinderreichtum durchgesetzt wird und auch in dem im gleichen Jahr folgenden Wettbewerb um das Familienbild Anwendung findet. Die Idee einer konfliktfreien Gesellschaft soll sich im Privaten in der konfliktfreien Partnerschaft widerspiegeln. Diese Vorstellungen sind ebenfalls nicht neu im NS, sondern greifen bewusst auf bürgerliche Idealvorstellungen zurück. Viele Medien verwenden eine möglichst generalisierende Sprache zur Beschreibung der

¹²⁶ Marstaller 2023, S. 107 und 314.

¹²⁷ Zuschlag 2011, S. 177f; NS-Frauenwarte 1935, Heft 23, S. 745.

¹²⁸ Zuschlag 2011, S. 177f; Reichel 2009, S. 446.

¹²⁹ Die *Meldungen aus dem Reich* berichten, dass ein Standesbeamter in Salzwedel die Eheschließung eines 43-jährigen Mannes mit einer 50-jährigen Frau trotz Klage ablehnte, mit der Begründung, dass die Ehe wegen des fortgeschrittenen Alters der Frau wohl kinderlos bleiben würde und sich die Privatinteressen im nationalsozialistischen Staat „den Volks- und Staatsinteressen zu fügen hätten.“ (Boberach 1984, Bd. 4, S. 1080).

¹³⁰ Mitteilungsblatt RdbK 1937, S. 14.

Familie – manche Illustrierte umschreiben etwa die Ehe als „Schicksalsgemeinschaft“¹³¹ – um die nationalsozialistischen Ansichten und Wertvorstellungen zur Norm zu erheben.

Im Kontrast zum Bestreben, die Geburtenrate zu erhöhen, versucht das NS-Regime mit allen Mitteln, die Zahl sogenannter „Gemeinschaftsfremder“ zu dezimieren. Das „Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses“ von 1933 legalisiert die eugenische Zwangssterilisation und den Schwangerschaftsabbruch vermeintlich „Erbkranker“.

2.3.4 Die Rolle von Gemeinschaften

Die Diffamierungen der aus der „Volksgemeinschaft“ ausgeschlossenen Gruppen und Gemeinschaften, die sich auch bildlich manifestieren, rechtfertigen bestimmte Verhaltensweisen, die zwar als Gewalttaten erkannt werden und auch dem zeitgenössischen militärischen Ehrenkodex widersprechen, innerhalb der „Volksgemeinschaft“ jedoch als notwendig erachtet und heroisiert werden.¹³² Das Konzept der „Volksgemeinschaft“ umfasst beide Geschlechter in ihren homosozial getrennten Räumen und wird durch die Heimat-Front-Verbindung gestärkt.¹³³ Mit Kriegsausbruch werden zahlreiche Synonyme für die „Volksgemeinschaft“ gefunden: Kampf-, Schicksals-, Opfer- und Leidensgemeinschaft beschreibt eine eher diffuse Gemeinschaftsvorstellung, die den Zusammenhalt der Bevölkerung festigen soll.¹³⁴ Die Zelebration zahlreicher Feiertage mit Massenaufmärschen, Fackelzügen, Nachtkundgebungen, Ritualen, Hakenkreuz- und Runen-Symbolik erzeugen ein quasi-religiöses Gemeinschaftserlebnis. Der Führerkult und das Bekenntnis zur völkischen Glaubens- und Kampfgemeinschaft komplettieren die Sakralisierung der nationalsozialistischen Bewegung.

Unzählige Parteiinstitutionen wenden sich an jeden „Volksgenossen“ und jede „Volksgenossin“ und infiltrieren jeden Lebensbereich. Für den Zusammenhalt der „Volksgemeinschaft“ sind insbesondere das Winterhilfswerk (WHW), die HJ und der Reichsarbeitsdienst von zentraler Bedeutung.

Das 1933 gegründete WHW des Deutschen Volkes untersteht der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt und der Aufsicht des Propagandaministeriums. Als Nothilfeaktion konzipiert, sollen schnell sichtbare Erfolge bei der Bekämpfung der Folgen von Arbeitslosigkeit und Armut erzielt werden. Das WHW ist durch Haus- und Straßensammlungen und Abzeichen-Verkauf besonders präsent im nationalsozialistischen Alltag. Die verschiedenen Plaketten für Sach-, Steuer- und Geldspenden ermöglichen soziale Kontrolle und erhöhen die Spendenbereitschaft

¹³¹ Marstaller 2023, S. 262.

¹³² Ebd., S. 226.

¹³³ Ebd., S. 262.

¹³⁴ Fuhrmeister 2010, S. 101f.

durch den Druck der Propaganda. Zudem organisiert das WHW den sogenannten Eintopfsonntag, bei dem an jedem ersten Sonntag der Wintermonate auf die gewohnte Mahlzeit verzichtet, dafür Eintopf gegessen oder angeboten und der Differenzbetrag gespendet werden soll. So werden das Solidaritäts- und Gemeinschaftsgefühl gestärkt und die Opferbereitschaft zum Wohl der „Volksgemeinschaft“ gefestigt.

Auch die HJ ist an die NSDAP angegliedert. Bis 1939 ist die Mitgliedschaft freiwillig. Zehn bis 14-Jährige treten dem Deutschen Jungvolk bei, 14- bis 18-Jährige der HJ, Ältere dann der NSDAP beziehungsweise der SA. Durch die breite Präsenz in der Propaganda, die öffentlichen Paraden, Märsche, Wanderungen, Zeltlager und Ausflüge erfreut sich die Jugendorganisation großer Beliebtheit und die Mitgliedschaft ist für viele eine erstrebenswerte Errungenschaft, doch der spätere Mitgliedszwang und der extreme Militarismus trifft auch auf Widerstand unter den Jugendlichen, sodass nicht alle aktiv beteiligt sind. In den nach Alter und Geschlecht organisierten Untergruppen sollen Jungen zu Soldaten und Mädchen zu Müttern und Hausfrauen erzogen werden. Gemäß einem militärischen Aufbau richtet sich die HJ nach dem Führerprinzip: Wie in der Weimarer Jugendbewegung soll die Jugend durch Jugend geführt werden.¹³⁵ Sport und Körperkult nehmen einen hohen Stellenwert ein und werden über die geistig-intellektuelle Entwicklung gestellt, um Wehrtüchtigkeit und Gemeinschaftsgefühl zu fördern. Die HJ ist mehr Ausbildungseinrichtung für „Volksgenossen“ als eigenständige politische Kraft.

Die zahlreichen Unterorganisationen der NSDAP gelten als Abbilder der großen ganzen „Volksgemeinschaft“, wie Reinhard Höhn beschreibt: „Wer in den Ordnungen der Volksgemeinschaft [...] wirkt, steht damit unmittelbar in der Volksgemeinschaft.“¹³⁶

2.4 Agrarpolitik und Bauerntums-Ideologie

Obwohl die Landwirtschaft im Vergleich zur Rüstungsindustrie eine untergeordnete Rolle einnimmt,¹³⁷ wird sie als kriegsentscheidendes Mittel zur Autarkisierung des Reichs und ideologischen Aufwertung des Bauernstandes hervorgehoben. Rurale Themen und Motive stellen den Großteil der propagandistischen Bildwerke dar.

Trotz der kulturellen Überhöhung vorindustrieller Lebensweisen wird die Technisierung der Landwirtschaft staatlich unterstützt, um die Lebensmittelproduktion zu steigern.¹³⁸ Das

¹³⁵ Ronge 2010, S. 236; Wortmann 1982, S. 122-126.

¹³⁶ Höhn 1935, S. 74.

¹³⁷ Blaschke 2018, S. 75f.

¹³⁸ Ebd., S. 74f.

Reichserbhofgesetz von 1933 macht die rassistische Ausrichtung der Agrarpolitik zur Rechtspraxis und verbietet nicht „rein-deutschen“ Personen die Hofführung.¹³⁹ Im selben Jahr werden die Landwirte im „Reichsnährstand“ zwangsorganisiert und die Ernährungswirtschaft zentral gelenkt.¹⁴⁰ Die darauffolgenden „Erzeugungsschlachten“ zur Autarkisierung und Produktionssteigerung zeugen von der beginnenden Militarisierung des Agrarsektors.¹⁴¹ Mit Kriegsausbruch wird die Landwirtschaft in die Kriegswirtschaft eingegliedert, die Bauernhöfe zur Heimatfront erklärt und Bauer und Soldat in der Propaganda gleichgesetzt.¹⁴² Der vorherrschende Arbeitskräftemangel wird durch Jugendliche, die zum Ernteeinsatz des landwirtschaftlichen Pflichtjahres abkommandiert werden, sowie Fremd- und Zwangsarbeiter nur ansatzweise kompensiert.¹⁴³

Seit 1930 ist Richard Walther Darré Leiter des agrarpolitischen Apparates der NSDAP und dadurch an der Spitze der deutschen Ernährungswirtschaft.¹⁴⁴ Er verknüpft Agrarpolitik mit Rassenkunde,¹⁴⁵ strebt die rassistische Erneuerung des deutschen Volkes vom Lande her an¹⁴⁶ und prägt die biologistische „Blut-und-Boden“-Ideologie, unter anderem unter Bezugnahme auf das antike Sparta.¹⁴⁷ Durch die Einbeziehung der Landwirtschaft in den Vierjahresplan wird Darré 1936 letztendlich als ideologischer Hardliner entmachtet.¹⁴⁸

Die Bauerntums-Ideologie beschreibt die völkisch-rassistisch geprägte Überhöhung des „nordischen“, „arischen“ Bauernstandes als „Blutsquell“ des deutschen Volkes, sieht die Landbevölkerung als ursprünglicher, unverfälschter und „erbgesünder“ als die Stadtbevölkerung und spricht ihr daher eine wichtige Rolle bei der angestrebten Steigerung der Geburtenrate zu.¹⁴⁹ Münkelt führt Teilaspekte der Bauerntums-Ideologie auf das 19. Jahrhundert und die deutsche Romantik zurück.¹⁵⁰ Das Idealbild der bäuerlichen Familie als Lebensader des deutschen Volkes wird bei Veranstaltungen und in den Medien verherrlicht, unterscheidet sich jedoch

¹³⁹ Blaschke 2018, S. 74.

¹⁴⁰ Ebd., S. 74f; Münkelt 2012, S. 132; Czech 2007, S. 337.

¹⁴¹ Corni/Gies 2015, S. 261-280; Münkelt 1996, S. 9, 94 und 131.

¹⁴² Münkelt 1996, S. 93f; Münkelt 2012, S. 136.

¹⁴³ Scriba 2007, S. 353.

¹⁴⁴ Blaschke 2018, S. 73.

¹⁴⁵ Corni/Gies 1994, S. 17; Blaschke 2018, S. 73.

¹⁴⁶ Blaschke 2018, S. 73.

¹⁴⁷ Ebd.; Chapoutot 2014, S. 233-237.

¹⁴⁸ Blaschke 2018, S. 75; Münkelt 1996, S. 93f.

¹⁴⁹ Münkelt 2012, S. 132; Blaschke 2018, S. 71-73; Trotz der ideologischen Überhöhung wird die Landbevölkerung in der sozialpolitischen Realität gegenüber der Stadtbevölkerung nicht bevorzugt behandelt. Die *Meldungen aus dem Reich* berichten von der Empörung der Landbevölkerung angesichts der deutlich geringeren Höhe der Familienunterhaltssätze für die ländliche Bevölkerung, trotz der „jetzt doch erhöht im Interesse der Volksgemeinschaft liegende[n] schwere[n] Arbeit“ (Boberach 1984, Bd. 3, S. 638f).

¹⁵⁰ Blaschke 2018, S. 73.

stark von der agrarsozialen Realität.¹⁵¹ Propagiertes Leitbild ist der mittelbäuerliche Familienbetrieb mit geschlechtsspezifischer Arbeitsteilung als Vorbild einer sozialen und wirtschaftlichen Einheit.¹⁵²

Die Begriffe „Volksgemeinschaft“ und „Dorfgemeinschaft“ sind im nationalsozialistischen Sprachgebrauch eng verbunden.¹⁵³ Die Dorfgemeinschaft wird als Lebensraum der erwählten Bauernfamilien dargestellt,¹⁵⁴ als Ort des harmonischen Zusammenlebens, der Sicherheit und Geborgenheit verklärt und der Entfremdung, Bürokratisierung und Individualisierung des städtischen Raums gegenübergestellt.¹⁵⁵ Die durch die Industrialisierung und Urbanisierung des 19. und 20. Jahrhunderts ausgelöste Agrarromantik beschönigt eine überholte und rückschrittliche Dorfgemeinschaft, die sich, von städtischen Einflüssen unberührt, ganz der Volkstums- und Brauchtumpflege hingibt.¹⁵⁶

Die NS-Agrarpolitik bildet ein Spannungsfeld ab zwischen der ernährungswirtschaftlichen Realität, den produktionspolitischen und kriegsvorbereitenden Aufgaben und rasseideologisch-bevölkerungspolitischen Forderungen.¹⁵⁷ Anders als in der künstlerisch-propagandistischen Konstruktion des Bauernbildes treten die ideologischen Ansprüche auf ökonomischer Ebene ab 1936 in den Hintergrund.¹⁵⁸

¹⁵¹ Oberkrome 2014, S. 273; Böse 2008, S. 418.

¹⁵² Blaschke 2018, S. 72; Münkelt 2012, S. 132.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Petsch 1994, S. 61; Blaschke 2018, S. 72; J. Müller 1940, S. 159-169.

¹⁵⁶ Blaschke 2018, S. 72f; Münkelt 2012, S. 132.

¹⁵⁷ Blaschke 2018, S. 74; Münkelt 1996, S. 93; Gies 1979, S. 472.

¹⁵⁸ Münkelt 2012, S. 132.

3 Analyse der NS-„Volksgemeinschaft“ in Bildern

3.1 Einleitung zur Bildanalyse

Die hier analysierten Bildtypen basieren zwar auf politischen und theoretischen Konzepten, gehen aber über die einfache, illustrative Darstellung der „Volksgemeinschaft“ hinaus: Die einzelnen Bildwerke entwickeln durch Traditionsbildung und ikonografische Vorläufer eine wirkungsmächtige Eigendynamik und bedürfen daher nicht unbedingt einer Logozentrik oder einer literarischen Abhängigkeit.

Petsch betont in Bezug auf die Malerei des „Dritten Reiches“, dass nicht nur formal-ästhetische Aspekte, sondern vor allem die politisch-propagandistische Nutzung analysiert werden müssten.¹⁵⁹ Nicht sämtliche bildnerischen Darstellungen sind klare Propaganda-Produktionen, viele zeigen das alltägliche Leben in der Bevölkerung und werden dann propagandistisch zur „Volksgemeinschaft“ überhöht und uminterpretiert. Dazu gibt es keinen vorangestellten Masterplan des Regimes, sondern vielmehr ein „Spannungsfeld individuell divergierender ästhetischer Gestaltungsoptionen“.¹⁶⁰

Im Folgenden werden zu einigen Gemälden Angaben über die Käufer bei den GDK gemacht. Einerseits erfahren die Bilder mit dem Kauf durch eine führende NS-Persönlichkeit und einen höheren Kaufpreis einen Bedeutungszuwachs, andererseits gibt es eben keine einheitliche Meinung der NS-Führung zur Unterscheidung von „arteigener“ und „entarteter“ Kunst. Allgemeingültige propagandistische Mittel zur Umsetzung der synkretistischen NS-Ideologie sind normative, appellative, deskriptive, utopistische und allgegenwärtige Bildwerke,¹⁶¹ die Emotionen hervorrufen, via moderner Massenkommunikationsmittel verbreitet werden und bestehende Unsicherheiten und Vorurteile der Bevölkerung ausnutzen. So wird die Idee der „Volksgemeinschaft“ in der Gesellschaft vergegenwärtigt und unmittelbar greifbar gemacht. Darstellungen, die die theoretischen Konzepte unterstützen, liefern durch ihr affektives Potenzial einen Mehrwert an Überzeugungskraft und Kohäsion.

Jene Bilder, die „Volksgemeinschaft“ visuell vermitteln, sind nicht immer eindeutig als solche identifizierbar, da die Motive ebenso mehrdimensional, vielschichtig und wandlungsfähig sind wie der Begriff selbst.¹⁶² Die Diversität des Konzepts erschwert das Konkretisieren einer eindeutigen Ikonografie. Die Bilder sind insofern fiktional, weil sie nicht praktisch umsetzungs-

¹⁵⁹ Petsch 1994, S. 66.

¹⁶⁰ Fuhrmeister 2010, S. 96.

¹⁶¹ Ebd., S. 94.

¹⁶² Ebd.

fähig sind. Ein idealisierter Zustand wird in vermeintlich realistischen Schnappschüssen und vortäuschender Malerei propagiert, der Wirklichkeit lediglich suggeriert und gleichzeitig auf latente Erfüllung hofft.

Die zur Analyse ausgewählten Bilder sind alle figürlich, da sich die „Volksgemeinschaft“ hauptsächlich auf die Menschen bezieht. Oft sind sie nicht direkt als ikonografische Bildtypen erkennbar, gewinnen aber durch ihr wiederholtes Auftreten an Signifikanz und nehmen einen ikonografischen Charakter an. Die oft statuarische Darstellung der Figuren in entindividualisierenden Posen soll Allgemeingültigkeit und Zeitlosigkeit vermitteln,¹⁶³ sodass sie zu Sinnbildern des NS-Systems werden. Sowohl die Leinwände als auch die Figuren selbst werden monumentalisiert, während gleichzeitig auf realistische Anatomie und Gegenstandstreue geachtet wird. Dies macht die Indoktrination durch die Bildinhalte in aufdringlicher Weise leicht verständlich, unübersehbar präsent und täuscht einen Realitätsbezug vor.¹⁶⁴

Vorbilder der nationalsozialistischen Malerei sind der altdeutsche Malstil von Albrecht Dürer und Hans Holbein dem Jüngeren, der penible Naturalismus des 19. Jahrhunderts wie bei Hans Thoma und Wilhelm Leibl, die Körperideale und Posen der Antike,¹⁶⁵ sowie die christliche Bildtradition der Darstellung von Glaubensinhalten.¹⁶⁶ Die gleichen Werte werden auch in den Fotografien und Druckgrafiken umgesetzt. Die Malerei im NS stellt keine einheitliche Stilrichtung dar, sondern definiert sich hauptsächlich durch die Ablehnung anderer Kunstrichtungen oder Werte: „Entartete“ Kunst ist im Gegensatz zur „arteigenen“ verpönt.¹⁶⁷ Innerhalb des untersuchten Quellenkorpus lassen sich historische Tendenzen feststellen: Die Anfang der 1930er Jahre erschienenen Zeitschriften und Zeitungen vermitteln mehr ideologische Indoktrination, während später im Verlauf des Krieges Durchhalteparolen häufiger werden und landwirtschaftliche Bildthemen zugunsten der Bildinhalte mit Rüstungs- und Kriegsbezug abnehmen. Textuelle und visuelle Beschönigungen der sozialen Realität zeichnen die gesamte Presselandschaft und Bildproduktion der NS-Zeit aus. In der vorliegenden Arbeit wird die Historizität der Bilder analysiert, indem Rückschlüsse auf die seinerzeitigen Adressaten, die Bevölkerung im NS-Staat, deren Bildwissen und die Rezeptionsgeschichte gezogen werden. Der Fokus der Argumentation liegt auf der synkretistischen Bildrhetorik im NS-Staat, wobei im Einzelfall auch auf die Divergenz von Bildpropaganda und Ideologie eingegangen wird.

¹⁶³ Imdahl 1988, S. 87.

¹⁶⁴ Petsch 1994, S. 65f.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Ketter 2002, S. 34.

¹⁶⁷ Petsch 1994, S. 65f.

3.2 Geschlechterrollen und Familie in Bildern

3.2.1 Das Frauenbild

Die „Volksgemeinschaft“ wird in Bildern vermittelt, die mit geschlechtsspezifischen Stereotypen aufgeladen sind, wobei die Rolle der Frau besonders zentral ist. Ihr Abbild in der Kunst soll dem „arischen“ Schönheitsideal und dem Erscheinungsbild des „nordischen“ Menschen entsprechen.¹⁶⁸ Ein überwiegender Teil der Frauendarstellungen thematisiert die Mutterrolle, um den Fortbestand der „arischen Rasse“ und damit der „Volksgemeinschaft“ bildlich zu sichern und zu legitimieren.

Beispielhaft für das nationalsozialistische Mutterbild ist das 1937 von Joachim Schich entworfene Plakat des „Hilfswerk Mutter und Kind“ (Abb. 1). Das Hilfswerk ist der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt (NSV) untergeordnet, die 1934 gegründet wird und vornehmlich der Unterstützung „arischer“ Schwangerer, junger Mütter und deren Nachkommen dient. Das Plakat zeigt eine stillende Frau im blauen Kleid, frontal im Bildvordergrund, vor einer grünen Landschaft. Links oben im hellgelben Himmel prangt das NSV-Logo neben einer gleißend weißen Sonne. Am unteren Bildrand steht in gebrochener Schrift der Aufruf: „Unterstützt das Hilfswerk // Mutter und Kind“. Das blaue kurzärmelige Kleid der Frau ist vorne ein Stück weit geöffnet, sodass ein weißes Unterkleid und Büstenhalter sichtbar sind. Im linken Arm hält sie ein blondes Baby, das an ihrer linken Brust saugt, während die rechte Hand unterstützend hin greift. Der Blick der Mutter ist liebevoll zum Kind gesenkt. Ihre dunkelblonden Haare sind im Nacken zusammengebunden, eine lose Locke fällt auf die Stirn. Die Frau hat breite kräftige Schultern und kräftige Arme. Sie ist ab dem Knie abgebildet und scheint daher auf der grünen Wiese des Hintergrunds zu knien. Eine summarisch erfasste Landschaftskulisse aus weiten Hügeln erstreckt sich hinter ihr. Mehr schemenhaft und symbolisch als naturgetreu sind links ein Bauer mit Pferd und Pflug und rechts ein Dorf mit Kirche abgebildet. Die helle Sonne lässt die Figur der stillenden Mutter leuchten, sodass ihre Umrisse und der Horizont wie überirdisch aufgeladen strahlen. Das blaue Kleid der Frau geht in den Hintergrund der in zwei Blautönen gedruckten Bildunterschrift über. Die Worte „Mutter“ und „Kind“ sind dabei größer als die übrigen.

Das Motiv der stillenden Mutter ist hier an die christliche Ikonografie der Galaktotrophusa beziehungsweise Maria lactans angelehnt. Der Typus kann zurückgeführt werden auf Isis, die Horus nährt, ist aber universell einsetzbar als Inbegriff der Fürsorge für den Nachwuchs.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Ketter 2002, S. 62.

¹⁶⁹ Wellen 2004.

Grundlage für die Ikonografie dieser Marienbilder bietet die Bibel etwa im Lukasevangelium (Lk 11,12). Dabei entspricht auch das blaue Gewand von Schichs nationalsozialistischer Mutter der ikonografischen Farbe der christlichen Maria. Die zentrale Bedeutung der das Jesuskind nährenden „jungfräulich reinen“ Maria im Christentum kommt auch der „rein deutschen“ Mutter zu, die für den „arischen“ Nachwuchs im NS sorgt.¹⁷⁰ Die mittels kanonisierter christlicher Bildtypen propagierte Natürlichkeit der Mutterschaft im NS soll eine „übergeordnete Naturgesetzlichkeit“ bestätigen und die Reduktion der Frau auf ihre Mutterrolle legitimieren.¹⁷¹ Gleichwohl bezeichnet Hitler die Mutterschaft als „Adel der Frau“¹⁷², was durch die bildliche Erhöhung ins Überirdische vermittelt wird: Während Maria durch den Heiligenschein geadelt wird, vergöttlichen die Sonnenstrahlen die „arische“ Mutter.

Mit dem strahlenden Blau und Weiß der Kleidung wird Reinheit assoziiert, die mütterliche Fürsorge inszeniert Natürlichkeit und gibt überzeitliche Werte vor. Die eigentlich intime Szene des Stillens wird präsent in den Bildvordergrund gerückt. Im NS sind Fortpflanzung und Erziehung nicht Privatsache, sondern eine öffentliche Angelegenheit, die hier mit dem Medium Plakat auch öffentlich propagiert wird, beziehungsweise im NSV-Hilfswerk Mutter und Kind sogar zur Staatsangelegenheit mit staatlicher Organisation wird. Durch die plakative Reduktion der Malweise auf die wesentlichen Aspekte der Darstellung, die frontale Platzierung der Mutter im unmittelbaren Bildvordergrund und den imperativen Text werden die Betrachtenden direkt angesprochen.

Karl Diebitschs Gemälde einer stillenden Mutter (Abb. 2), hier als Postkarte abgebildet, wurde 1939 auf der GDK von Heinrich Himmler zum Preis von 3000 Reichsmark gekauft.¹⁷³ Diebitsch war Porzellanmaler, Entwerfer von Briefmarken, Wandteppichen, Kasernen-einrichtungen und verschiedenen NS-Emblemen und als frühes NSDAP- und SS-Mitglied in der persönlichen Umgebung Himmlers zuständig für Kunstangelegenheiten.¹⁷⁴ In seinem schlicht „Mutter“ betitelten Bild sitzt eine blonde Frau frontal, die gesamte Bildfläche einnehmend, auf einer Erhöhung der bloßen Erde. Sie hat breite Schultern, starke Arme und kräftige Füße, ihre Haare sind im Nacken zusammengebunden, Locken umranden das ebenmäßige Gesicht. Ihre helle Bluse ist geöffnet, der weiße Büstenhalter sichtbar und an der rechten Brust stillt sie ein blondes, pausbäckiges Baby, dem sie liebevoll lächelnd das Gesicht zuwendet. Das Kind ruht, in ein weißes Kissen gehüllt, auf ihrem Schoß, den ein rötlich-erd-

¹⁷⁰ Holl u.a. 2004.

¹⁷¹ Czech/Doll 2007, S. 320f.

¹⁷² Neues Volk 1937, Heft 3, S. 23.

¹⁷³ GDK Research (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.gdk-research.de/de/obj19402449.html>.

¹⁷⁴ Heyder 2021.

farbener, langer Rock bis auf die baren Füße bedeckt. Hinter der Mutter erstrecken sich bestellte Felder, am Horizont stehen Bäume und einzelne Häuser, darüber ein hellblauer Himmel. Links und rechts wachsen Gräser und Wildblumen aus der braunen Erde, auf der ihre bloßen Füße zwischen einzelnen Steinen stehen.

Wie in Schichs NSV-Plakat stellt Diebitsch die NS-Mutter hier als *Maria lactans* dar und erhöht sie so visuell zu einer Heiligen. Beide Darstellungen der Mutter sind auf ihre wesentliche Aussage reduziert: Die wichtigste Rolle einer Frau sei die Mutterschaft. Bauernarbeit, Erd- und Naturverbundenheit sind dabei stets im Hintergrund präsent, sodass die Bilder gleichzeitig auch Darstellungen der „Blut-und-Boden“-Ideologie sind: Der Fortbestand der „Rasse“ wird hier durch das Stillen „arischer“ Kinder dargestellt, das territoriale Expansionsbestreben und die Betonung des Bauerntums als Ursprung des deutschen Volkes wird mit den Agrarszenen angedeutet.

Die Rolle der Frau als Mutter lässt sich jedoch nicht auf den Lactatio-Bildtypus reduzieren, auch die glückliche Mutter im Kreis zahlreicher Kinder propagiert das nationalsozialistische Ideal. Das schwarz-weiße Titelfoto der Januar-Ausgabe der Zeitschrift *Volk und Rasse* von 1939 (Abb. 3) zeigt eine lächelnde Frau, fast frontal im Zentrum des Bildes sitzend, umgeben von drei blonden Kindern. Ein etwa fünfjähriger Junge in Trägerhosen und weißem Hemd steht hinter der Mutter, legt ihr eine Hand auf die Schulter und blickt wie sie direkt in die Kamera. Das mittlere Kind, ein etwa dreijähriger Junge in Lederhosen sitzt vor der Mutter und blickt an der Kamera vorbei ins Licht. Auf dem Schoß der Mutter sitzt ein etwa zweijähriges Mädchen im gemusterten Kleid und spielt unbeeindruckt vom Fotografen mit ihrem Kleid. Die Mutter hat ihre kräftigen Arme um die vor ihr sitzenden Kinder gelegt. Sie trägt ein gemustertes Kleid über einer weißen Bluse und ein Kopftuch. Die so zu einem Dreieck zusammengedückte Gruppe ist vor hellem Himmel und unscharfer Landschaft abgelichtet. Sie werden von links angestrahlt, das Licht lässt sie die Augen zusammenkneifen und suggeriert einen Sonnenauf- oder -untergang. Da es sich um das Titel-Foto der Ausgabe handelt, zieht sich vor der Gruppe der Fraktur-Schriftzug „Volk und Rasse // J.S. Lehmanns Verlag München-Berlin“ quer über das ganze Bild. Oben rechts steht die Datierung „Januar 1939 // Heft I“ und unten rechts der Preis des Einzelhefts. Die Zeitschrift „Volk und Rasse. Illustrierte Monatsschrift für deutsches Volkstum“ erscheint von 1926 bis 1944 monatlich als Publikationsorgan der „Gesellschaft für Rassenhygiene“.

Dem christliche Bildtypus der Maria als Thron der Weisheit (lat. sedes sapientiae), der sich im frühen Mittelalter entwickelt hat, kommt hier eine Vorbildfunktion zu.¹⁷⁵ Wie die Gottesmutter thront die nationalsozialistische Mutter auf der weiten Landschaft und ist wiederum selbst der Sitz der Weisheit für ihre Kinder. Auch die Anordnung der Gruppe im Dreieck ist aus dem christlichen Kontext entlehnt. Die höchste Position nimmt – vorhersehbar – die älteste dargestellte männliche Person ein. Die Fotografie wurde im gleichen Jahr auch für die Titelseite der Mai-Ausgabe der *NS-Frauenwarte* verwendet.

Bei Schich und Diebitsch werden die Mütter idealisiert und idealtypisch ohne individuelle Gesichtszüge dargestellt. Das Titelfoto zeigt zwar reale Individuen, erfüllt aber trotzdem die gleichen äußerlichen Kriterien der nationalsozialistischen Rassenideologie. Die Mutter wird als Erhalterin der Art und damit der „arischen Volksgemeinschaft“ „über ihr persönliches Dasein hinaus zur Mutter der ganzen Nation stilisiert“.¹⁷⁶

3.2.2 Das Männerbild

Obwohl nicht verbindlich definiert, zeigen Bilder des Mannes im Nationalsozialismus meist starke, furchtlose Typen in kriegerischem Kontext. Das „arische“ Idealbild, in der Realität kaum zu finden, wird durch die Propagandakunst hergestellt.¹⁷⁷ Auch bei den Männerbildern sind Aktdarstellungen weit verbreitet. Die Statuarik der oft antikisierten, klassizistischen Figuren soll die Zeitlosigkeit und Allgemeingültigkeit der nationalsozialistischen Werte kommunizieren.¹⁷⁸

In Form eines Triptychons bildet Hans Schmitz-Wiedenbrück die drei symbolischen Hauptgruppen des nationalsozialistischen Männerbildes ab: Arbeiter, Bauern und Soldaten (Abb. 4). Nach der Präsentation des Gemäldes auf der GDK 1941 wurde es für 30.000 Reichsmark von Hitler gekauft, in zahlreichen Medien der zeitgenössischen deutschen Kunstberichterstattung erwähnt, als Postkarte massenhaft verbreitet und so zu einem der bekanntesten Darstellungen der programmatischen NS-Malerei.¹⁷⁹ Sechs annähernd gleich große Figuren füllen die drei Bildtafeln als Repräsentanten der drei symbolischen Hauptgruppen: Im linken Flügel sind hintereinander zwei Bergleute im Stollen mit Helmen, braunen Hosen und bloßer Brust abgebildet, der eine auf seine Spitzhacke gestützt, der andere im Schlag gegen den Felsen innehaltend. Im rechten Flügel schreitet ein barfüßiger Bauer durch eine Pfütze in der grünen

¹⁷⁵ Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 257.

¹⁷⁶ Ketter 2002, S. 54.

¹⁷⁷ Czech/Doll 2007, S. 318.

¹⁷⁸ Ketter 2002, S. 32.

¹⁷⁹ Czech/Doll 2007, S. 340; Partsch 2021.

Wiese auf die Betrachtenden zu, kraftvoll mit seinem Körper und einem Stab ein Rind führend. Im Hintergrund ist ein Baum erkennbar. Die mittlere Bildtafel ist den Soldaten gewidmet, die hier als Repräsentanten der drei Wehrmachtsteile, Heer, Marine und Luftwaffe, auftreten. In dreieckiger Angriffsformation aufgestellt, stehen der Luftwaffen-Pilot in hellbraunem Anzug und Fallschirmgurt zuvorderst, hinter ihm zu seiner Rechten ein Soldat des Heeres im langen grauen Rock mit Gewehr sowie zu seiner Linken ein Marinesoldat in blauem Matrosenanzug mit aufgeflepptem Bajonett, der die rote nationalsozialistische Reichskriegsflagge schwenkt und seinen Stiefel energisch zwischen den Stacheldraht auf der braunen Erde platziert.

Eine scheinbare Gleichwertigkeit der von den drei Gruppen verkörperten Gesellschaftsteile wird durch die annähernde Isokephalie und die ähnlichen Dimensionen der Figuren lediglich angedeutet, da die Präsentation in einem Triptychon, das die schmalere Seitenflügel traditionell dem Zentralbild unterordnet, eine klare Hierarchie vorgibt.¹⁸⁰ Als allegorisches Abbild, ja „Armee der Volksgemeinschaft“,¹⁸¹ drückt das Bild das Ranggefälle innerhalb der Gemeinschaft aus.¹⁸² Der Soldatenstand wird auch durch die bedeutungssteigernde Untersicht und die Anzahl der Figuren hervorgehoben, die übrigen Teile des Volkes werden ihm durch eine leichte Aufsicht als dienende Stände untergeordnet.¹⁸³ Während die Soldaten detailgetreue, moderne Uniformen tragen und den Piloten als Vertreter der neuesten Waffengattung an der Angriffsspitze ihrer Formation führen, sind die Bergleute, als Repräsentanten der Arbeiterschaft schlechthin, sowie der Bauer mit dezidiert vorindustriellen Werkzeugen und Attributen als zeitlose Sinnbilder ihres Standes „jeder konkreten Gegenwart entrückt“.¹⁸⁴ Aus dem Zusammenspiel von Technizität und Historizität sollen die drei Gruppen das vermeintlich effektive Machtpotential der „Volksgemeinschaft“ darstellen. Von einer kameradschaftlichen Gemeinschaft der Abgebildeten kann hier jedoch nicht die Rede sein, da der Offensivkrieg klar über die „versklavten Schaffenden“ gestellt wird.¹⁸⁵

Stilistisch ist das Gemälde an den Realismus des 19. Jahrhunderts angelehnt, doch ist es weit davon entfernt, die Realität darzustellen. Hinz grenzt die Gegenständlichkeit der nationalsozialistischen Malerei klar vom Realismus-Begriff ab und gesteht ihr „allenfalls ein

¹⁸⁰ Czech 2007, S. 340.

¹⁸¹ Hinz 1984, S. 83.

¹⁸² Petsch 1994, S. 55.

¹⁸³ Adam 1992, S. 162.

¹⁸⁴ Hinz 1984, S. 81.

¹⁸⁵ Wolbert 1980, S. 299.

triviales, wenn auch populäres Bedürfnis nach zwangloser Wiedererkennbarkeit der Bildinhalte“ zu.¹⁸⁶

Die Rassenideologie der „Volksgemeinschaft“ wird in den Physiognomien der Figuren gezeigt: Die Soldatengesichter werden in der Literatur als „nordisch“ gelesen, die Kumpel „ostisch“ und der Bauer „fälisch“. Die jeweils assoziierten „rasekundlichen“ Eigenschaften sind Führungsqualität und Achtsamkeit beziehungsweise Verlässlichkeit.¹⁸⁷ Das typische Männerbild im Nationalsozialismus versucht, Stärke und Determination in Gestik, Mimik und Körperhaltung zu vermitteln. Helle Haare, blaue Augen, eine gerade Nase, stark ausgeprägte Augenbrauen und Kinn gelten als „arische“ Ideale.

Durch den Blickkontakt der Außenfiguren werden die Betrachtenden in den Kreis der „Schaffenden“ beziehungsweise der Unterstützer der Armee einbezogen, wohingegen die Wehrmachtsoldaten entschlossen über alle hinweg in die Ferne blicken. Die martialische Botschaft der offen aggressiven Posen der Militärangehörigen bestätigen den faschistischen Willen zu gewaltsamer Eroberung und Durchsetzung einer rassistisch begründeten Gesellschaftsordnung.¹⁸⁸

Die Verwendung der Triptychon-Form der christlichen Altäre verleiht dem Bild einen pseudo-sakralen, kultischen Charakter. Die Soldatengruppe auf der Mitteltafel wird dabei an die Stelle der Heilsbotschaft im traditionellen christlichen Altarbild gerückt, sodass die Wehrmacht unmissverständlich zum Heilsbringer der deutschen „Volksgemeinschaft“ stilisiert wird.

Durch die Darstellung des Soldaten als Idealtyp des deutschen Mannes wird die Gesellschaft auf die krieglerisch-kämpferische Grundhaltung des NS ausgerichtet. Zentrale Werte und Tugenden der Männlichkeit, die hier vermittelt werden sollen, sind Heldentum, Opfer- und Kampfbereitschaft, Härte, Verzicht, Gehorsam, Pflicht und Wachsamkeit.¹⁸⁹

3.2.3 Das Jugendbild

Das Bild, das der NS von Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen propagiert, ist geprägt von Disziplin, Sport und gemeinschaftlichen Aktivitäten. Der Maler Jürgen Wegener, systemkonformer Vertreter der „Deutschen Kunst“, fasst mit seinem Wandbild für das Weimarer Kreishaus, dem lokalen Sitz der NSDAP, die geschlechtsspezifischen Darstellungen der nationalsozialistischen Jungen und Mädchen in einem monumentalen Querformat

¹⁸⁶ Hinz 1984 S. 72.

¹⁸⁷ Petsch 1994, S. 55; Hinz 1984, S. 80.

¹⁸⁸ Petsch 1994, S. 57.

¹⁸⁹ Ebd.

zusammen (Abb. 5).¹⁹⁰ Drei streng voneinander getrennte Gruppen von Jugendlichen, links die Mädchen, in der Mitte und rechts die Jungen, versammeln sich vor einer weiten Landschaft. Die Mädchen im linken Bilddrittel erinnern in ihrem Spiel und den fließenden Gewändern an Sandro Botticellis *Primavera* (Abb. 6), jedoch fehlt ihren Bewegungen die Dynamik. Sie sind verschiedenen Alters und von einem dichten Wald hinterfangen. Zuhinterst stehen zwei junge Frauen in langen Gewändern, ein etwas jüngeres Mädchen in weißem Kleid mit Ball läuft mit wehenden blonden Zöpfen in Richtung des linken Bildrandes, während hinter ihr und am vorderen Bildrand zwei kleine Mädchen sitzend spielen. Ihre zukünftige Rolle als Mütter wird durch die Beschäftigung mit den Kindern klargemacht, ihre dadurch entstehende Bedeutung für den Fortbestand der „Rasse“ wird auch durch den am Baumstamm im Hintergrund rankenden Efeu unterstrichen, der traditionell für Beständigkeit und Treue steht.

Die rechte Figurengruppe des Wandbildes bilden drei athletische junge Männer. Ihre Nacktheit und die Posen mit Speeren sind an antike Kämpfer-Statuen angelehnt. Das Modellsegelflugzeug weist auf den modernen Luftkampf hin. So werden auch die Jungen gemäß ihrer geschlechtsspezifischen Rolle im NS-Staat porträtiert: als zukünftige Kämpfer der „Volksgemeinschaft“, Krieger des deutschen Faschismus und regimetreue Kameraden, die gleichzeitig historisierend wie spartanische Krieger und zukunftsgerichtet mit moderner Kriegstechnik dargestellt werden. Durch sie wird auch das idealtypische Bild des „arischen“ Mannes als athletisch, großgewachsen und determiniert kommuniziert sowie der hohe Stellenwert von Sport und Bewegung insbesondere für die Jugend.

Die mittlere Gruppe des Wandbildes bilden sechs uniformierte Jungen mit zum Singen geöffneten Mündern, die unter der schwarzgrundigen Jungbannfahne um den frontal zu den Betrachtenden positionierten Trommler zusammenstehen. Das Motiv des Trommlers in der Mitte des Wandbildes ist von zentraler Bedeutung in der NS-Bildpropaganda: Er steht nicht nur an der Spitze einer aufmarschierenden Truppe, sondern auch symbolisch für den Wegbereiter der neuen Ideologie, den Anführer der politischen Bewegung und zukünftigen Führer der „Volksgemeinschaft“. Albrecht Tyrell beschreibt in seiner Publikation von 1975 die Entwicklung der Selbstwahrnehmung Hitlers und der NSDAP „vom ‚Trommler‘ zum ‚Führer‘“.¹⁹¹ Hitler, der sich selbst mehrfach mit der Rolle des Trommlers identifiziert, steht im Mittelpunkt der NS-Ideologie, genauso wie die Figur des jungen Trommlers in Wegeners Wandbild, der

¹⁹⁰ Schneider 2021.

¹⁹¹ Tyrell 1975; Den Begriff „Trommler“ bezüglich Hitler benutzen nach Tyrell 1975 u.a. Kershaw 2002 / 2007 / 2009 und Schwarz 2016.

sich in der zentralen Bildachse, umgeben von seinen Kameraden und „Volksgenossen“, befindet.

Wegeners Wandbild entspricht mit seinem totalitären Realismus und dem monumentalen Querformat der nationalsozialistischen Kulturpolitik und „fasst beispielhaft die Ideale der diktatorischen Ikonologie des Dritten Reichs und seiner Bevölkerung zusammen.“¹⁹² Dabei gibt es eine Diskrepanz zur politischen Wirklichkeit im NS-Staat: Wegeners Figuren entsprechen äußerlich und charakterlich dem propagierten Idealtyp, doch in der Realität erfüllen bei weitem nicht alle Führungspersonen das optische Rasseideal und müssen daher ihre „nordischen“ Eigenschaften anderweitig beweisen.¹⁹³

Anni Spetzler-Proschwitz' Bronzeplastik eines HJ-Trommlers (Abb. 7) zeigt einen schlanken Jungen in kurzen Hosen und hochgekrempeltem Uniform-Hemd mit leicht geöffnetem Kragen und locker sitzender Krawatte. Er trägt Kniestrümpfe und Halbschuhe, die kurzen Haare sind seitlich gescheitelt. Breitbeinig steht er auf einer Plinthe und trägt eine diagonal von seinen Schultern hängende Trommel vor sich. Seine rechte Hand ist seitlich über dem Kopf erhoben, die linke schwebt über der Trommel, beide halten je einen Schlägel. Starr und ausdruckslos blickt der Trommler über die Betrachtenden hinweg. Trotz seiner ausgreifenden Gestik vermittelt die Plastik keine Dynamik, der Junge ist wie in ständiger Bereitschaft eingefroren. Ronge macht deutlich, wie jedes Bild eines HJ-Jungen ein Führerbild ist, da zukünftige Leiter von NS-Organisationen dargestellt werden.¹⁹⁴ Jeder „Pimpf“ steht zudem stellvertretend für die deutschen Jungen, die in spielerischem Umgang mit Hierarchie und Führung zur treuen „Volksgenossen“ erzogen werden.

Den gleiche Typus des trommelnden Hitler-Jungen zeigt das mit den Initialen „O.S.“ signierte, mehrfarbige Plakat, das zum Beitritt zum Deutschen Jungvolk aufruft (Abb. 8). Vor grünem Hintergrund und der weiß-schwarzen Sig-Runen-Flagge des Deutschen Jungvolkes steht ein Junge in brauner Uniform mit einer umgehängten blau-roten Trommel. Trotz der starren Pose ist Spetzler-Proschwitz' Bronze doch noch bewegter dargestellt als die Figur des Jungen auf dem Plakat. Mit dem imperativen Aufruf „Komm zu uns!“ und der bunten Gestaltung wird gezielt eine jugendliche Zielgruppe angesprochen. Ideologischer Hintergedanke ist, Kinder und Jugendliche in der HJ zu militärischem Denken, Draufgängertum und zur Opferbereitschaft zu erziehen, um sie an Kampf und Krieg zu gewöhnen.¹⁹⁵

¹⁹² Schneider 2021.

¹⁹³ Ronge 2010, S. 240.

¹⁹⁴ Ebd., S. 238.

¹⁹⁵ Ebd., S. 239.

3.2.4 Das Familienbild

Die einzelnen Geschlechterrollen werden auch im nationalsozialistischen Familienbild weitergeführt. Die traditionelle Familie wird bevorzugt im bäuerlichen Kontext dargestellt und gilt als Keimzelle der „Volksgemeinschaft“ und Garant der sittlichen Ordnung. Die Bilder vermitteln patriarchale Strukturen und eine Autoritätsfixierung auf den Vater oder in dessen Vertretung die Mutter. Hans Schmitz-Wiedenbrück stellt sein Familienbild (Abb. 9) auf der GDK 1939 aus.¹⁹⁶ Es zeigt eine sechsköpfige Familie aus Vater, Mutter und vier Kindern. Bäuerliches Milieu und warme Farbtöne vermitteln eine harmonische Genre-Szene. Die Mittelachse des querformatigen Gemäldes bildet die Mutter im gestreiften Kleid mit weißem Kopftuch auf den blonden Haaren und mit einem Säugling im Arm. Vor ihrem Schoß steht ein kleiner, lachender, blonder, barfüßiger Knabe, dessen weißer Kittel der hellste Punkt des Bildes ist. Die rechte Bildhälfte nimmt der Vater ein, der, einfach gekleidet in klobigen Holzschuhen auf einer hölzernen Bank sitzend, seinen jüngeren Sohn in seinem noch unsicheren Stand unterstützt. Links sitzt die große Schwester auf einer Decke am Boden. Sie trägt Rock, Bluse und blonde Zöpfe und hält ihrem Bruder eine Pustebume entgegen als Geste der Zuneigung, die ihre bevorstehende Mutterrolle symbolisiert. Ein weiterer Junge sitzt weiter hinten, durch den Tisch vom Rest der Familie getrennt. Sein Spiel mit den Bauklötze deutet das zukünftige Bauen der männlichen Jugend am Reich an. Genrezutaten wie Krug, Korb und Topfpflanze unterstreichen die intime Atmosphäre des familiären Zusammenseins und erinnern in ihrer Einfältigkeit an die Interieurs typischer Genremaler, wenngleich die Starrheit der Figuren keineswegs die übliche, freudvolle Geselligkeit ausstrahlt. Der undefinierte beige-braune Hintergrund erweckt den Eindruck einer Höhle, in der die Familie für die Außenwelt der Betrachtenden zusammengedrückt ist. Die Entindividualisierung der Figuren und die aufmerksamen Blicke der Eltern, die wie Beifall heischend aus dem Bild heraus gerichtet sind, ermöglichen die Identifikation mit den Dargestellten. Dies verleiht dem Bild den Anschein einer „Werbekampagne zur Förderung arischer Nachkommenschaft“ und ist typisch für die nationalsozialistische Malerei, in der das Individuelle durch universelle, „ewige“ Werte ersetzt wird.¹⁹⁷ Schmitz-Wiedenbrücks Familienbild gewann den zweiten Platz bei dem 1938 ausgeschriebenem Wettbewerb um die „bildliche Darstellung der erbgesunden, kinderreichen Familie“ nach nationalsozialistischem Ideal.¹⁹⁸

¹⁹⁶ GDK Research (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.gdk-research.de/de/obj19403324.html>.

¹⁹⁷ Ketter 2002, S. 95.

¹⁹⁸ Neues Volk 1938, Heft 7, S. 7; ausführliche Informationen zum Wettbewerb bei: Bloth 1994, S. 87ff und Ketter 2002, S. 92-99.

Ähnliche Werte werden nicht nur durch künstlerisch konzipierte Gemälde vermittelt, sondern auch durch propagandistisch verwertete Pressefotografien wie jene einer Kärntner Bauernfamilie in der Sondernummer „Deutsches Land Österreich“ der Zeitschrift *Die Woche* vom 23. März 1938 (Abb. 10). Zwischen 1899 und 1944 erscheint *Die Woche* im August Scherl Verlag, stellt das Bildmaterial in den Vordergrund und druckt ausschließlich fröhliche Bilder mit positiver, meist humoristischer Berichterstattung. Das genannte Sonderheft erscheint anlässlich des Anschlusses Österreichs an das Deutsche Reich und vermittelt volksaufklärerische NS-Propaganda. Die querformatige Schwarz-Weiß-Fotografie zeigt eine siebenköpfige Familie, die um einen rustikalen viereckigen Holztisch zusammenrückt und aus einer in der Mitte stehenden Schüssel löffelt. Der einfache Innenraum und die Möbel sind ganz aus Holz, in den drei Fenstern stehen Blumentöpfe. Blickpunkt der Gruppe ist der Vater im hochgekrempelten Hemd mit Vollbart und Lodenhut. Zu seiner Rechten sitzen zwei Söhne, zu seiner Linken die Großmutter mit einem Kleinkind und daneben die Bäuerin mit einer weiteren Tochter. Alle sind traditionell einfach aber ordentlich gekleidet und blicken auf das Essen in der Schüssel. Über dem Tisch hängt eine Petroleumlampe, hinter der Frau steht ein Wäschekorb. Für das Foto ist die Familie eng zusammengedrückt, sodass sich ihr Halbkreis zur Kamera hin öffnet und alle Mitglieder sichtbar sind. Die Haupt-Lichtquelle befindet sich hinter der Kamera und leuchtet jedes der Gesichter aus. Der so gewährte Einblick in den kargen Alltag der Bauernfamilie ruft Assoziationen eines Zoos oder Museums hervor: Die am vorderen Bildrand quer stehende Sitzbank trennt die BetrachterInnen von der dargebotenen Szene wie das Glasfenster im Zoo oder der Abstandhalter im Museum.

Über der Fotografie stellt ein kurzer Text die dargestellte Szene in einen vermeintlich historischen Kontext: „Jause im Kärntner Bauernhof. Es war im Jahre 772, als die Kärntner Herzöge zum Schutz gegen die eindringenden asiatischen Horden bayerische Kriegsmannen und Siedler in das Land beriefen. In den vielen weitverstreuten Berghöfen Kärntens ist seitdem in langer Geschlechterfolge deutsche Arbeit heimisch.“ Der Ausdruck „asiatische Horden“ bezieht sich auf die Slawen, die um 600 die Römer aus dem Gebiet des heutigen Kärnten verdrängen und dort einen eigenen Staat Karantanien gründen.¹⁹⁹ Die rasseideologische Diffamierung ist faktisch nicht richtig: Die Slawen sind eine europäische Ethnie, die unter anderem in Russland ansässig ist, das auch einen Anteil an asiatischer Landmasse hat. Die Bezeichnung ist daher geographisch teilweise richtig, ethnisch aber nicht haltbar, weil ein

¹⁹⁹ Fräss-Ehrfeld 1984, S. 41-45.

Slawe nicht gleich ein Asiate ist. Auseinandersetzungen mit Bayern sind überliefert.²⁰⁰ Die hier auf populistische Weise formulierte Historizität deutsch-österreichischer Beziehungen soll die sogenannte Wiedervereinigung der beiden Länder für die Leserschaft legitimieren. Die Fotografie der Bauernfamilie dient der ideologischen Aufwertung bäuerlichen Lebens und verschweigt die politische Realität des NS-Staates, der der Förderung des industriellen und kriegswirtschaftlichen Sektors stets Vorrang gab. Das Bauerntum wird als vorindustrielles Idyll, als Repräsentant der „Blut-und-Boden“-Ideologie und Lebensquell des deutschen Volkes verklärt. Dennoch hat das Bild nahezu dokumentarischen Charakter und zeigt, wie manche Bildwerke zwar für sich genommen ambivalent sind, in diskursivem Zusammenhang aber in ganz bestimmtem Licht erscheinen. Erst der begleitende Text macht die Aufnahme zur Propaganda. Eben diese „Schnittstelle von Rassenkunde und Heimatfotografie“ beschreibt Magdalena Vuković ausführlich in ihrer Arbeit.²⁰¹

Während Bauernfamilien allgemein bevorzugt dargestellt werden, wird die Familie des Reichspropagandaministers Joseph Goebbels als bürgerliche Vorzeige-Familie inszeniert. Die 1937 von Robert Röhr auf dem Familiengrund auf Schwanenwerder aufgenommene Fotografie (Abb. 11) wird, wie viele andere Bilder der Familie, in Form von Postkarten verbreitet. Joseph Goebbels und seine Frau Magda sitzen auf weißen Gartenstühlen, um sich geschart ihre vier gemeinsamen Kinder und Magdas Sohn aus erster Ehe, Harald Quandt. Bis auf sein graues Jackett ist die ganze Familie in weiß gekleidet und überwiegend weiß beschuht. Sie sitzen auf einer Wiese vor hohen Bäumen, zwischen denen die Havel sichtbar ist. Die älteste Tochter Helga sitzt bei ihrem Vater auf dem Stuhl, die zweite Tochter Hildegard steht neben ihrer Mutter, die mit ihrer Linken den Sohn Helmut umarmt und in ihrer Rechten das Baby Hedwig hält. Harald steht hinter der Gruppe und beugt sich leicht nach vorne, um wie die Eltern seiner Schwester Hildegard entgegenzublicken. Derart zu einem hell strahlenden Dreieck angeordnet, bildet die Familie eine sorgfältig komponierte, geschlossene Form. Die spezifischen Geschlechterrollen scheinen auch hier durch: Die drei jüngsten Kinder sind nah an der Mutter, die ganz in ihrer Funktion aufgeht und sie liebevoll umsorgt, während die beiden ältesten dem Vater näher sind. Auch er präsentiert sich hier seine Tochter umarmend, was ihn trotz hoher Parteifunktionen als treusorgenden Vater ausweist. Die Familie Goebbels dient der nationalsozialistischen Propaganda als Sinnbild der ideologischen Werte: Disziplin, Ordnung, Reinheit werden als zentrale Qualitäten einer „arischen“ Familie verkörpert und mit dem

²⁰⁰ Fräss-Ehrfeld 1984, S. 41-45.

²⁰¹ Vuković 2018, S. 262-271.

Medium Postkarte als Motivation, diese Ideale zu übernehmen und nachzuleben, an das gesamte deutsche Volk übermittelt. Privates und Öffentliches verschmelzen, wenn scheinbar alltägliche Aufnahmen von Parteiführern veröffentlicht werden. Dies soll die NS-Führer und das Regime einerseits nahbarer erscheinen lassen und andererseits zeigen, dass sie leben, was sie propagieren.

Das nationalsozialistische Familienbild greift auf die Tradition des im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Familien- beziehungsweise Gruppenporträts zurück und betont damit bürgerliche Werte wie Zusammenhalt, Respekt und Ordnung, die nun als Ideale der „Volksgemeinschaft“ und der „arischen“ Familie propagiert werden. Das nationalsozialistische Ideal einer starken, in ihrem angestammten Lebensbereich tätigen Frau unterscheidet sich hier jedoch vom bürgerlichen Frauenbild der schutzbedürftigen, weichen, zarten Frau.²⁰²

Die starre Rollenzuweisungen der Geschlechter zeigen den Vater eher distanziert, aber trotzdem im Kreis der Familie, oft durch Lichtregie oder Körpermaße zusätzlich betont. Die Mutter wird als Mittelpunkt der Familie in der Rolle der Pflegerin inszeniert. In Bild und Text wird der Fokus stets auf besonderen Kinderreichtum gerichtet, um die Steigerung der Geburtenrate zu propagieren. Auch wenn viele Familienbilder durch fehlende Gestik und Mimik, ja Teilnahmslosigkeit der Dargestellten, wenig nahbar scheinen, stellen deutlich erkennbare Physiognomien und die Enge des Bildausschnitts eine eindringliche Beziehung zu den Betrachtenden her. Der hohe Anteil an bäuerlichen Darstellung trotz der geringen Repräsentanz in der Bevölkerung zeigt den ideologischen Grundgedanken der Propaganda, die der industriellen Gesellschaft bäuerliche Leitbilder aufdrängt.

3.3 Die Bauerntums-Ideologie in Bildern

Bilder von Landschaften und Tieren nehmen einen besonders großen Teil der Gemälde bei der jährlich stattfindenden GDK ein. Unter anderem wegen des Postulats, die „Volksgemeinschaft“ sei „auf Blut und Boden gegründet“, das Rassenideologie und Agrar- beziehungsweise Siedlungs- und Expansionspolitik miteinander verbindet, wird bäuerlichen Szenen in der NS-Bildpropaganda besondere Bedeutung beigemessen. Das stilistische Anknüpfen der Bauerndarstellung im „Dritten Reich“ an die Traditionen der Altdeutschen Malerei und der des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist möglich, weil bereits dort ein idealisiertes bäuerliches Bild geschaffen wurde.²⁰³ Der Bauernstand wird in den Bildern als naturgegebene Grundlage des Volkes

²⁰² Ketter 2002, S. 64.

²⁰³ Bartetzko/Glossmann/Voigtländer-Tetzner 1980, S. 311.

dargestellt und der einzelne Bauer nicht als wirtschaftlicher Faktor, sondern als gemeiner Mann in seiner politischen Funktion, dem Dienst am Volk.²⁰⁴ Bäuerliche Armut wird als ursprünglich und unverdorben verklärt. Pflügende und säende Bauern nehmen den größten Teil der Abbildungen landwirtschaftlicher Arbeit ein.²⁰⁵ Sie symbolisieren die Unterwerfung der Natur und darüber hinaus Leistung, Pflicht und Ehre. Aus Sicht des NS-Regimes arbeiten sie nicht für ihren eigenen Profit, sondern für die Erreichung „höherer Werte“, der Ernährung der „Volksgemeinschaft“. Ländliche Tradition und Brauchtum werden bildlich und textuell hervorgehoben und gegenüber dem Stadtleben aufgewertet.

3.3.1 Sämann

Der Bildtypus des Sämanns dient in der christlichen Bildwelt der Darstellung des Gleichnisses der vierfachen Aussaat:²⁰⁶ Ein Mann sät Samen auf verschiedene Arten von Boden, doch nur auf dem guten Boden wächst der Samen und trägt schließlich Früchte. Dies ist eine Metapher für die Verbreitung des Wort Gottes, das von verschiedenen Menschenherzen aufgenommen wird und nur von den guten verstanden, angenommen und weitergegeben werden kann. Die NS-Bildpropaganda nimmt das christlich tradierte Motiv auf und setzt es in Form starker, blonder Bauern um, die die Idee der nationalsozialistischen Weltanschauung unter das deutsche Volk säen.

Felix Albrechts Plakat zur Landtagswahl in Preußen 1932 (Abb. 12) zeigt einen solchen Bauern, der mit hochgekrempelten Hemdsärmeln und einem umgehängten Saattuch zwischen der Forderung beziehungsweise dem Versprechen „Arbeit, Freiheit und Brot!“ und dem Aufruf, die Nationalsozialisten zu wählen, nahezu das gesamte Hochformat des Plakats einnimmt. Die Parole wurde bereits von SPD und KPD propagiert und ist eine der zentralen Forderungen im Wahlkampf der NSDAP.²⁰⁷ Als einziges Motiv vor monochrom beigem Hintergrund vermittelt der muskulöse, streng blickende Bauer die Entschlossenheit der nationalsozialistischen Partei, dem Volk eben diese in roter Frakturschrift gedruckte Forderung zu erfüllen. Der säende Bauer als Bildmotiv ist dabei gleichzeitig Ausbringer und Forderer der Idee und Empfänger des von der NSDAP versprochenen Heils. Mutig und energisch blickt der Bauer in die Ferne und ist damit der Inbegriff des deutschen „Bauern-Volkes“, das mit dem nationalsozialistischen Gedankengut auf eine bessere Zukunft hoffen darf, auf das Wachstum eines neuen Deutschland.

²⁰⁴ Held 2011, S. 121f; Bartetzko/Glossmann/Voigtländer-Tetzner 1980, S. 324.

²⁰⁵ Bartetzko/Glossmann/Voigtländer-Tetzner 1980, S. 311.

²⁰⁶ Bibel: Mt 13, 3-9; Mk 4, 3-9; Lk 8, 4-8; bzw. Ausdeutungen bei Mt 13, 18-23; Mk 4, 17-20; Lk 8, 11-15.

²⁰⁷ Witawams 2016, S. 98f; Paul 1990, S. 248: Vier der 13 zur Reichstagswahl im November 1932 herausgegebenen Bild-Textplakate (30.8%) befassten sich mit diesem Thema.

Der visuelle Bezug zwischen Text und Bild wird durch das Hineinragen des Kopfes in die Schrift verstärkt. Der nach links unten verlaufende Arm, der die Saat streut, bildet eine Achse mit dem Kopf, verbindet die oberen mit den unteren Textelementen und lenkt den Blick der Betrachtenden vom Wahlspruch zur Information der werbenden Partei und deren Listenplatz. Das Motiv des Sämanns ist in der politischen Ikonografie bereits etabliert, die Verwendung der biblischen Parabel in der NS-Propaganda liefert jedoch offensichtliche Brüche, da die Kirche im „Dritten Reich“ als problematisch gilt. Auch Oskar Martin-Amorbachs monumentales Gemälde eines Sämanns (Abb. 13) steht in der christlichen Bildtradition. Es zeigt einen säenden Bauern in grauer Hose, blauem Hemd, heller Weste und Schurz. Er trägt einfache braune Schuhe, hat hellblonde Haare und geht mit festem Schritt über die dunkelbraune, fruchtbare Erde. In einer kraftvollen Bewegung, das Gesicht in viele kleine Falten gelegt, die Lippen zusammengepresst und mit konzentriertem Blick verstreut er Körner aus seinem umgehängten Saattuch. Die Figur des Sämanns füllt das Bildformat fast vollkommen aus. Hinter ihm erstreckt sich eine Hügellandschaft mit weiteren Äckern und einzelnen Bäumen. Im Mittelgrund lenkt ein Mann einen Pflug, während eine Frau die zwei Ochsen führt. Am Horizont öffnet sich der dunkle Himmel zu einem Regenguss und ein Regenbogen erstreckt sich aus dem Gewitterhimmel auf den Acker. Martin-Amorbach, der seit 1937 NSDAP-Mitglied ist, hat das Motiv mehrmals gemalt, mit immer den gleichen Bild-Komponenten und Figuren. Sein Malstil und seine ländlich-bäuerlichen oder kriegerischen Motive fügen sich reibungslos in die NS-Propagandakunst ein. Durch die Hervorhebung der Wetterlagen, der kraftvollen Natürlichkeit des Ackers und der hohen Gestalt des Sämanns, dessen Kopf der Ursprung des Regenbogens zu sein scheint, wird „der Akt des Säens zum Gottesdienst hochstilisiert“.²⁰⁸ Der säende Bauer verkörpert nationalsozialistische Werte wie Fleiß, harte Arbeit und Disziplin. Seine heroische Monumentalität bei Martin-Amorbach soll ihn als Vorbild für ein starkes gesundes und produktives Volk darstellen. Seine Verbindung zu Natur und Arbeit gelten als moralisch und „rassisch“ überlegen. Der Regenbogen als Symbol der Verbindung von Göttlichem und Irdischem soll Zeitlosigkeit und Unvergänglichkeit vermitteln. Das Bild propagiert unmissverständlich die nationalsozialistische Vorstellung der Herrschaft des Mannes über die Natur, und ist daher trotz des gleichen Motivs ein diametrales Gegenbild zu Vincent van Goghs *Sämann* von 1888 (Abb. 14), der bescheiden das Gesicht verdeckt und unter der gewaltigen Sonne der Natur ihre gesamte Ausdruckskraft überlässt.

²⁰⁸ Bartetzko/Glossmann/Voigtländer-Tetzner 1980, S. 321.

Auch der Illustrator Phillip Rupprecht, genannt Fips, verwendet das Motiv des Sämanns in seiner Zeichnung für die Titelseite der Oktober-Ausgabe des Stürmers von 1941. Unter der Überschrift „Durch Krieg zum Frieden“ ist ein Sämann in Wehrmachts-Uniform mit Kragenspatten und Reichsadler-Hoheitszeichen abgebildet, der mit geschultertem Gewehr Samen aus einem umgehängten Saattuch streut (Abb. 15). Unterhalb seiner, fast das ganze Bild einnehmenden, wie überirdisch am Himmel erscheinenden Figur, führt am unteren Bildrand ein deutlich kleiner gezeichneter Bauer einen Pflug, der von einem Pferd und einem Ochsen gezogen wird. Der brave Landwirt hat den Boden vorbereitet für die Saat des soldatischen Nationalsozialisten. Die NS-Ideologie glorifiziert den Bauern als Ursprung des deutschen Volkes, in der Zeichnung ist er dunkler dargestellt und wirkt dadurch näher an den Betrachtenden. Er steht also räumlich und zeitlich am Beginn, während der Soldat die Zukunft des Volkes versinnbildlicht, indem er den Samen, also die Idee, verbreitet. Beide Männer ziehen von links nach rechts, was zusammen mit der Erscheinung der Zeichnung im Oktober 1941 als Anspielung auf den nationalsozialistischen Ostfeldzug gedeutet werden kann. Die in Gedichtform verfasste Bildunterschrift thematisiert die vermeintlichen Siege der Wehrmacht unter Verwendung landwirtschaftlicher Metaphern, was auf die Siedungspolitik der Nationalsozialisten und die Eroberung von zukünftigem Ackerland und „Lebensraum“ verweist. Fips hat viele Illustrationen für die Zeitung „Der Stürmer“ gefertigt. Dieses „Deutsche Wochenblatt zum Kampfe um die Wahrheit“ erschien zwischen 1923 und 1945 und sticht durch besonders hetzerische Sprache und drastische Berichte heraus. Es ist keine offizielle NS-Publikation, sondern wird vom Eigentümer Julius Streicher privat geführt, der die Reichweite der Zeitung mit fast ausschließlich antisemitischen Inhalten für die propagandistische Vorbereitung und Rechtfertigung des Holocaust nutzt.

Die Symbolik des Sämanns ist universell einsetzbar und in mehreren Kulturen und historischen Kontexten bekannt und verständlich. Seit dem Mittelalter in der europäischen Kunst verbreitet, wird er im 19. Jahrhundert zum scheinbar heilen Gegenbild der beginnenden Industrialisierung. Die bekanntesten Beispiele von Jean-Francois Millet (Abb. 16) und Vincent Van Gogh (Abb. 14) betonen die landschaftliche Ausdruckskraft. John Heartfield zeigt in *Die Saat des Todes* von 1937 (Abb. 17) ein Skelett mit Wehrmachtshelm, das Hakenkreuze sät, vor feurig-rot-rauchigem Hintergrund und Figuren in Gasmasken, die eine Leiche wegtragen und kehrt damit das von den Nationalsozialisten instrumentalisierte Sämann-Motiv gegen sie.

3.3.2 Pflügen

Den Akt des Pflügens interpretieren zeitgenössische Autoren ähnlich wie den des Säens als quasi religiös-zeremoniellen Dienst zum Wohl des Volkes.²⁰⁹ Der Maler Julius Paul Junghanns wird wegen seiner traditionellen Malweise von den Nationalsozialisten geschätzt und hat sich auf konventionelle Tierdarstellungen spezialisiert.²¹⁰ Sein großformatiges Ölgemälde *Pflügen* (Abb. 18) wird auf der GDK 1940 von Hitler für 18.000 Reichsmark gekauft.²¹¹ Es stellt drei Pferde dar, die einen hölzernen Pflug ziehen, der von einem Bauern geführt wird. Die perspektivische Vergrößerung der Pferde, die auf die Betrachtenden zuzukommen scheinen, hebt ihre kraftvolle Anstrengung hervor. Markant zeichnen sich die hochstehenden Kummerte auf den Rücken der Pferde gegen den warmen, gelblich-diesigen Himmel ab. Am unteren Bildrand im unmittelbaren Vordergrund ist eine trockene Wiese zu sehen, dahinter erstrecken sich weite flache Felder, am Horizont ist ein Holzkarren zu erkennen. Das kraftvolle Zusammenwirken von Bauer und Zugtieren bei der Bearbeitung des Ackers ist als Sinnbild für die von den Nationalsozialisten propagierte effiziente Einheit von Mensch und Natur, die enge Bindung des deutschen Bauern an seine Scholle zu deuten.²¹² Obwohl die technische Entwicklung der Landwirtschaft in den 1930er Jahren vorwiegend in großen Betrieben in den USA stattfand und Traktoren in Deutschland erst ab den 1950er Jahren verbreitet waren, kann das Fehlen von Hinweisen auf die neuzeitliche Technisierung der Landwirtschaft als ideologische Erhöhung des Bauerntums als zeitlos und beständig interpretiert werden.²¹³ Dies gilt insbesondere für die Malerei, während in der propagandistischen Pressefotografie durchaus moderne landwirtschaftliche Technik abgebildet wird. Hier zeigt sich die für den Nationalsozialismus typische paradoxe Verbindung von Historizität und Technizität. Die propagandistische Verklärung des Bauernbildes wird auch in dem stimmungsvollen Licht und den wohligen warmen Gelb- und Brauntönen ausgedrückt.²¹⁴ Die starke Nahaufnahme und die Größe des Bildformats unterstreichen die Monumentalisierung des Hauptmotivs und die kraftvolle Leistung von Mensch und Tier. Regimetreue Bauerndarstellungen wie die von Junghanns positionieren sich zwischen Realismus und Genre-Malerei, vermeiden jedoch die sozialkritische Komponente. Das Bauerntum wird in den Bildwerken ausschließlich verherrlicht, auch wenn in

²⁰⁹ Czech 2007, S. 337.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ GDK Research (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.gdk-research.de/de/obj19404399.html>.

²¹² Czech 2007, S. 337.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Ebd.

wirtschaftlicher Hinsicht im NS trotz Steigerung der landwirtschaftlichen Erträge kaum eine reale Aufwertung stattgefunden hat.²¹⁵

Im November 1933 veröffentlicht *Die Woche* die Schwarz-Weiß-Fotografie eines Bauern, der mit einem von zwei Pferden gezogenen Pflug einen Acker bearbeitet (Abb. 19). Er kehrt den Betrachtenden den Rücken zu und lenkt seinen Pflug nach links hinten, sodass der Blick vom Haupt-Motiv in die Ferne geleitet wird, wo ein weiteres Pferdegespann sichtbar ist. Eine hohe Birke am linken Bildrand verstärkt das Hochformat, ihr Laub hängt wie ein schützender Baldachin über Mensch und Tier. Am Himmel türmen sich dramatisch Wolken. Die Bildunterschrift setzt die traditionelle Feldbestellung in einen historischen Bezug: „Feldbestellung für die Wintersaat. Der Pflug kommt nie zur Ruh; denn ‚schon am Erntewagen hängt wieder der Pflug‘, wie ein altes Bauernwort besagt“. Das Bildmotiv des Bauern mit Pfluggespann lehnt sich an Vorbilder aus der realistischen Malerei des späten 19. Jahrhunderts an. In der Motivgeschichte wird das Landleben idealisiert und mit Vorstellungen von Stärke und Reinheit verknüpft.²¹⁶

Marta Elisabet Fossel fasst den pflügenden Bauern in einen Schmuckrahmen aus floralen Ornamenten und Tierkreiszeichen (Abb. 20), die Zeichnung wird ab 1908 in Österreich als Postkarte verwendet. Das zentrale Bildmotiv bildet der Bauer hinter seinem Pferdegespann, der vom rechten zum linken Bildrand hin den Acker pflügt, dahinter erstrecken sich hügelige Felder. Unterhalb des Ackers ist eine Textzeile, die in Frakturschrift einen der zeitgenössisch üblichen Sinnsprüche enthält: „Ehret doch den Bauernstand / er ist der Erste im ganzen Land“. Um Bild und Text verläuft ein gezeichneter Rahmen mit differenzierter floraler Ornamentik, die am oberen Rand die Symbole der Tierkreiszeichen von Wassermann bis Steinbock umschließt und am unteren Blattrand einen Bienenkorb, eine Sichel vor einer Garbe und einen Krug mit einem Stück Brot daneben. Fossel, die im NS vornehmlich systemkonforme Gebrauchsgrafiken schafft, beschäftigt sich mit der bäuerlichen Arbeitswelt und christlich geprägtem Brauchtum und verkauft auf der GDK 1938 zwei Bauern-Zeichnungen an Hitler.²¹⁷ Im gleichen Jahr wird eine Zeichnung in der Zeitung *Der fortschrittliche Landwirt* veröffentlicht und in den Erscheinungsgebieten Graz und Brünn für die nationalsozialistische Propaganda genutzt.²¹⁸ Der Begleittext zum Bild thematisiert die „Rettung des deutschen Bauerntums“ durch Hitler und schließt mit der Aussage, dass dessen Worte auch für Österreich

²¹⁵ Czech 2007, S. 337.

²¹⁶ Peters-Klaphake 2007b.

²¹⁷ Karolyi 2021.

²¹⁸ Landwirt 1938, S. 7.

gelten, das zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bereits zum Deutschen Reich gehört. Die Bildmotive im unteren Rahmenteil sind wohl als Sinnbilder unterschiedlicher landschaftlicher Berufe oder Erzeugnisse zu deuten. Die Symbole der Tierkreiszeichen ziehen eine Verbindung zwischen Astrologie und Landwirtschaft, die schon seit dem Altertum Verwendung findet. Es geht um die Annahme, dass ein physikalischer Zusammenhang bestehe zwischen den Planetenpositionen und irdischen Ereignissen, der sich auf Wetter, Landwirtschaft und Medizin auswirke. Die Ideen des Anthroposophen Rudolf Steiner und die Entwicklung der biologisch-dynamischen Landwirtschaft ab 1924 werden von esoterisch interessierten NS-Führern wie Rudolf Heß oder Richard Walter Darré begeistert aufgenommen. Im Zuge des Autarkiebestrebens der NS-Agrarpolitik wird anthroposophische Landwirtschaft akzeptiert und gefördert bis zu Heß' umstrittenen Friedensverhandlungen in Großbritannien auf Rat eines Horoskops und der darauffolgenden „Aktion gegen Geheimlehren“ 1941. Historisierung, Zeremonielles, Übernatürliches und der Gebrauch von Symbolik finden im NS großen Anklang und sind Teil der Romantisierung der landwirtschaftlichen Arbeit. Arbeitsethos, Gemeinschaftssinn, Naturverbundenheit und Traditionsbewusstsein machen das Bauerntum in der Propaganda zum Idealbild der „Volksgemeinschaft“. Der Akt des Pflügens steht in seiner symbolischen Bedeutung für die Fruchtbarkeit, da beim Pflügen die Felder für die Aussaat („Befruchtung“) vorbereitet werden. So behauptet der Autor J.H. in der Zeitschrift *Neues Volk* etwa, in Deutschland sei der älteste Pflug der Welt gefunden worden.²¹⁹

3.3.3 Darstellungen von Gruppen in Tracht

Das Bauerntum wird unter anderem deshalb im NS ideologisch aufgewertet, weil es mit dem Bewahren von Brauchtum und dem Tragen von Trachten einen wichtigen Beitrag zur historischen Legitimierung des Regimes leistet. Die forcierte Rückkehr zu vermeintlich Ursprünglichem und die einende Kraft einer gemeinsamen Tracht finden im 20. Jahrhundert eigentlich nur noch im ruralen Raum Anklang. Auch Porträtbilder als Gemälde oder Pressefotos betonen das Tragen traditioneller Trachten, ihr einender, ja uniformer Charakter wird jedoch in vielfigurigen Szenen besonders deutlich. Die Darstellung einer Menge von Menschen in Tracht in der nationalsozialistischen Bildpropaganda zielt darauf ab, die einzelnen „Volksstämme“ zu einer deutschen „Volksgemeinschaft“ zusammenzuführen.

Das von 1933 bis 1937 jährlich am Bückeberg bei Hameln veranstaltete Reichserntedankfest ist eine der zu Propagandazwecken genutzten Massenveranstaltungen des „Dritten Reichs“. Auf

²¹⁹ Neues Volk 1935, Heft 5, S. 27.

der Schwarz-Weiß-Fotografie in der Zeitschrift *Die Woche* ist ein knappes Dutzend Frauen mit großen weißen Hauben und traditionellen Gewändern mit weißen Schürzen abgebildet, die auf den Fotografen zu gehen (Abb. 21). Jede Frau trägt einen Klapphocker in der rechten Hand und eine Getreidegarbe unter dem linken Arm. Weiter hinten, zwischen den Frauen, ist der Oberkörper eines SS-Mannes in schwarzer Uniform und mit Hakenkreuzbinde sichtbar, der sich nach den Frauen umdreht und sein Gesicht dem Fotografen zuwendet. Er zieht den Blick der Betrachtenden auf sich, da sein Gesicht von der Sonne bestrahlt wird und er schärfer als alle anderen Personen abgelichtet ist. Entlang des Hügels, den die Gruppe Frauen herauf geht, versammeln sich unzählige Zuschauer, Zivilisten und Uniformierte, in der Ferne ist ein Fahrenwald vor weiten Feldern sichtbar. In der Bildunterschrift wird die Tracht der Frauen als „Schnittertracht“ bezeichnet, die sich an die niedersächsische Bauerntracht anlehne, enthusiastisch werden die blau-weiß-roten Gewänder beschrieben. Die Fotografie ist das Titelbild eines zweiseitigen Beitrages von Dr. Wolfgang Bruhn von der Lipperheideschen Kostümbibliothek, der die „Erneuerung der deutschen Volkstrachten“ herausstellt, die mit dem NS jetzt wieder in ihrer ursprünglichen Form zu sehen seien. Kritikern entgegnet er, dieses Aufleben sei kein „Maskeradenspiel und Salontiroletum aus mißverstandener Romantik [...], das dem organischen Wiederbeleben echten deutschen Trachtenwesens nur Schaden zufügen müßte.“ Den Propagandazweck der Veranstaltung belegt auch die Organisation durch Goebbels, nicht etwa durch den Landwirtschaftsminister. Bruhn betont die wachsenden Teilnehmerzahlen, die 1937 nach offiziellen Angaben des Regimes 1,2 Millionen Menschen betragen.²²⁰ Ziel der Großveranstaltung ist einerseits, dass sich die Anwesenden vor Ort als Teil der „Volksgemeinschaft“ fühlen und andererseits die Produktion von Propagandabildern mit begeisterten, dem Führer zujubelnden Massen. Der Begeisterungsrausch der Massen ist ein zentrales Medium der Mobilisierungskraft des NS. So dient auch das hier beschriebene Fotomotiv einem reinen Propagandazweck: Lächelnde Gesichter der Frauen werden vom Leser der Zeitschrift direkt in Bezug gesetzt mit der Bildunterschrift, die darauf hinweist, dass die Aufnahme entstanden sei, nachdem „der Führer die Schnitterinnengruppe durch eine Ansprache auszeichnete“. Zur Verstärkung der propagandistischen Bildwirkung ist das Hakenkreuzsymbol auf der Armbinde des Soldaten scharf fokussiert, möglicherweise sogar retuschiert, und bildet durch seine Position nahe der Bildmitte den Blickfang für Betrachtende.

Mit Hitlers Staatsbesuch in Italien im Mai 1938 wird in der Presseberichterstattung ein zeitweiliger Fokus auf den faschistischen Nachbarn gelegt. In *Die Woche* erscheint eine ganz-

²²⁰ Bückeberg GmbH.

seitige Gruppenfotografie von etwa 20 fröhlich lachenden Männern und Frauen in italienischen Trachten (Abb. 22). Die Gruppe hat sich vor dem Fotografen aufgebaut: Die erste Reihe sitzt auf Stühlen, die dahinter Stehenden sind stufenweise erhöht, sodass alle Gesichter abgelichtet werden. Bis auf drei Männer, die direkt in die Kamera blicken, drehen sich alle nach links. Trotz der schwarz-weißen Aufnahme ist das bunte, laute Getümmel aus Menschen, Stimmen, Stoffen, Schmuck und Blumen förmlich spürbar. Viele halten kleine Fähnchen in den Händen: grün-weiß-rote Italien-Flaggen, Hakenkreuz-Flaggen mit rotem Grund und solche mit der Initiale M für Mussolini vor einer Fiasces. Die Bildunterschrift erklärt den Kontext: Hitler und Mussolini wohnen einer Veranstaltung der „Opera Nazionale Dopolavoro“, dem italienischen Vorbild der deutschen KdF-Organisation, bei, bei der „die schönsten Trachten Italiens“ gezeigt würden, die einen „Beweis für die kulturelle Arbeit des Faschismus“ erbrächten. Presseberichte wie dieser sollen den Bündnispartner Italien der deutschen Leserschaft nicht nur als politisch gleichgesinnt präsentieren, sondern auch verdeutlichen, dass die Italiener dieselben Wertvorstellungen von Gemeinschaftssinn, Freude und Traditionsbewusstsein haben wie die Deutschen. Wie zuvor Österreich mit dem Anschluss, gilt nun Italien als Teil der „Volksgemeinschaft“, wenn auch die Italiener nicht als gleichwertig zu „reindeutschen Ariern“ gesehen werden. Durch verstärkte Präsenz in den Medien werden die verschiedenartigen politischen Allianzen des Deutschen Reichs legitimiert und Verständnis und Unterstützung der Bevölkerung dafür angestrebt.

Die Darstellung traditioneller Trachten ist auch in der Fotografie des 19. Jahrhunderts verbreitet und stellt einen Gegenpol zum technischen Fortschritt dar. Die Nationalsozialisten beabsichtigen durch Bezüge auf deutsche Geschichtlichkeit und Traditionen volksnah und populär zu wirken. Die NS-Bildpropaganda vermittelt traditionelle Werte, kulturelle Wurzeln und allgemeine Kontinuität, um diese Ideen auch visuell in der Bevölkerung zu verankern. Mit Bildern von glücklichen Menschen in bunten Trachten als Inbegriff sozialer Harmonie wird das Landleben romantisiert und das Gefühl nationaler Identität basierend auf der eigenen Geschichte forciert.

3.3.4 Stadt- und Landleben in Schaubildern

Land- und Dorfleben sind in der nationalsozialistischen Weltanschauung positiv besetzt. Idealisierung des bäuerlichen Lebens und ländliche Siedlungspolitik kumulieren in konservativen Milieus in einer Großstadtfeindlichkeit, die seit Ende des 19. Jahrhunderts verbreitet ist. Zahlreiche propagandistisch genutzte Bildwerke des im Zuge dieser Arbeit untersuchten Quellenkorpus zeigen Kirchen, Häuser und Straßen im ruralen Raum. Da es sich

meist nicht um figürliche Darstellungen handelt, sind sie für die Entwicklung einer Ikono-graphie der „Volksgemeinschaft“ eher ungeeignet, aber dennoch nicht irrelevant für die Argumentation. Besonders aussagekräftig werden die vermeintlichen Vorteile des Landlebens mittels Schaubildern in Zeitschriften, Zeitungen, Büchern, Gebrauchsgrafik und auch in Wochenschau-Filmen vermittelt. Sie sind als sinnbildliche Darstellungen zu lesen, die zur Volksbelehrung, Warnung und Abschreckung dienen sollen.

Das Schaubild *Massengrab Großstadt* in der Zeitschrift Neues Volk, dem Publikationsorgan des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP, zeigt eine nahezu quadratische, schwarz-weiße Grafik mit vier Figurengruppen, die durch eine Treppe miteinander verbunden sind (Abb. 23). Die Stufen verlaufen von links oben über die rechte Mitte nach links unten. Unter jeder Figurengruppe erscheint ein Schriftfeld und identifiziert sie als eine von vier „Geschlechterfolgen“. Im Hintergrund der Abbildung werden ihnen jeweils Haus- beziehungsweise Wohnformen zugeordnet. Am oberen Bildrand sind einzelne Höfe hinter einer hügeligen Wiese und mehrere Bäume dargestellt. Dieser ländliche Wohnraum wird der ersten Generation zugeordnet, einer achtköpfigen Familie in bauerlichem Festgewand, deren traditionelle Geschlechterrollenverteilung durch die Platzierung der Kinder nahe der Mutter klar erkennbar ist. Die zweite Generation steht einige Treppenstufen weiter unten vor einem Einfamilienhaus: Der Vater in Uniform legt seine Hand auf die Schultern seines Sohnes, die Mutter schiebt einen Kinderwagen, neben ihr steht die Tochter. Etwas weiter unterhalb am rechten Bildrand steht die dritte Generation auf dem Treppenabsatz. Sie besteht aus Vater, Mutter und einer Tochter, die ärmlich-schlicht gekleidet, untätig, fast kläglich wirken. Hinter ihnen sind mehrstöckige Stadthäuser abgebildet, zwischen denen ein einzelner Baum wächst. Ein Stück weiter die Treppe nach unten am linken Bildrand steht ein einzelnes, kinderloses Paar, sich aneinander klammernd, vor zwei vergitterten Toren und einem hohen Stadthaus. Sie sind dunkel gekleidet, haben eingefallene strenge Gesichter und wenden sich verbittert die letzten Treppenstufen hinab, die in eine große schwarze Fläche führen, von der sich der Tod in Gestalt eines weißen Skeletts mit Sense und Umhang abhebt, der ihnen entgegenblickt. Daneben, in der rechten unteren Bildecke steht ein schwarzes zeitgenössisches Hochhaus, dessen Schornsteine sich als dramatische Silhouette abzeichnen. Die Graustufen der Abbildung verändern sich von oben nach unten von hell zu dunkel und verstärken dadurch die Bildwirkung. Die Blicke der Figuren sind teilweise frontal zu den Betrachtenden und teilweise zur jeweils nächsten Generation gerichtet. Die offensichtliche Rhetorik der Bilder wird durch das Mindestmaß an Text und den Hell-Dunkel-Kontrast klar verständlich vermittelt: Als Folge der Verstädterung der Gesell-

schaft werden weniger Kinder geboren, was unweigerlich zum Tod führe. Das deklariert auch der nebenstehende Erklär-Text zur Grafik: „Massengrab Großstadt“. Der Prozess der Landflucht, die Urbanisierung, Industrialisierung und Verelendung großer Teile der städtischen Bevölkerung werden in direkten Zusammenhang mit der fallenden Geburtenrate gesetzt. Die Aufwertung des Landlebens und die Abwertung des Stadtlebens wird durch Hausformen, Vegetation und Erscheinungsbild der Figuren von oben nach unten von positiv zu negativ dargestellt. Durch die Darstellung der Bauernfamilie als erste Generation wird sie als historischer Ursprung der gesamten deutschen Bevölkerung präsentiert, wie auch im dazugehörigen Artikel deutlich gemacht wird: „Wir wissen, daß der Träger dieser nordischen Grundrasse das deutsche Bauerntum ist.“ Die dicht bebaute Stadt wird als Feindbild den ländlicheren Siedlungsformen gegenübergestellt. Zudem ist der städtische Wohnungsbau eng verbunden mit linker Sozialpolitik, während die wohnungsbaulichen Konzepte der Nationalsozialisten in Richtung Einfamilienhäuser beziehungsweise ländliche Kleinhaussiedlungen gehen, die dem ideologischen Anspruch des dörflich geprägten „Volksgemeinschafts“-Idylls gerecht werden. Assoziiert wird die Stadt mit allen linken Bewegungen schlechthin, mit Individualismus und ungesunder Lebensweise. Als Ort der Arbeiterbewegungen und des jüdischen Aufstiegs wird die Stadt immer weiter pejorisiert. Dass mit „Geschlecht“ hier nicht nur „Generation“ gemeint ist, sondern auch „Rasse“ wird im zugehörigen Artikel deutlich: Die Stadt biete „widernatürliche Lebensbedingungen, die zum Beispiel ein kriminelles und noch manches andere Untermenschentum begünstigen“, „tötet den natürlichen Rasseninstinkt“ und „lähmt [...] den Lebenswillen der nordischen Grundrasse des deutschen Volkes, so daß eine ausgesprochene und nicht erwünschte Rassenverschiebung eintritt.“

Ein weiteres Schaubild, das zwei Jahre später in *Neues Volk* veröffentlicht wird, thematisiert den Rückgang der Geburtenrate im städtischen Raum (Abb. 24). Die Darstellung ist zweigeteilt ohne abrupte Trennung der beiden Bereiche: In der linken Bildhälfte steht eine Frau mit drei Kindern vor einem Fachwerkhaus, in der rechten Bildhälfte laufen zahlreiche Menschen geschäftig vor städtischen Hausfassaden hin und her. Die junge Mutter auf der linken Seite legt ihren linken Arm fürsorglich um die zwei Töchter, mit der Rechten stemmt sie einen Spaten in die Erde. Sie trägt ein Kopftuch und einen langen Rock mit Schürze, die Ärmel ihrer Bluse sind hochgekrempelt. Das hintere Mädchen versteckt sich scheu hinter seiner Schwester, die mit einer Gießkanne in der Hand zur Mutter hoch lächelt. Links steht ein kleiner Junge mit dem Rücken zu den Betrachtenden und streckt der Mutter einen Blumenstrauß entgegen. Im Hintergrund der Figurengruppe zeichnet sich schwach die Fassade eines Fachwerkhäuses ab,

umgeben von Büschen und Bäumen. Diese bäuerlich gekleidete Familie tritt durch die klaren Umrislinien und den starken Hell-Dunkel-Kontrast deutlich hervor, im Vergleich zur rechten Bildhälfte, die wie im Dunst der städtischen Abgase erscheint. Dort drängen sich zahlreiche Menschen in bürgerlich-städtischer Kleidung vor einer mehrstöckigen Häuserreihe mit Geschäften im Erdgeschoss, zwischen ihnen ist ein Auto sichtbar. Deutlicher erkennbar als die Menge weiter hinten sind zwei Paare, alle mit Hut, elegant gekleidet, die Frauen mit Handtaschen. Eines der Paare scheint mit langen Schritten von der ländlichen Szene links wegzueilen, während das andere Paar, die Frau mit Fellkragen und Windhund an der Leine, rechts aus dem Bildausschnitt heraustritt und sich verwundert umdreht. Das Schaubild präsentiert zahlreiche Gegenpositionen: bäuerliche versus städtische Kleidung, traditionelles Fachwerkhaus versus modernes Stadthaus, sonnige versus düstere Atmosphäre, körperliche Arbeit versus Technizität des Autos, Produktivität versus Konsum, glückliches Beisammensein versus verschlossener Individualismus, also letztlich den von Tönnies formulierten Gegensatz von Gemeinschaft versus Gesellschaft.²²¹ Der Text im Bild, „Entfremdung vom Boden und Verstädterung brachten die Frau zum Verzicht auf ihre schönsten Freuden“, verdeutlicht die eigentliche Botschaft des Bildes: Ziel und Aufgabe der Frau soll demnach die Familien- und Landarbeit sein. Die beiden deutlicher erkennbaren städtischen Frauen hingegen distanzieren sich durch ihre Bewegungen von dem Idealbild. Das Schaubild propagiert ein kinderreiches Landleben als nationalsozialistisches Ideal und bewertet den Zusammenhang von Landflucht und Rückgang der Geburtenrate negativ. Mit der angeklagten „Entfremdung vom Boden“ wird auf die „Blut-und-Boden“-Ideologie hingewiesen und die vermeintlich naturgegebene Verbindung des deutschen Volkes mit seiner „Scholle“.

Das nostalgisch idealisierte und romantiserte Landleben und die Naturverbundenheit nehmen in der NS-Weltanschauung einen hohen Stellenwert ein. Agrarromantik und Nationalismus im 20. Jahrhundert machen das Dorfleben zum Vorbildkonzept der „Volksgemeinschaft“. Schaubilder und Infografiken wie die hier beschriebenen reduzieren die Komplexität der vermittelten Nachricht, sind optisch ansprechend und erleichtern die Verständlichkeit für zeitgenössische Betrachtende.

Das Konzept von Stadt- und Landleben in der nationalsozialistischen Ideologie offenbart im Vergleich zur zeitgenössischen politischen Realität deutliche Unterschiede. Die „Blut-und-Boden“-Ideologie, die Expansion um „Lebensraum im Osten“ und die Abwertung des Stadtlebens als „entartet“, korrupt, unmoralisch und ungesund sollen politische Maßnahmen wie

²²¹ Blaschke 2018, S. 72; Wildt 2019, S. 23; Bajohr/Wildt 2009, S. 10.

Siedlungsprogramme und Landwirtschafts-Subventionen rechtfertigen. Die politische Wirklichkeit der NS-Zeit ist jedoch geprägt von einer starken Urbanisierung sowie technischen und wirtschaftlichen Fortschritten der Industrialisierung, die sich vornehmlich in der Stadt abspielen. Der hohe Anteil bäuerlicher Darstellung steht im Widerspruch zu dem geringen Anteil der ländlichen Bevölkerung an der Gesamtpopulation. Der überwiegend industriellen Gesellschaft werden „bäuerliche Leitbilder aufgedrängt.“²²²

3.4 Schulung und Erziehung in Bildern

Ziel des NS-Staates ist es, Menschen aller Altersstufen mit seiner Weltanschauung zu indoktrinieren. So prägen Rassen- und Lebensraumideologie, Führerkult, Wehrerziehung, Opferbereitschaft und die Idee der „Volksgemeinschaft“ nicht nur die öffentliche Propaganda, sondern auch alle schulischen Unterrichtsfächer und die Freizeit. Der Staat greift in alle Lebensbereiche ein und verfestigt seine Ideologie durch omniprésente Symbole wie das Hakenkreuz und Rituale wie den Hitlergruß. In Bildungseinrichtungen sind kritisches Denken und eine eigene Meinung nicht erwünscht. Bald werden „nicht arische“ und politisch andersdenkende Lehrkräfte entlassen. Ab 1938 gibt es geänderte Schulbücher und Lehrpläne und nach den Pogromen desselben Jahres werden auch die noch verbliebenen jüdischen SchülerInnen der öffentlichen Schulen verwiesen. Besondere Bedeutung wird der „Rassenlehre“ und der militärischen Erziehung beigemessen. So fällt der Unterricht für HJ-Aktivitäten aus, in den Schul-Fibeln wird der Krieg und der Heldentod verherrlicht und Hitler als Retter aus der Not glorifiziert. Der Rassismus und die quasireligiöse Verehrung eines Führers weisen Traditionslinien zum Kaiserreich und der Weimarer Republik auf und werden in der NS-Diktatur radikalisiert.

3.4.1 Belehrung

Der Unterricht findet nach streng hierarchischer Ordnung statt und wird bald von Schulförderinnen unterstützt, da durch die Verfolgungen und militärischen Einberufungen viele Lehrkräfte fehlen. Dafür werden LehramtsanwärterInnen angeworben oder QuereinsteigerInnen, die einen extra Kurs an einer der Hochschulen für Lehrerbildung absolviert haben. Die als Propaganda-Fotografin tätige Liselotte Orgel-Köhne, geborene Purper, lichtet zwei von ihnen 1943 in Nürtingen ab (Abb. 25). Das Schwarz-Weiß-Foto zeigt zwei junge Frauen vor einer Schultafel stehend, an der ein Schaubild mit Porträts hängt. Die Schultafel versucht, in drei

²²² Ketter 2002, S. 88.

Reihen von je drei Porträts in frontaler oder Seitenansicht die sogenannte „ostbaltische Rasse“, die „ostische Rasse“ und die „dinarische Rasse“ zu bestimmen. Die rechte Spalte der neun Bilder zeigt weibliche, die beiden links und in der Mitte männliche Personen. Die beiden jungen Frauen stehen fast frontal zur Fotografen, sodass die Betrachtenden des Fotos die Position eines Schülers oder einer Schülerin auf der Schulbank einnehmen. Eine der beiden Frauen deutet mit ihrem linken Arm auf das oberste frontale Männerporträt und wendet sich ihrer Kollegin zu, die mit einem langen Stock zum gleichen Bild zeigt. Am Boden unter der Schautafel lehnt eine „Ahnentafel“, die in der Genealogie alternativ zum Stammbaum zur Darstellung von Vorfahren verwendet wird. Durch die Kopfhaltung der Frauen erscheint die eine im Profil und die andere fast frontal zu den Betrachtenden, damit bieten sie genau jene Ansichten von den Porträtköpfen auf der Schautafel und ermöglichen einen direkten Vergleich mit den abgebildeten Prototypen. Die Schautafeln „Bilder deutscher Rassen“ wurden eingesetzt, um den Schülern die von Partei und Staat gewünschten Grundlagen der „Rassenkunde“ zu vermitteln. Nach rassistischen Kriterien werden Gesichtsform, Haar-, Augen- und Haarfarbe beschrieben und beurteilt, Erb-anlagen kategorisiert und einer geografisch-ethnischen Herkunft zugeordnet. In den Begriffen und der Anordnung auf der Tafel liegt eine deutliche Wertung: Andere Bevölkerungsgruppen werden gegenüber der „arischen Rasse“ diskriminiert. Der „Rassegedanke“ war schon lange vorher populär, doch bewertet die NS-Ideologie menschliche „Rassen“ erstmals hierarchisch und verknüpft dies mit nationalistischen Vorstellungen.²²³ Die rassistischen Vorurteile und die daraus resultierenden Feindbilder werden mit irrationalen Argumenten instrumentalisiert, um die SchülerInnen mit der NS-Ideologie zu indoktrinieren. Die „angeblich typische[n] Rassen-eigenschaften sind nicht vorhanden und nachweisbar.“²²⁴

Die Zeitschrift *Neues Volk* veröffentlicht 1934 ein ähnliches Bild einer Lehrkraft vor einer Schautafel mit „Rassen der Erde“ (Abb. 26). Die Bildunterschrift formuliert die offensichtliche Bildrhetorik: „Der Lehrer erklärt seinen Schülern an der Rassentafel die Hauptmerkmale des nordischen Menschen, wobei ein nordischer Knabentyp zum Vergleich Modell steht“. Abgebildet ist ein Klassenzimmer mit dem Lehrer am linken Bildrand, der einen langen Stab in der Hand hält, ihm gegenüber steht ein Schüler stramm mit hinter dem Rücken verschränkten Armen. Weitere Schüler versammeln sich hinter ihm, ein einzelner sitzt noch am linken Bildrand und alle blicken gebannt auf die beiden, die sich vor der Tafel gegenüberstehen. Neben der Schautafel, die mit „Rassen der Erde I. Europa und seine Grenzgebiete“ betitelt ist und

²²³ Ketter 2002, S. 23.

²²⁴ BpB: Rasse.

paarweise frontale und Profil-Porträtbilder von Männerköpfen zeigt, hängt eine weiteres Schaubild mit einem Genetik-Stammbaum. Der stehende Schüler ist als Exempel vor die Tafel gestellt, seine Profillinie ist in einer Retusche durch eine Umrisslinie verdeutlicht worden und gleicht der auf der Schautafel links oben dargestellten „nordischen Rasse“, auf die der Zeigestab des Lehrers deutet. Auch die Gesichter der anderen Schüler, deren helle Profile sich gegen den dunkleren Hintergrund abzeichnen, werden von den Betrachtenden direkt mit den Prototypen auf der Schautafel in Beziehung gesetzt. Ähnlich wie bei Orgel-Köhnes Fotografie (Abb. 25) werden die Betrachtenden hier als direkte Teilnehmer ins Geschehen einbezogen, was durch die schräg aus dem Bild heraus unmittelbar auf sie zulaufende Schulbank verstärkt wird. Dass Rassenkunde und Antisemitismus vornehmlich im Biologie-Unterricht gelehrt werden, verdeutlicht der ebenfalls in der Fotografie gezeigte phylogenetische Stammbaum. Er wird nicht nur für die Pflanzen-Lehre genutzt, sondern soll auch die „rassischen“ Erbanlagen von Menschen aufzeigen. Was mit dem Anspruch einer wissenschaftlich gefestigten „Rassenlehre“ vermittelt wurde, ist jedoch ein reines Propaganda-Konstrukt. Die Ideologie, die die germanische oder „nordische Rasse“ der „Volksgenossen“ gegenüber den „Gemeinschaftsfremden“ höherwertig einstuft, fußt auf pseudo-wissenschaftlichen sozialdarwinistischen und antisemitischen Publikationen des 19. Jahrhunderts.²²⁵ Zwar wird der Schulunterricht erfolgreich für die Indoktrination missbraucht, doch die HJ ist der eigentlich zentrale Ort der politischen Erziehung von Kindern und Jugendlichen.

3.4.2 Stammbaum

In Form eines Stammbaumes versucht die Zeitschrift *Neues Volk* in der Märzangabe 1934 ihrer Leserschaft die Gefahren einer sogenannten „Erbkrankheit“ zu vermitteln (Abb. 27). Die Grafik eines Familien-Stammbaumes zeigt Piktogramme von Menschen, die als „Trinker“, „geistig minderwertig“ oder „geisteskrank“ eingestuft werden und soll aufzeigen, dass von kranken Eltern nur kranke Kinder geboren werden können. In dem zugehörigen sechseitigen Beitrag, der mit einem Vorwort von Wilhelm Frick, einem frühen Nationalsozialisten und „Rassen“-Fanatiker, eingeleitet wird, werden die Mitglieder der „erbkranken“ Familie in Porträt-, Halb- oder Ganzkörper-Fotografien einzeln vorgestellt. So wird etwa der Mann, dessen Fotografie als Großvater verwendet wurde, als „Trinker, brutal, jähzornig, starb im Alter von 42 Jahren“ präsentiert. Die nebenstehende Fotografie der Großmutter zeigt eine Frau mit hochgeschlossener Bluse, die beide Arme und den Blick wie im Gebet nach oben hebt, ihr Gesicht

²²⁵ BpB: Rasse.

ist hell bestrahlt. Die Bildunterschrift deklariert sie als „erbkrank, wegen religiösen Wahnsinns in einer Anstalt untergebracht“. Die meisten, die als „Anstalts-Insassen“ beschrieben werden, haben große Kopfnarben, die auf dort vorgenommene Hirn-Operationen schließen lassen. Von den vier Generationen werden nur die Mitglieder der dritten und vierten mit Vornamen vorgestellt, die anderen unter der Verwandtschaftsbezeichnung. Die Bilder sind bewusst abschreckend ausgewählt worden und sollen Angst und Ekel hervorrufen. Dass die Menschen tatsächlich einer Familie angehören, kann nicht mit Sicherheit angenommen werden. Die Quelle für die Abbildung der auf Seite 10 des Artikels als Grete vorgestellten Frau ist etwa das Buch *Der Berufsverbrecher. Ein Beitrag zur Strafrechtsreform* von 1926, das der Kriminologe Robert Heindl nebst weiterer eugenischer Schriften veröffentlicht.²²⁶ In dem Buch wird sie als „Beischlafsdiebin“ beschuldigt, die während ihrer Arbeit als Prostituierte Männer bestehlen würde, der Artikel in *Neues Volk* denunziert sie als „geistig minderwertig, Diebin, Prostituierte“.

Zu Beginn des Artikels werden die vermeintlichen „Erbkrankheiten“ zwar als „unsägliches Leid“ beschrieben, das nur durch den „Segen des Sterilisierungsgesetzes“ abgewendet werden könne, doch soll die Leserschaft durch die grausigen Bilder und klaren Texte zweifelsfrei überzeugt werden, dass hier „Gemeinschaftsfremde“ dargestellt sind. Das anfängliche Mitleid wird direkt in Abscheu und schließlich Dankbarkeit für die „rettende“ Gesetzespolitik des NS-Regimes umgewandelt. Zur Manipulation der Leserschaft durch gezielte Erregung von Emotionen trägt auch die Mimik der Abgebildeten bei: Die Gesichter sind einmal ernst, einmal neutral, einmal leidvoll und entsprechen oft nicht dem klassischen Schönheitsideal. Zu dem schauerlichen Gesamtbild des Artikels trägt auch die Typografie der Überschrift bei: „eine erbkrankte Familie“. Das erste und das dritte Wort sind in gerader Serifenschrift gesetzt, während die Schreifschrift-Buchstaben des mittleren Wortes von der korrekten, glatten Linienführung abweichen und teilweise geknickt und eingedrückt sind. Wie bei einem Comic oder Cover eines Thrillers soll die Schrift zusätzliche Spannung erzeugen. Der Begriff „erbkrank“ wird so absichtlich herausgehoben und das Schriftbild dem visuellen Stil des restlichen Inhalts angepasst.

Drei Monate später, in der Juni-Ausgabe 1934, veröffentlicht die Zeitschrift *Neues Volk* einen Beitrag über eine „erbgesunde Familie“ (Abb. 28). Ein schlichter übersichtlicher Stammbaum mit professionell gefertigten Porträtfotos anstelle der Piktogramme zeigt eine vermeintliche

²²⁶ Nach Kriegsende gründet Robert Heindl die Vorgängerbehörde des heutigen Landeskriminalamtes in Bayern, wird deren erster Präsident und erhält dafür das Bundesverdienstkreuz (Koestler 2018).

Familie. Die Erwachsenen posieren würdevoll für die Kamera, die Kleinkinder der letzten Generation lächeln süß in die Kamera. Die elegant geschwungenen Buchstaben der Überschrift und das als Siegel dargestellte angebliche Familienwappen verleihen der Titelseite des Artikels ein feierliches Aussehen. Die Porträt-Fotografien der Familienmitglieder auf den folgenden Seiten zeigen alle den gleichen Bildausschnitt mit neutralem Hintergrund, vorteilhafter Lichtführung, sie sind gerahmt und schattiert, was sie als ehrenhafte Individuen einer angesehenen Gesellschaft ausweisen. Alle Vornamen und die Initialen der Nachnamen werden genannt. Diesen Anschein unterstützt auch der Begleittext, wonach die Familie „einem alten ostpreußischen Geschlecht entstammt“²²⁷ und „ihrem Vaterland tüchtige, wertvolle Männer und Frauen schenkte.“²²⁸ All dies steht in deutlichem Kontrast zu der Darstellung der „erbkranken“ Familie, deren Fotografien ungerahmt, in verschiedenen Bildausschnitten und -Hintergründen und oftmals dramatisierender Lichtführung einen unruhigen, primitiven, geradezu ordinären Eindruck vermitteln. Beide Familien werden in jeder Hinsicht als absolute Gegenbilder präsentiert. Der März-Artikel soll abschreckend und der Juni-Artikel erstrebenswert wirken.

Albert Friehe übernimmt die Darstellungen der beiden Familien im selben Jahr für seine Publikation *Was muß der Nationalsozialist von der Vererbung wissen? Die Grundlagen der Vererbung und ihre Bedeutung für Menschen, Volk und Staat*. Friehe veröffentlicht als „rassepolitischer“ Aktivist der NSDAP mehrere Bücher zur Eugenik und gibt Schulungskurse für Bauern. Von seiner bekanntesten Schrift wurde wenig später auch eine Schulausgabe für die „deutsche Jugend“ publiziert.²²⁹ Darin erläutert er die Mendelschen Gesetze der Vererbung, die „das tiefste Fundament unserer nationalsozialistischen Weltanschauung und damit die Grundlage eines neuen Jahrtausends aus Blut und Boden“ bilden würden, wobei er auch von „Erbsenrassen“ statt -sorten spricht.²³⁰ Die Darstellung der „erbkranken“ Familie ist hier statt der theatralischen Bildanordnung als grafischer Stammbaum vereinheitlicht (Abb. 29), was den pseudo-wissenschaftlichen Anspruch der Publikation unterstreicht. Die Fotografien der „erbkranken“ Personen wurden in Zeichnungen umgewandelt. Auf der folgenden Doppelseite wird die „erbgesunde“ Familie in einem ähnlich reduzierten Stammbaum dargestellt, wobei dafür jedoch die Fotografien aus *Neues Volk* übernommen wurden (Abb. 30). Die Informationen zu den vermeintlichen Vergehen und Eigenschaften der Personen sind die gleichen, doch werden

²²⁷ Neues Volk 1934, Heft 6, S. 8.

²²⁸ Ebd., S. 13.

²²⁹ Friehe 1937.

²³⁰ Friehe 1934, S. 8-10.

keine Namen mehr genannt. Warum werden jedoch nicht für beide Familien die Fotografien übernommen? Es kann angenommen werden, dass die gezeichneten Personen durch diese Darstellungsform nochmals weiter von ihren Gegenbildern abgegrenzt werden, weniger nahbar für die Betrachtenden erscheinen und als prototypische VerbrecherInnen, nicht menschliche Individuen schematisiert werden sollen.

In den folgenden Jahren veröffentlicht die Zeitschrift *Neues Volk* noch zahlreiche weitere Stammbaum-Abbildungen „erbkranker“ Familien.²³¹

Da die Bildtradition des Stammbaums auf die Biologie und Ahnenforschung zurückgeht, wird der „Rassegedanke“ des 19. Jahrhunderts im Nationalsozialismus um die biologische Komponente erweitert. „Erbgesunde Volksgenossen“ werden den „erbkranken Gemeinschaftsfremden“ gegenübergestellt, die als Bedrohung für den Wert der „arischen Rasse“ gesehen und daher sterilisiert oder getötet werden sollen. In dieser Hinsicht wird auch die Antike als Vorbild herangezogen: Platon teilt das Gemeinwesen in drei „Rassen“ und wird als griechisch-„nordischer“ Vorläufer des NS-Rassismus gepriesen.²³² Auch der eugenisch-rassistische Militärstaat Sparta wird als Vorläufer des „Dritten Reiches“ gefeiert, da dort die Selektion und Ausrottung nicht der Norm entsprechender Menschen schon lange vor der nationalsozialistischen „Rassenhygiene“ umgesetzt wurde.²³³ Die Verbindung von Platon und Sparta mit dem nationalsozialistischen Deutschland ist hochwirksam und wird insbesondere von Darré betont.²³⁴ Für das zeitgenössische Publikum werden die drastischen menschenverachtenden Maßnahmen mittels gezielter Propaganda relativiert und legitimiert. Die Allgegenwärtigkeit der nationalsozialistischen Bildung, Schulung und Erziehung in allen Lebensbereichen und mit verschiedenen Medien unterdrückt das Äußern gegenteiliger Meinungen nahezu vollständig.

3.4.3 Marschieren

Neben dem „Rasse“-Gedanken ist vor allem die militärische Erziehung ein wesentlicher Aspekt im nationalsozialistischen Bildungssystem. Die junge Generation soll zu „Volksgenossen“ erzogen werden, die bereit sind, für die ideologischen und militärischen Ziele des NS zu dienen und zu kämpfen. Expansionsziele und Militarismus prägen den Geschichts- und Erdkundeunterricht, der Sportunterricht zielt auf körperliche Ertüchtigung. In HJ und BDM wird paramilitärische Disziplin trainiert, wobei Marschieren ein fester Bestandteil ist.

²³¹ Neues Volk 1936, Heft 7, S. 39; Neues Volk 1936, Heft 12, S. 15; Neues Volk 1937, Heft 9, S. 28f; Neues Volk 1938, Heft 1, S. 26f.

²³² Chapoutot 2014, S. 239.

²³³ Ebd.

²³⁴ Ebd.

Hilf mit! ist die wichtigste Schülerzeitschrift im „Dritten Reich“ und erscheint von 1933 bis 1944. Sie wird nicht von SchülerInnen für SchülerInnen geschrieben, sondern vom NS-Lehrerbund herausgegeben und verfolgt propagandistisch-erzieherische Absichten. Mit bis zu fünf Millionen Exemplaren pro Ausgabe erreicht sie annähernd die gesamte SchülerInnenschaft ab dem zehnten Lebensjahr und trägt wesentlich zur ideologischen Beeinflussung bei. Die propagandistischen Inhalte sind vornehmlich als Unterrichtsmittel, nicht für die private Lektüre konzipiert, sie sind offen rassistisch, meist kriegerisch, aber auch informativ. So wird beispielsweise an deutschen Volksschulen während des NS die Seidenraupenzucht beziehungsweise Maulbeerpflanzung als Nahrungspflanze der Seidenraupen eingeführt, um unabhängig von ausländischen Seidenimporten für die Fallschirme der Wehrmacht zu sein. Eine Fotografie aus *Hilf mit!* vom August 1940 zeigt in Dreierreihen marschierende Schüler und Schülerinnen auf dem Weg zur Maulbeerpflanzung (Abb. 31). Wie eine militärische Abordnung mit geschulterten Gewehren tragen alle eine Hacke zur Bodenbearbeitung an der rechten Schulter und ziehen „mit einem frischen Lied“ an der Kamera vorbei. Einige schreiten barfuß über den kargen Boden, im Hintergrund sind zwei ländliche Häuser sichtbar. Die Schulgartenarbeit dient zur Vorbereitung der Jugend auf die Kriegswirtschaft, Marschgesänge stärken den Korpsgeist und sollen von der Anstrengung ablenken. Die stets freundlichen Abbildungen in *Hilf mit!*, die von glücklichen Familien und sonnigen Zeltlagern berichten, zielen auf eine spielerische Erziehung zu treuen „Volksgenossen“ und gehorsamen Soldaten ab.

Genau wie bei den SchülerInnen wird Militarismus auch unter den Studierenden forciert. In einem sechsseitigen Beitrag von E. M. Schumacher in *Neues Volk* aus dem Jahr 1934 über Studierende der Universität Marburg zeigt von den elf enthaltenen Abbildungen nur eine einzige die Studierenden bei einer Vorlesung. Die anderen beschäftigen sich mit Sport, Kameradschaftlichkeit, Küchendienst, Essen, Freizeit und Arbeitsdienst. Letzterer ist in einer quadratischen Schwarz-Weiß-Fotografie dargestellt (Abb. 32), deren Bildunterschrift den ideologischen Grundgedanken offenlegt: „Schulter an Schulter mit Bauern- und Arbeitersöhnen schafft der Student im Freiwilligen Arbeitsdienst für das Wohl des Volkes“. Abgebildet sind mehrere junge Männer mit bloßen Oberkörpern, die diverse Arbeitsgeräte geschultert haben und an Bahngleisen entlang auf ein gemeinsames Ziel zugehen. Im Hintergrund liegt ein Feld vor einem bewaldeten Hügel, vom Himmel brennt die Sonne.

Der Arbeitsdienst ist ab 1935 für männliche Jugendliche zwischen 18 und 25 Jahren obligatorisch, für weibliche noch bis 1939 freiwillig und soll zusammen mit dem Kameradschafts-Prinzip und der politischen Schulung das „studentische Erziehungsproblem“ lösen, was

Schumacher in seinem Artikel anhand einer Landwirtschafts-Metapher verdeutlicht: „Der Boden ist gut beackert – nur alleredelstes Saatgut darf eingepflanzt werden.“²³⁵ Das heißt, die Grundlagen für eine nationalsozialistische Gesellschaftsentwicklung sind bereits geschaffen worden, durch kontrollierte Erziehung kommender Generationen kann nun eine „reinrassige, ideale Volksgemeinschaft“ geformt werden. Die studentische Gemeinschaft beschreibt Schumacher als zeitweilige Alternative zur „echten und großen Volksgemeinschaft“.²³⁶ Da Intellektualismus im Nationalsozialismus nicht hoch angesehen ist, wird auch bei Studierenden immer wieder die Verbindung zur Landbevölkerung und Agrarwirtschaft hervorgehoben. Schumacher beschreibt in seinem Artikel den Besuch lokaler Bauern am Universitäts-Campus, die dort Volkstänze aufführen, wodurch „mit der Zeit eine tief aus dem Innern kommende Verbundenheit und Freundschaft zwischen dem jungen Bauernvolk und den Studenten“ entwickelt werden soll.²³⁷ Auch die beschriebene Fotografie lässt für sich gesehen nicht sofort auf einen Artikel über Studenten schließen, sondern fokussiert sich auf körperliche Arbeit und Naturverbundenheit als Werte, die in der nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“ der geistigen Bildung vorgezogen werden.²³⁸

Das dritte Beispiel widmet sich einer Fotografie von Sportstudentinnen der Hochschule für Leibesübungen, die in Dreierreihen im Gleichschritt zum „Kampfplatz“, also zum Wettkampf, ziehen (Abb. 33). In einem langen Zug, dessen Ende sich am rechten Bildrand verliert, schreiten zahllose barfüßige junge Frauen in kurzen weißen Sporthosen und weißen Trägerhemden mit einem schwarzen Reichsadler auf der Brust auf dem gepflasterten Weg am Fotografen vorbei. Dieser steht im Gras neben dem Weg, auf dessen gegenüberliegender Seite sich Zuschauer drängen. Im Hintergrund sind hohe Bäume zu sehen, dahinter ein Haus. Als wesentlicher Teil der ideologischen Erziehung an allen Bildungseinrichtungen im „Dritten Reich“ besitzt Sport einen hohen Stellenwert. Bildpropaganda wie diese Fotografie athletischer junger Frauen, die sinnbildlich für das Reich zum Kampfe ziehen, auch wenn es hier nur der Sportplatz ist, fördern den Körperkult. „Rasse“-Bewusstsein, Wehrtüchtigkeit und Gemeinschaftsgefühl durch Sport wird gegenüber der geistig intellektuellen Entwicklung junger Menschen vorgezogen. Wie bereits im Kaiserreich findet Gemeinschaftssport mit Ordnung und Disziplin statt, doch während die Körper damals sittsam verhüllt sein mussten, wird im NS der gesunde, „arische“ Körper von Männern und Frauen betont zur Schau gestellt und als Propagandabild des starken

²³⁵ Schumacher 1934, S. 13.

²³⁶ Ebd., S. 9.

²³⁷ Ebd., S. 13.

²³⁸ Grundlegende Literatur zum Thema in: Grüttner 1995.

„Herrenmenschen“ präsentiert. Das von rassistischer Ideologie bestimmte Menschenbild ist eines der Hauptthemen der NS-Kunst und wird öffentlich vor allem in Monumentalplastiken manifestiert. Die Aktfigur ist dabei besonders dominant, deren Körperideale sich an der antiken und klassizistischen Tradition europäischer Bildhauerei orientiert.²³⁹ Die Bilder werden zur Demonstration von Politik benutzt und gleichsam als konkrete Verkörperung und symbolische Gestalt der „Volksgemeinschaft“ gesehen.²⁴⁰ Diese Darstellung von Politik durch Körperbilder lässt die Vorstellung entstehen, dass Politik wie ein lebender Organismus funktioniert – ein Bild, das die Nationalsozialisten immer wieder beschwören: Feinde werden als Parasiten und Viren wahrgenommen, die der gesunde Volkskörper bekämpfen und abstoßen müsse.²⁴¹ Die geometrische Vermessung des Körpers und seine Symbolkraft, die alles Individuelle überdecken, spiegeln sich in den Strukturen militärischer Formationen wider.²⁴² Eine marschierende Einheit verbildlicht Disziplin und Ordnung, sie stellt das utopische Ideal einer widerstandslosen Gemeinschaft dar, die sich organisiert und ausgerichtet vorwärts bewegt. Der Marsch dient der Demonstration militärischer Stärke, von Macht und optischer Hierarchie, und wird im NS vom gewohnten Bild erwachsener männlicher Soldaten auf Frauen, Jugendliche und Kinder ausgeweitet. Die mobilisierte „Volksgemeinschaft“ zeigt sich in Bildern marschierender Menschen, die die Propaganda ab Kriegsbeginn umso intensiver einsetzt, wehrhaft gegen innere und äußere Feinde. Das Einheitliche, Gleichförmige soll die Nation zusammenschweißen, die Heimatfront stärken, Solidarität mit den Soldaten vermitteln und ein Gefühl der Gemeinschaft und Zugehörigkeit geben.

3.5 Die Heimatfront in Bildern

Der Begriff Heimatfront beschreibt das Einbinden der Zivilbevölkerung in den Krieg, wird teilweise bereits im Deutsch-Französischen Krieg verwendet²⁴³ und erlangt im Ersten und Zweiten Weltkrieg besondere Bedeutung. Der in der Propaganda instrumentalisierte Begriff der Heimatfront fordert den Einsatzwillen der Bevölkerung, die entweder direkt durch kriegerische Handlungen hinter der Front oder indirekt durch die Arbeit in Rüstungsindustrie und Landwirtschaft zur Kriegswirtschaft beiträgt. Die „Volksgemeinschaft“ erfährt dabei eine propagandistische Umdeutung zur opferbereiten Leistungsgemeinschaft, die sowohl Soldaten

²³⁹ Zuschlag 2011, S. 176.

²⁴⁰ Paul 2016, S. 256f

²⁴¹ Ebd., S. 259.

²⁴² Ebd., S. 261.

²⁴³ S. dazu insbesondere: Seyferth 2007.

als auch ZivilistInnen einbezieht. Dies gilt für beide Geschlechter gleichermaßen, die Aufgaben jedoch verschieden.²⁴⁴ Der Krieg verändert das Leben an der Heimatfront grundlegend: Eine verstärkte Industrialisierung und Militarisierung durchdringt alle Bereiche. Besonders der totale Krieg hat tiefgreifende Auswirkungen auf die Zivilgesellschaft, indem die Grenzen zwischen militärischen und zivilen Bereichen zunehmend verschwimmen. Zivile Institutionen werden militarisiert, die Bevölkerung soll mobilisiert und der Kriegswille gestärkt werden, während kritische Stimmen vermehrt unterdrückt werden. Auch wenn die Zivilgesellschaft im totalen Krieg nicht vollständig verschwindet, wird sie doch erheblich verändert, unterdrückt und eingeschränkt.

Der Themenbereich Heimatfront im ländlichen Kontext umfasst neben der häuslichen auch die landwirtschaftliche Arbeit. Beide Bereiche lassen sich in charakteristischen Bildtypen beschreiben und zeigen vornehmlich starke, entschlossene und fürsorgliche Frauen, deren einfaches Landleben idealisiert und romantisiert wird.

3.5.1 Häusliche Arbeit

Die Bildpropaganda von Frauen an der Heimatfront äußert sich zum Beispiel in der Fotografie der drei strickenden Frauen (Abb. 34), die für sich betrachtet wenig propagandistisch scheint, doch durch den Text in einen propagandistischen Zusammenhang gesetzt wird: „Deutsche Frauen an die Front, helft alle mit unter dem Zeichen der NSV. im Kampf gegen Hunger und Kälte!“ Die Abbildung zeigt drei ältere Frauen in langen Röcken und Strickjacken, mit weißgrauen Haaren, die, auf Klapphockern nebeneinander sitzend, stricken. Freundlich lächelnd blicken sie nach unten auf ihre Handarbeit. Den Hintergrund bilden eine Ziegelmauer und ein hölzernes Tor. Die „drei unermüdlichen Helferinnen“ repräsentieren dabei alle älteren Generationen, die nicht mehr aktiv körperlich arbeitsfähig sind und trotzdem die „Volksgemeinschaft“ unterstützen. In dem engen Bildausschnitt, der nur die drei Frauen zeigt, werden sie wie die liebevollen Großmütter des gesamten Volkes inszeniert und ihre alltägliche Beschäftigung zum Dienst am Vaterland, ja zur Kriegshandlung erhoben. Die Fotografie wird 1935 in der Zeitschrift *NS-Frauenwarte* veröffentlicht, einem der Publikationsorgane der NS-Frauenschaft, die der NSDAP untersteht und das nationalsozialistisches Gedankengut in der weiblichen Zielgruppe verbreitet. Obwohl die Veröffentlichung vier Jahre vor Kriegsbeginn erfolgt, wird die militaristische Sprache in dem Beitrag von Hans Taegener schon deutlich: Die Frauen werden aufgerufen, an der „Front“ zu helfen und gegen Hunger und Kälte zu kämpfen.

²⁴⁴ Marstaller 2023, S. 262.

Sie stricken für „Tausende von armen Volksgenossen“, die sich keine warme Kleidung für den Winter leisten können.²⁴⁵ Die schlichte alltägliche Kleidung der drei Frauen und der zurückhaltende Hintergrund setzen sie in den Kontext des idealisierten Landlebens.

Der Bildtypus der nebeneinander für die Heimatfront arbeitenden Frauen wiederholt sich beispielsweise in der Fotografie in der *Westfälischen Landeszeitung. Rote Erde* vom Januar 1941 (Abb. 35). Sie zeigt sechs dicht nebeneinander sitzende Frauen, die über einen über und über mit Zeitschriften und Pappschachteln beladenen Tisch gebeugt sitzen und schreiben. Die Bildunterschrift erklärt: „Die Partei beschenkte zu Weihnachten alle an der Front stehenden Soldaten. Frauen der NS-Frauenschaft packten tagelang Hunderttausende von Feldpostpäckchen.“ Die *Westfälische Landeszeitung. Rote Erde*²⁴⁶ ist das amtliche Organ der NSDAP im Gau Westfalen-Süd um Bochum. Sie erscheint 1934 bis 1945 täglich. Die Artikelüberschrift „Garant der inneren Front. Kriegsleistungen der Partei im Gau Westfalen-Süd“ beschreibt, wie die Unterstützung der Frauen für die Frontsoldaten Teil der Heimatfront ist. Auch wenn die Paketsendungen nicht aktiv den Feind bekämpfen, werden sie doch als „Kriegsleistung“ eingeordnet. Dabei macht der Autor deutlich, dass nicht die Frauen als Arbeiterinnen gemeint sind, sondern „die Partei der Garant der inneren Front ist.“²⁴⁷ Wie die Soldaten sind die Frauen Teil der „Volksgemeinschaft“ und helfen der Partei zum Sieg. Abseits der Kampfhandlungen wird die Rolle der Frau ideologisch aufgewertet, auch um vom traditionellen Rollenverständnis abzulenken, das keine militärische Karriere, sondern häusliche Tätigkeiten vorsieht.

Mit der Darstellung von Alltags- und Arbeitsszenen lehnt sich dieser Typus der NS-Bildpropaganda an das Vorbild der bürgerlichen Fotografie im 19. Jahrhundert an. Diese zeigt Leben und Arbeit des Bürgertums und vermittelt Werte wie Disziplin, Fleiß und Harmonie. Im NS wird so das Bild einer fleißigen, geeinten und starken Nation verbreitet.

Zur Vervollständigung des Bildes der Heimatfront im häuslichen/ländlichen Kontext soll dieser Bildtypus auch mit einem Gemälde veranschaulicht werden. Oskar Martin-Amorbachs Werk *Heimkehr* (Abb. 36) zeigt zwei Frauen in einem Bauernhaus. Die jüngere der beiden, voll beladen mit einem blonden Kleinkind und einem gefüllten Tragetuch am Arm und einem Tonkrug in der anderen Hand, tritt von außen kommend barfuß auf die Türschwelle des Hauses. Die braune Holztür öffnet sich in den bäuerlich-rustikalen Innenraum im unmittelbaren Bildvordergrund. Eine ältere Frau mit Kopftuch sitzt links im Raum und schält Kartoffeln in einer Schale auf ihrem Schoß. Die offene Tür ermöglicht den Ausblick auf einen Hof, wo ein Mann

²⁴⁵ Taegener 1935, S. 275.

²⁴⁶ „Rote Erde“ ist eine historische Bezeichnung für die Landschaft Westfalen.

²⁴⁷ *Westfälische Landeszeitung* 30.1.1941 (unpaginiert).

eine Sense schärft und zwei Pferde mit Geschirr aus einem Trog trinken. Ein knorriger Baum, weitere Gebäude, der blaue Himmel und die Hügellandschaft unterstreichen die dörflich-bäuerliche Szenerie, wie auch die ruralen Genre-Elemente im Haus: Schemel, Truhe, kariertes Tuch, Kerze und Schüssel in der linken Bildhälfte, Holzstiel, Strick, Pantoffeln und Hacke am rechten Bildrand. Beide Frauen tragen lange Kleider mit Schürze, die alte dazu ein weißes Kopftuch, die junge Mutter trägt ihres locker um den Hals, ihr blondes Haar aufgesteckt und durch ein Band gehalten. Einzelne Strähnen fallen ihr ins Gesicht. Das Bild bestätigt die traditionellen Geschlechterrollen, die die nationalsozialistische Ideologie propagiert: Die Frauen nehmen im Bild die Hauptrolle ein und sind für Kinderbetreuung, Haushalt und die Verarbeitung der Ernte zuständig. Mit der Datierung des Bildes auf 1941 wird es zum Sinnbild der Heimatfront im ländlichen Kontext, wo die Frauen in Abwesenheit der Männer die meisten Aufgaben übernehmen müssen. Der einzelne Landwirt im Bildhintergrund, wird durch seine perspektivische Verkleinerung und das mit einem Hut verdeckte Gesicht auch bildrhetorisch zurückgesetzt. Der bare Fuß auf der rustikalen Türschwelle und die strenge Mimik beider Frauen verdeutlichen den starken Willen, die anstrengenden Pflichten und die Opferbereitschaft, die die NS-Propaganda von der Bevölkerung fordert. Die strahlende Sonne und der fröhlich blaue Himmel relativieren die Darstellung des kargen und mühevollen bäuerlichen Lebens und verleihen der agrar-romantischen Szenerie eine idyllische Behaglichkeit. Der Zusammenhang zur deutschen „Volksgemeinschaft“ wird durch „typisch deutsche“ Details verdeutlicht: der „nordische“ Typus der Frauen, ihre traditionelle Kleidung, die Kartoffeln als typisch deutsches Essen und der Tonkrug, ein Bembel aus Westerwälder Steinzeug, wie er unweit der Heimat des Künstlers hergestellt wird.

Auf der GDK 1941 wird das Bild neben der *Bäuerlichen Trilogie* von Sepp Hilz, dem Inbegriff des ideologie-getränkten nationalsozialistischen Bauerngemäldes, und Oskar Grafs *Aus der Bergwelt der Ostmark*, das an Himmler verkauft wird,²⁴⁸ präsentiert (Abb. 37). Martin-Amorbachs *Heimkehr* kauft der NSDAP-Kreisleiter und Oberbürgermeister von Würzburg Theo Memmel für 12.000 Reichsmark.²⁴⁹ Im Jahr der Ausstellung wird das Gemälde auch in der Zeitschrift *Neues Volk* veröffentlicht, wo der Begleittext die Bedeutung der Frauen für die Heimatfront verdeutlicht: „Die treue, tägliche Arbeit, nicht nur in Haus und Hof, gehört zu den Pflichten der Frau im Kriege. Oskar Martin-Amorbach hat in seinem Gemälde etwas von dem

²⁴⁸ GDK Research (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.gdk-research.de/de/obj19363911.html>.

²⁴⁹ GDK Research (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.gdk-research.de/de/obj19364251.html>.

stillen Fleiß unserer deutschen Frauen und Mütter eingefangen. Frauenschaffen ist Frauenehre.“²⁵⁰

3.5.2 Landarbeit

Neben der häuslichen Arbeit wird die Heimatfront im ländlichen Kontext auch mit Darstellungen des Versuches, die landwirtschaftliche Produktion aufrechtzuerhalten, propagiert. Die drei im folgenden behandelten Bildbeispiele sind beschreibend für die „Volksgemeinschaft“ im Krieg, da die Frauen vielfach Pflichten zu deren Aufrechterhaltung übernehmen müssen. Als einendes Attribut der Protagonistinnen sollen hier die Zügel hervorgehoben werden, die nicht nur in bildrhetorischer Metaphorik, sondern ganz konkret der Frau die zentrale leitende Rolle zuweisen.

Hans Schmitz-Wiedenbrücks vielfiguriges Monumentalgemälde *Kämpfendes Volk* (Abb. 38) umfasst alle inklusiven Teile der nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“. Das Gemälde gleicht auf den ersten Blick einem barocken Historienbild und kann in der Art eines Triptychons erfasst werden: Die zentralen Bildmotive sind eine sitzende Mutter mit Kind nahe der Mittelachse, ein Schmied mit großer Schmiedezange in der linken und eine Bäuerin mit einem Zugochsen in der rechten Bildhälfte. Im Hintergrund zieht eine Gruppe Wehrmachtsoldaten zu Fuß und zu Pferde von links nach rechts und über allem spannt sich ein heller Bogen am rot glühenden Himmel. Die junge Mutter in der Mitte blickt die Betrachtenden direkt an, sie trägt bäuerliche Kleidung und umarmt das in Decken gewickelte Baby auf ihrem Schoß. In der rechten Hand hält sie einen Brief. Die beiden seitlichen Hauptfiguren werden durch Nebenfiguren und Berufsattribute der Rüstungs- beziehungsweise Schwerindustrie und der Landwirtschaft zugeordnet. In der linken Bildhälfte versammeln sich ein Mann und eine Frau sowie ein Bergmann mit Laterne hinter dem theatralisch die Arme ausbreitenden Schmied. Zwischen ihnen brennt leuchtend rot ein Glutofen. Die Bäuerin in der rechten Bildhälfte hält die Zügel eines mächtigen Rinds, hinter dem ein älterer Bauer mit Sense und eine junge Frau mit einem Bündel zusammenstehen. Schmitz-Wiedenbrück erfasst in einem Bild alle Teile der nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“, die von der himmlischen Erscheinung des Regenbogens in einer quasi-sakralen Verbindung überfangen wird. Einzig durch die Blickrichtungen der Figuren erhält das so offensichtlich lesbare Gemälde einen Anschein von Komplexität. Die Blicke richten sich nach vorne zu den Betrachtenden, nach oben und nach hinten zu den Soldaten, wodurch das Bild einen bewegten Eindruck vermittelt, doch entsteht keine wirkliche

²⁵⁰ Eiland 1941, S. 6.

Dynamik, da die Figuren in ihren dramatisch-pathetischen Gesten wie eingefroren und nebeneinander aufgestellt erscheinen. Der Schmied links wirkt mit der ergebenen Armhaltung und dem ergriffenen Blick wie eine Entlehnung aus einem Gemälde des 17. oder 18. Jahrhunderts, wo ein Heiliger vom Geist getroffen seine Ekstase zum Ausdruck bringt. Zudem legt die feurig-bräunliche Stimmung des Bildes eine Anlehnung an Adolf Menzels *Eisenwalzwerk* (Abb. 39) und seinen realistischen Stil nahe. Wie eine himmlische Vision oder apokalyptische Reiter streben die Soldaten durch den Hintergrund. Das Bild erinnert an ein christliches Gleichnis, da es die Heimatfront schlechthin repräsentiert, und zwar in der Idealvorstellung der NS-Weltanschauung, in der die „Volksgemeinschaft“ aus Rüstungsindustrie, Bauerntum, starken Müttern und tapferen Soldaten besteht. Mit dem Titel *Kämpfendes Volk* wird neben den drei Berufsgruppen auch die im Zentrum repräsentierte Mutterschaft in den Bereich des Kampfes gehoben. Die sitzende Mutter als ruhevoller Blickpunkt mitten im Getümmel verkörpert die vom Regime geforderte Opferbereitschaft der Heimatfront, der Brief in ihrer Hand könnte sie als Angehörige eines Frontsoldaten ausweisen. Gleich einer christlichen Gottesmutter sitzt sie als würdevolle Dreiecksfigur im Zentrum. Sie spiegelt die ideologisch verklärte Zeitlosigkeit der Mutterschaft wider und erinnert an eine spät-biedermeierliche Mutter von Waldmüller (vgl. Abb. 40). Weitere Assoziationen aus der christlichen Bildtradition sind die *Sacra Conversazione* der Madonna umgeben von huldigenden Heiligen.²⁵¹ Durch diese Sinnsteigerung ins Religiöse werden auch die Arbeiter, Bauern und Soldaten wie Heilige verherrlicht. Das Mutter-Kind-Motiv im ärmlich-kargen Umfeld erweckt auch Assoziationen zur christlichen Geburtsszene im Stall von Bethlehem, die restlichen Figuren bei Schmitz-Wiedenbrück übernehmen dann die Rollen der anbetenden Hirten beziehungsweise der reisenden Könige. Durch die halbkreisförmige Anordnung der Figuren hinter der zentralen Mutter weicht der Eindruck des barocken Historienbilds, die BetrachterInnen sehen ein Gemälde nach Art moderner Mehrfigurenmalerei mit einsichtigen narrativen Szenen.²⁵² Auch wenn die Figuren untereinander kaum interagieren, sind doch alle Bereiche auf den Krieg ausgerichtet und mystifizieren ihn zu einer höheren Macht, der sogar die Mutterschaft unterliegt.²⁵³ Die Ausrichtung der Soldaten und das Entstehungsjahr verorten die Darstellung im zweiten Jahr des Russlandfeldzuges. Der Verwundete unter den Soldaten und der traurige

²⁵¹ Wolbert 1974, S. 140; Hinz 1984, S. 84; Imdahl 1988, S. 94f.

²⁵² Staack 1988, S. 94.

²⁵³ Ketter 2002, S. 119; Wolbert 1974, S. 140.

Blick der jungen Mutter mit dem Brief zeigt eine Hinwendung zu den Kriegsoptern im Gegensatz zur sonst üblichen ausschließlichen Verherrlichung des Krieges.²⁵⁴

Das Gemälde zeigt, dass Leben und Arbeit auf die Aufrechterhaltung der NS-Herrschaft im Kriege ausgerichtet sind. Die ideologische Bildbotschaft ist die „Siegesgewißheit der kämpfenden und für den Kampf produzierenden Volksgemeinschaft“²⁵⁵ trotz offensichtlicher Anstrengungen.

Bei Darstellungen der Landarbeit an der Heimatfront wiederholt sich das Bildmotiv der Frau, die die Zügel in der Hand hält. Dies zeigt beispielhaft eine Fotografie in der *Westfälischen Landeszeitung* vom 19. Mai 1940, die einen Beitrag zur „deutsche[n] Mutter beim Kriegstagewerk“ illustriert (Abb. 41). Gezeigt wird eine junge Frau in gemusterter Schürze und Kopftuch, die einen Pflug führt, der von einer außerhalb des rechten Bildrandes stehenden, vermutlich tierischen Kraft gezogen wird. Sie dreht sich zu ihrer Rechten, wo ein blondes Baby im Kinderwagen auf dem Feldweg neben dem Acker sitzt und ihr entgegenblickt. Im Hintergrund stehen Bäume und einzelne Häuser, Wolken türmen sich unter strahlendem Sonnenschein. Anlässlich des Muttertages rühmt der Text zum Bild die Rolle der Mutter, die zur Aufrechterhaltung der landwirtschaftlichen Produktion während des Frontdienstes der Männer „überall da ein[springt], wo er fehlt.“ Die zentrale Rolle der Frau in der NS-Ideologie ist die Mutterschaft, symbolisiert durch das Kind. Dass es nicht ihr einziges Kind ist, verdeutlicht der Text, was die ideologische Indoktrination des Propagandabildes noch verstärkt. Der Text klingt wie die Schilderung des Alltags einer deutschen Bäuerin, dient jedoch als idealisiertes Vorbild und vermittelt die moralische Botschaft, dass alle deutschen Frauen diesem fiktiven, weil gestellten Bild entsprechen sollten. Der Bildausschnitt, der das Zugtier bewusst ausklammert und die Blickrichtung der Betrachtenden entlang der Zügel auf die Bäuerin und ihre Hinwendung auf das glückliche, gesunde Kind leitet, hebt die Bedeutung ihrer Rolle hervor. Das Wort „Kriegstagewerk“ ist eine Wortneuschöpfung der Nationalsozialisten aus der Verbindung von „Krieg“ und „Tagewerk“ als tägliche Arbeit und Aufgabe.²⁵⁶ So ist nun nicht mehr nur der Mann im Kriegseinsatz, sondern auch die Frau an der Heimatfront.

Dies zeigen auch die sieben Fotografien zum Artikel „Frauen an zwei Fronten“ (Abb. 42) in der Zeitung *Das Schwarze Korps*, dem Publikationsorgan der Reichsführung SS. Die Aufnahmen zeigen zwei Frauen und ein Mädchen auf einem Holzwagen, eine Bäuerin beim Melken einer Kuh, vier Szenen mit Frauen in Munitionsfabriken und zuletzt mehrere Frauen in

²⁵⁴ Staack 1988, S. 94.

²⁵⁵ Ebd., S. 97.

²⁵⁶ Duden: Tagewerk.

weißen Kitteln und Hauben, wahrscheinlich Krankenschwestern. Ausnahmslos alle Frauen scheinen glücklich bei ihrer Tätigkeit zu sein. Zwar ist die Anzahl der Bilder aus der Rüstungsindustrie höher, jedoch stehen die Fotografien ländlicher Szenen ganz oben auf der Seite, wobei das erste auch das größte ist. Dadurch wird ihnen besondere Bedeutung beigemessen. Das größte oberste Bild ist direkt unter der Artikelüberschrift platziert und zeigt zwei junge Frauen in gemusterten Kleidern und Kopftüchern mit einem blonden Mädchen zwischen ihnen, die auf einem einfachen Holzwagen fahren. Während sich die rechte Frau und das Kind einander zuwenden, hält die linke Frau die Zügel des nicht abgebildeten Zugtieres in der Hand. Dadurch erhält das Bild eine gewisse Dynamik, die sich in der diagonalen Achse der Wagenwand wiederfindet. Durch den strahlenden Sonnenschein, die Bäume und die weiten Wiesen im Hintergrund vermittelt die Fotografie den Eindruck idyllischer Agrarromantik. Der Text beschreibt wieder die Aufgaben der Frauen in Rüstungsindustrie, Landwirtschaft und Kinderbetreuung, die als größte Ehre und Würdigung dargestellt werden.

Die Bilder zeigen, wie die Propaganda für Landfrauen sich mit Kriegsausbruch wandelt: Zusätzlich zu den traditionellen Aufgaben werden der Frau nun auch die anfallenden „Männerarbeiten“ aufgebürdet. Während das Motiv der die Zügel haltenden Frau an der Heimatfront Durchhaltevermögen, Ehrgeiz, Produktivität, Siegesgewissheit und frohe Motivation vermittelt, zeigt sich eine deutliche Diskrepanz zur politischen Realität im NS-Staat. Der in der Bildpropaganda verbreitete Eifer der Zivilbevölkerung spiegelt nur einen Teil der tatsächlichen Wirklichkeit wider.

3.6 Bilder von Freizeit im Nationalsozialismus

In ihrem Bemühen, alle Lebensbereiche zu durchdringen, findet die NS-Propaganda auch in der Freizeitgestaltung Ausdruck. Opferbereitschaft und Einsatzwille, die den „Volksgemeinschafts“-Begriff definieren, dienen der Legitimation der Eingriffe in Arbeit, Familie und Freizeit. „KdF“ wird zur Organisation und Gestaltung von Freizeit und Reisen eingesetzt und soll die Bevölkerung als ausgleichender Gegenpol zur strikten Disziplin der Arbeitswelt bei Laune und in stetiger Zustimmung halten. In der Realität gibt es jedoch kaum Harmonie zwischen Arbeit und Freizeit. Der KdF-Tourismus umfasst Auslandsreisen und Heimat-tourismus, die Bildpropaganda lässt glauben, dass dies nun auch für Arbeiter möglich sei.²⁵⁷ Eine Hinwendung zur Landschaft prägt alle KdF-Angebote und kongruiert mit der Idealvorstellung der Naturverbundenheit der Bauern und der von Technik unberührten Landschaft.

²⁵⁷ Reichel 2009, S. 450.

Dies begegnet auch der Sehnsucht von Städtern nach naturnaher Erholung. Starre Geschlechterrollen, „Rassen-“ und Lebensraum-Ideologie, Führerkult und Militarismus prägen auch die Bildpropaganda der Freizeit-Bereiche. Einerseits werden Marschieren und der Besuch von Massenveranstaltungen populär gemacht, andererseits ist auch die große Anzahl an Bildern, die Erholung und Feierabend thematisieren, auffällig. In absteigendem Aktivitätsgrad werden im Folgenden die drei Bildtypen der Wanderer, des Feierabends und der Liegenden analysiert.

3.6.1 Wanderer

Beispielhaft ist die Fotografie einer wandernden, offenbar privaten Gruppe im *Illustrierten Beobachter* von 1937 (Abb. 43). Die Zeitung erscheint von 1926 bis 1945 im Franz Eher Verlag in München und veröffentlicht neben den üblichen Propaganda-Inhalten auch immer wieder drastische Bilder von Leichen, hungernden Menschen und Hetze gegen Juden. Die Aufnahme der Wanderer erscheint in einem Sonderheft über „Das Deutschland Adolf Hitlers. Die ersten vier Jahre des Dritten Reiches“, mit Beiträgen zu Siedlungen, Reichsarbeitsdienst, „Die Rettung des Bauernstandes“, „Mutterschaft als Ehre und Pflicht“, KdF, WHW, Kinderlandverschickungen und Autobahnbau. Abgebildet sind vier Wanderer, zwei Männer und zwei Frauen, die in die Bildtiefe hinein, den Hang hinunter aufgestellt sind und dem Fotografen den Rücken zuwenden, sodass die Betrachtenden an ihnen vorbei auf die weitläufigen Almen und das Gebirge in der Ferne blicken. Am rechten Bildrand steht ein hoher Nadelbaum, wie um die Unmittelbarkeit und Macht der Natur zu unterstreichen. Die Sonne strahlt von links oben in die Gesichter der Wanderer. Auf der gleichen Seite sind zwei deutlich kleinere Abbildungen einer KdF-Madeirafahrt und einer Kunstführung im Museum, die die Aufmerksamkeit des Lesers nicht lange von der fast seitenfüllenden Fotografie der Wanderer ablenken. Der Begleittext zum Bild weist auf die intendierte Bildrhetorik: „Berge, Wald, Wanderfreude – das Vaterland ist so schön, und jeder Deutsche soll sich daran freuen lernen!“ Das umfassende Freizeitangebot Deutschlands, die Schönheit der heimischen Landschaften und die Unabhängigkeit von ausländischen Ferienregionen soll so hervorgehoben werden. Die Wanderer veranschaulichen das als stark, gesund, sportlich und schön gepriesene deutsche Volk.

Der *Stürmer*-Zeichner Fips verarbeitet das Motiv in einer stilisierten plakativen Zeichnung (Abb. 44), die alle typischen Bildelemente in symbolhaft vereinfachter Weise zusammenführt: Die Kniefigur eines blonden Wanderers mit Stock und Gürteltasche blickt über eine weite Landschaft unter sich. Er kehrt den Betrachtenden den Rücken zu, sein Gesicht ist im Viertelprofil, der Blick auf den Horizont gerichtet. Links ragen die Wipfel hoher Nadelbäume in den Bildausschnitt, rechts ein dunkler Fels. Durch die hügelige Landschaft schlängelt sich ein Fluss

an kleinen Dörfern mit Kirchtürmen vorbei. Aus vereinfacht dargestellten Wolkengebilden fallen breite Sonnenstrahlen, die den Himmel streifenweise in hellere und dunklere Felder einteilen. Mit seiner markanten Kieferpartie, der geraden Nase, den hellen Haaren und der kräftigen Statur entspricht der Wanderer dem „arischen“ Männerideal. Sein fester Stand, der symbolhaft mit dem Felsen neben ihm korreliert und der entschlossene, in die Ferne gerichtete Blick vermitteln das Bild eines heroischen Herrschers oder Feldherren. Wie in der Fotografie aus dem *Illustrierten Beobachter* (Abb. 43) symbolisieren die Nadelbäume typisch „nordische“, heimische Wälder. Die poetische Bildunterschrift setzt die Darstellung in den Kontext der nationalsozialistischen Machtentfaltung der vergangenen fünf Jahre, der von den Tätern als Befreiungskrieg wahrgenommen wird.

Das Motiv des Wanderers auf dem Berg mit Blick ins Tal symbolisiert einerseits die heroische Macht des Menschen über die Natur und gleichzeitig den Einklang mit derselben. Das Bergsteigen versinnbildlicht das Streben nach oben, wobei der Gipfel das ultimative Ziel und Ort der Erleuchtung ist. Der Mensch ist angesichts der weiten Landschaft klein und unbedeutend, nimmt in den Darstellungen aber trotzdem einen Großteil der Bildfläche ein. Darin zeigt sich die propagandistische Aussage, dass der einzelne „Volksgenosse“ immer der Gemeinschaft, dem Staat und dem Volk untergeordnet ist. Demut und Ehrfurcht, die der Wanderer beim Blick über die Landschaft verspürt, werden auf das Deutsche Reich projiziert. Die Rückenfiguren zwingen die Betrachtenden, den Blick an der Figur vorbei in die Ferne schweifen zu lassen und die gleichen Gedanken zu reflektieren. Bildliche Traditionslinien lassen sich insbesondere zur deutschen Romantik ziehen, mit Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* als bekanntestem Beispiel (Abb. 45). Aber auch inhaltlich sind Parallelitäten zwischen nationalsozialistischer Weltanschauung und romantischen Ideen zu erkennen: Naturverbundenheit, symbolträchtige Szenen, die Betonung einer deutschen Seele und Identität sowie Reflexionen zur eigenen Identität und Existenz und zur Rolle des Einzelnen im Gesamtgefüge. Romantische und auch nationalsozialistische Landschaftsmalerei interpretiert die Natur als Ausdruck nationaler Identität und spiritueller Größe. Im Gegensatz zu Caspar David Friedrich sehen die deutschen Wanderer im *Illustrierten Beobachter* und im *Stürmer* jedoch kein Nebelmeer, sondern klare Ziele vor Augen. Die Gesamtaussage der Bilder ändert sich dadurch wesentlich: Während der romantische Wanderer vage über den Sinn des Lebens sinniert, verkörpert der nationalsozialistische Wanderer mit seiner Landnahme die ideologischen Ziele der NS-Diktatur.

3.6.2 Feierabend

Die Bilddatenbank GDK Research erfasst alle acht Ausstellungsjahre der GDK und ergibt 23 Treffer bei der Suche nach Bildtiteln, die das Wort „Feierabend“ beinhalten. Von den 20 erhaltenen Abbildungen stellen bis auf ein Aquarell einer städtischen Baustelle²⁵⁸ allesamt ländlich-bäuerliche Szenerien dar.

Erwin Knirrs *Bäuerlicher Feierabend* (Abb. 46) ist eines davon, es wird auf der GDK von Goebbels für 5.500 Reichsmark gekauft.²⁵⁹ Eine junge Frau in vermeintlich traditioneller bäuerlicher Kleidung mit gestreiftem Rock, rotem Mieder, roter Schürze, weißer Puffärmel-Bluse und weißem Kopftuch sitzt auf einer diagonal im Bildraum stehenden Holzbank und stopft Strümpfe. Neben ihr sitzt nach hinten versetzt ein alter weißhaariger Mann mit weißem Schnurrbart in brauner Jacke und weißem Hemd auf der Bank und stützt sich auf einen Gehstock. Im Vordergrund neben der Frau steht die geöffnete Handarbeitstasche, aus der ein zweiter Strumpf und ein Knäuel graue Wolle hervorschauen. Sie hat die Beine überschlagen und die nackten Füße in Pantoffeln auf einem Holzschemel abgestellt. Bis auf einen Tonkrug im Hintergrund am linken Bildrand ist der Innenraum nicht weiter definiert und verliert sich in einem bräunlichen Farbverlauf. Während der alte Mann den Kopf Richtung Betrachtende dreht und ausdruckslos aus dem Bild herausblickt, ist die junge Frau ganz in ihre Handarbeit vertieft. Mit dem unbestimmten Hintergrund und der bäuerlichen Tracht vermittelt das Bild einen zeitlosen Eindruck, doch die wellige Frisur der Frau, die unter dem Kopftuch hervorscheint, ist typisch für die 1940er Jahre. Auch die Rollenverteilung der Geschlechter ist zeitgenössisch: Die Frau kümmert sich um die Hausarbeit, der Patriarch thront würdevoll und gelassen. Der Bildtitel lässt vermuten, dass er vor Feierabend möglicherweise auch gearbeitet hat. Klar wird jedenfalls, dass für die Frau mit dem Feierabend die Arbeit nicht endet. Mit seiner naturalistischen Malweise orientiert sich Knirrs hier an Vorbildern des 19. Jahrhunderts, wie beispielsweise Wilhelm Leibl.

Auf der zweiten GDK 1938 wird Sepp Hilz' *Nach Feierabend* (Abb. 47) ausgestellt, das von Hitler für 10.000 Reichsmark gekauft wird.²⁶⁰ Das nahezu quadratische Gemälde zeigt ein Mädchen und einen Jungen in einer Bauernstube. Das Mädchen sitzt zeitunglesend am linken Bildrand und hat die Füße in ein Holzschaff mit Wasser gestellt, an dem ein blaues Tuch hängt. Sie trägt eine blaue Hose, eine braune Bluse und hat ein weißes Tuch locker um den Nacken

²⁵⁸ Richard Gessner, *Feierabend*, 1942, Aquarell; Käufer bei der GDK 1943 ist die Stadt Posen (GDK Research (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.gdk-research.de/de/obj19360261.html>).

²⁵⁹ GDK Research (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.gdk-research.de/de/obj19440488.html>.

²⁶⁰ GDK Research (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.gdk-research.de/de/obj19401259.html>.

geknotet. Vor dem Schaff stehen ihre Holzschuhe. Der Junge liegt quer im Bild auf einer Holzbank vor dem Esstisch. Sein rechtes Bein ist aufgestellt, das linke hängt zum Boden. Barfuß, in kurzer Lederhose, weißem Hemd und Hut blickt er die Betrachtenden gedankenversunken an und hält einen Stock mit angebundener Schnur, wohl eine selbstgebaute Angel, in den Händen. Auf dem rustikalen Esstisch hinter den beiden stehen die Reste des bäuerlichen Abendessens: Geschirr und ein Laib Brot. An der fleckigen, weißen Wand im Hintergrund hängen drei gerahmte Heiligenbilder. Am linken Bildrand lässt ein schwarz-rot kariertes Vorhang ein Fenster erahnen. Rechts am Boden im Bildvordergrund steht ein Tonkrug mit Zinndeckel, dessen Salzglasur-Motiv bayerische Rauten zeigt. Weitere traditionelle Genredetails aus dem Großraum Süddeutschland sind das Grubentuch am Wasserschaff, die Heiligenbilder, die Art der Holzmöbel, die Lederhose und der Filzhut des Jungen. Sie vermitteln die im NS hochgepriesenen Werte von Tradition, Brauchtum, Heimatverbundenheit und Deutschtum. Das Bild vermittelt häusliche Gemütlichkeit, Wohlbefinden und eine entspannte Langeweile nach getaner Arbeit. Dabei lassen sich wieder traditionelle Geschlechterrollen wahrnehmen: Das Mädchen kühlt ihre von der Tagesarbeit schmerzenden Füße, liest aber trotzdem noch wissbegierig die Zeitung; während der Junge wohl geangelt hat und nun auf dem Rücken döst, den Angelstock fast wie ein Gewehr im Anschlag, als ob er von seiner zukünftigen Rolle als Soldat träumen würde. Hilz' Malstil lehnt sich an die Vorbilder des deutschen Realismus und Naturalismus an. Die heimelige Atmosphäre des Interieurs erinnert an Biedermeier-Bilder. Diese Rückkehr zu den traditionellen, akademischen Kunstformen, zu den ästhetischen Idealen und Themen des 19. Jahrhunderts, die als besonders deutsch gelten, äußert sich gleichzeitig in einer Ablehnung der Moderne, deren Kunstrichtungen wie Impressionismus, Expressionismus, Dadaismus oder Surrealismus im NS als „entartet“ verpönt sind.

Beide Bilder erwecken durch die Anordnung der Bildkomponenten im unmittelbaren Vordergrund einen bühnenartigen Eindruck. Den Betrachtenden wird ein Einblick in den eigentlich geschlossenen, privaten Innenraum gegeben. Die Lichtquellen befinden sich dabei außerhalb des Bildraumes, hinter den Betrachtenden und leuchten die Szenen wie ein Kammerspiel aus. Die bäuerlichen Interieurs dienen als Propagandabilder für die „Volksgemeinschaft“, da sie das Landleben verherrlichen und idealisieren. Darstellungen von Freizeit und Feierabend ermöglichen eine romantische Sicht auf die bäuerliche Lebensweise, die idyllisch, harmonisch und im Einklang mit der Natur stehend als erstrebenswertes Ideal gegenüber städtischer Hektik, Entfremdung und Individualismus gilt. Die nationalsozialistische „Blut-und-Boden“-Ideologie verbindet die Idealisierung des Bauernstandes mit dem „Rasse“-Gedanken und spiegelt sich in

den bildlichen Darstellungen gesunder, ausgeglichener, für das zeitgenössische Publikum „arisch“ zu lesender Landbevölkerung wider.

3.6.3 Liegende

Auffallend viele propagandistische Abbildungen zeigen liegende Menschen. Diese Steigerung der vom NS-Regime angebotenen Freizeitaktivitäten hin zur absoluten Entspannung sollen den Betrachtenden einerseits die Fürsorge des Staates für das Wohlbefinden seines Volkes vermitteln. Gleichzeitig manifestieren die sommerlichen Aufnahmen schöner, gesunder Menschen in knapper Badebekleidung den nationalsozialistischen Körperkult.

In einer Sonderausgabe der *Woche*, die der Leserschaft verschiedene Gegenden Deutschlands nahezubringen versucht, nimmt die Aufnahme einer Flusslandschaft zwischen Bergen mit einer am Ufer ausgestreckten jungen Frau die gesamte Seite ein (Abb. 48). Ihr schlanker Körper steckt in einem knappen weißen Sport- oder Badeanzug, die Taille wird durch einen schwarzen Gürtel betont. Mit weißen Turnschuhen an den Füßen verschränkt sie die Arme hinter dem perfekt frisierten Kopf. Hell hebt sich die Diagonale ihres Körpers gegen das dunkle Gras ab. Das dicht bewachsene Ufer, das die untere Bildhälfte bestimmt, kontrastiert wiederum mit dem hellen Gebirgsfluss. Erneut erfährt das zunächst ambivalente Bildmotiv durch den Begleittext eine propagandistische Bedeutungserweiterung. Unter dem Titel „Rast am deutschen Fluß“ wird die vermeintlich deutsche Herkunft des Wortes „Wandern“ erläutert und in Verbindung zu den Begriffen „Flusswindung“, „Wandlung“ und „Wende“ gebracht. Die politische und gesellschaftliche Neuordnung Deutschlands folge somit auf das Wandern und die Rast.

Die Betrachtenden nehmen den Blickwinkel eines Voyeurs ein, doch ihr Standpunkt ist nicht versteckt. Vielmehr räkelt sich die Frau freizügig für die gestellte Aufnahme, die dadurch zu einer Art Werbefotografie für Bademode oder Tourismus oder gar einem Pin-up-Poster wird. Während die Propaganda den Eindruck eines breiten Zugangs zur Freizeitgestaltung und Erholung vermittelt, beschränkt sich dieses Privileg im nationalsozialistischen Deutschland auf ausgewählte Gruppen.

Die Propaganda-Konstruktion erholsamer Freizeitgestaltung zeigt auch das Titelbild des *NS-Bildbeobachters* am 5. Juni 1938 (Abb. 49). Die Sepia-Aufnahme zeigt ein Ruderboot in starker Aufsicht, in dem zwei junge Frauen in Bikinis längs nebeneinander liegen. Im Vordergrund sitzt ein Mann mit Paddel im Bootsheck, in kurzen Hosen und mit nacktem Oberkörper. Im Bug sitzt ein Hund. Das Boot wirkt, als würde es auf leicht welligem Wasser gleiten, doch die Wasseroberfläche bleibt überall gleichmäßig und um das Boot herum entstehen keine Wellen. Wie von Scheinwerfern ausgeleuchtet wirken Boot und Insassen unnatürlich gestellt oder

montiert. Die Bildunterschrift thematisiert die Ferienstimmung zu Pfingsten. Die jungen, schönen und starken Körper in knapper Badebekleidung veranschaulichen wieder den Körperkult und versuchen, die im NS beliebte Aktmalerei in moderner Medienform umzusetzen. Wie bei den Wanderern nehmen die Betrachtenden automatisch den Blickwinkel des Ruderers ein, das Paddel leitet den Blick auf die lasziv daliegenden Frauen.

Das dritte Beispiel des Bildtypus der Liegenden als Charakterisierung der NS-„Volksgemeinschaft“ in der Freizeit ist Robert Schwarz' querformatiges Gemälde *Erholung*, das an eine Aktmalerei erinnert (Abb. 50). Das Bild wird auf der GDK 1939 für 4.000 Reichsmark an Hitler verkauft²⁶¹ und zeigt ein junges dunkelblondes Mädchen, das quer auf weißen Tüchern liegend die gesamte Bildbreite einnimmt. Sie trägt ein helles gestreiftes Kleid mit weißem Kragen, das ihre elegant angewinkelten Beine entblößt. Vor ihr räkelt sich eine graue Katze in die Länge, sie spielt mit einem Band am Kleid und bringt dadurch eine neckische Bewegung in die ruhige Darstellung. Am unteren Bildrand im unmittelbaren Vordergrund steht ein weißes Tablett mit weißem Teegeschirr. Im Hintergrund erstrecken sich Dünen vor dem glatten weiß-grauen Meer unter gleichfarbigem, leicht trübem Himmel. Am äußersten Punkt einer Düne ist eine schemenhafte Figur erkennbar. Das entspannt schlafende Gesicht des Mädchens ruht auf seiner linken Schulter, der angewinkelte Arm liegt neben der Katze. Die Falten des Leintuchs und die Hebungen und Senkungen ihres Körpers von den Waden über die Hüfte, Taille, Brust und Schulter verbinden sich im Auge der Betrachtenden direkt mit dem Auf und Ab der Dünen dahinter. Der jugendliche und doch weiblich geformte Körper wird so in einen harmonischen Bezug zur Natur gesetzt. Die Liegestatt scheint sich unmittelbar in der Landschaft zu befinden und doch wirken die Dünen wie in weiter Ferne. Die hellen Farben strahlen Ruhe, Frieden, Stille, Milde, Entspannung, Sauberkeit und Unschuld aus. Das Bild verkörpert das nationalsozialistische Schönheitsideal des weiblichen Körpers in einer anmutigen, ja reizvollen Pose, bei gleichzeitiger Verherrlichung der Natur. Freizeit und Erholung in der Natur werden als Voraussetzung für eine starke, gesunde „Volksgemeinschaft“ propagiert. Auch wenn gemeinschaftliche Aktivitäten die kollektive Identität befördern, werden auch Einzeldarstellungen eingesetzt, um die Besinnung auf innere Werte zu propagieren.

Darstellungen liegender Frauenakte weisen eine lange Bildtradition auf: Antike Gottheiten wie Venus oder diverse Flussgötter verbinden Körperlichkeit mit Naturverbundenheit. Wiederbelebt wird das Motiv durch kanonisierte Aktdarstellungen wie Giorgiones *Schlafende Venus* (Abb. 51) oder Tizians *Venus von Urbino* (Abb. 52). Edouard Manets *Olympia* (Abb. 53)

²⁶¹ GDK Research (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.gdk-research.de/de/obj19403366.html>.

orientiert sich an diesen Vorbildern, wird im 19. Jahrhundert aber zunächst als provokant empfunden. Ihr selbstbewusster, provozierend direkter Blick fehlt den nationalsozialistischen Liegenden völlig. Mit dem Körperkult, der Naturverbundenheit und der Freizeit-Propaganda im Zusammenhang mit der „Volksgemeinschaft“ erfährt die Darstellung Liegender einen neuen Höhepunkt in der nationalsozialistischen Bildproduktion.

3.7 Bilder von Gemeinschaft im Nationalsozialismus

Das Kapitel untersucht die Darstellung von Gemeinschaften im Nationalsozialismus im Rahmen des Konzepts der „Volksgemeinschaft“ und gliedert sich in drei zentrale Bildgruppen: erstens die Staffeln von Figuren zur Inszenierung der Auflösung sozialer Unterschiede, zweitens Bilder von Massenveranstaltungen zur Betonung der Einheit und drittens Porträtdarstellungen von „Volksgenossen“ und „Gemeinschaftsfremden“, die Charakterzüge zeigen sollen. Die visuelle Inszenierung der „Volksgemeinschaft“ in diesen Bildtypen dient der Propaganda zur ideologischen Durchdringung des gesellschaftlichen Lebens im NS.

3.7.1 Gemeinschaft als gestaffelte Figurenanordnung

Die „Volksgemeinschaft“ zielt auf die Überwindung der Grenzen zwischen den Bevölkerungsgruppen. Um den Brückenschlag zwischen Ständen, Berufsgruppen, Alt und Jung, Stadt und Land visuell zu propagieren wird eine sich wiederholende Darstellungsform gewählt: die Staffeln von dicht beieinander und hintereinander stehenden Figuren. Die Rhetorik dieses Bildtypus‘ suggeriert die harmonische Verschmelzung aller gesellschaftlichen Schichten und konstruiert die Illusion einer klassenlosen Gemeinschaft, die einem gemeinsamen Ziel entgegenstrebt.

Der Grafiker und Karikaturist Hans Schweitzer, genannt Mjöltnir, verwendet die Darstellungsform für sein Plakat, mit dem sich die Bevölkerung des besetzten Lothringen zur deutschen „Volksgemeinschaft“ bekennen soll (Abb. 54). Zwischen den Fraktur-Schriftzügen „Wir Lothringer bekennen uns zur // deutschen Volksgemeinschaft!“ in schwarz und rot und differenzierter Fette ist eine Reihe Figuren in schwarzer Kreide auf hellem Grund gezeichnet. Sie sind nebeneinander gestaffelt aufgestellt und verkleinern sich perspektivisch vom rechten zum linken Bildrand, womit auch der Detailreichtum der Ausarbeitung abnimmt. Der Mann am rechten Bildrand trägt eine Schiebermütze und hat einen Vorschlaghammer geschultert. Zu seiner Rechten reiht sich ein Bauer mit Hut und Sense ein, hinter dem ein weiterer Arbeiter mit Hammer und eine Frau, die eine bis in unerkennbare Ferne reichende Menschenmenge anführen. Mit entschlossenen Blicken marschieren sie von rechts nach links über das Plakat,

einem gemeinsamen Ziel entgegen. Die wie Waffen geschulterten Werkzeuge erwecken den Eindruck eines voranziehenden Mobs, über dem gleich einer gleißenden Sonne die Umrisse eines übergroßen Hakenkreuzes erstrahlen. Im Zuge des Westfeldzuges wird Lothringen beziehungsweise das Gebiet des heutigen Département Moselle 1940 bis 1944 von der Wehrmacht besetzt, faktisch wie Reichsgebiet behandelt, jedoch nie förmlich eingegliedert. Das Plakat wendet sich insbesondere an die Deutsche Volksgemeinschaft in Lothringen (DVG), eine Nebenorganisation der NSDAP, die unter anderem ethnische Säuberungen gegen französischsprachiger Lothringer durchführt. Mjöltnir verwendet den von Gerhard Paul als „Prolet-Arier“²⁶² bezeichneten Typus Mann und setzt ihn in verschiedenen Rollen ein, inkludiert auch eine Frau und stellt mittels dieser Prototypen die Bevölkerung Lothringens dar, die scheinbar geeint der deutschen „Volksgemeinschaft“ beitreten. Die Staffelung der Figuren verdeutlicht die Gleichstellung aller Berufsgruppen und Geschlechter. Der Überfall der Wehrmacht auf das französische Gebiet wird auf diese Weise zu einer freiwilligen Angliederung aus eigenem Antrieb und Überzeugung umgedeutet.

Die Vereinigung von Berufsgruppen für eine gemeinsame Sache wird auch in dem *Denkmal der deutschen Arbeit* der Bildhauer Fuchs und Schellhorn durch die Staffelung der jeweils repräsentativen Figuren veranschaulicht (Abb. 55). Die Gruppenskulptur zeigt drei geradeaus nach vorne blickende Männer, die in Dreiecksformation auf einem grob behauenen Sockel angeordnet sind. Anführer ist ein SA-Mann in Hemd, Schulterriemen, typischer Reithose und Stiefeln, der die rechte Hand zum Hitlergruß hebt und die linke vor die Gürtelschnalle hält. Zu seiner Linken, nach hinten versetzt, steht ein Wissenschaftler in langem Kittel, mit einem Buch im linken Arm. Der dritte Mann, zur Linken des SA-Mannes, ist mit hochgekrempelten Hemdsärmeln und Schurz als Arbeiter zu erkennen. An die Brust drückt er einen Gegenstand, wohl sein Berufsattribut, das leider nicht genauer erkennbar ist, da diese Frontansicht aus der Zeitschrift *Die Woche* die einzige bekannte Aufnahme der Skulptur ist. Der Bildunterschrift zufolge stellt das „Monumentalwerk“, das 1933 in der Ausstellungshalle der Deutschen Rundfunkausstellung präsentiert wird, die Arbeiter der Faust und der Stirn dar. Sie würden „im neuen Deutschland geeint durch den Nationalsozialismus“, wonach die mittlere Figur, der SA-Mann, den nationalsozialistischen Staat repräsentiert. Den Ausdruck der „Arbeiter der Stirn und der Faust“ übernehmen die Nationalsozialisten aus der sozialistischen und kommunistischen Arbeiterbewegung des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Damit soll die Solidarität und

²⁶² Erstmals verwendet Paul den Begriff „Prolet-Arier“ in seiner Publikation „Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933“, Bonn 1990.

Gleichwertigkeit betont werden zwischen denjenigen, die sich hauptsächlich mit geistiger Arbeit beschäftigen, wie Intellektuelle, Wissenschaftler und Ingenieure, und denjenigen, die körperlich arbeiten, wie Industriearbeiter und Handwerker. Historisch hebt der Ausdruck die Verbundenheit der beiden Gruppen im Kampf für soziale Gerechtigkeit und Arbeiterrechte hervor, im Nationalsozialismus dient er der Propagierung der NS-„Volksgemeinschaft“, in der Stände und Berufe für die gemeinsame Sache vereint werden sollen. Auch wenn durch die visuelle Verbindung der drei Berufsgruppen auf demselben Sockel, die Platzierung ihrer Füße nebeneinander auf dem Fels und die enge Staffellung eine gleichgestellte Gemeinschaft suggeriert wird, lässt sich doch eine klare Hierarchie wahrnehmen: Die zu den Betrachtenden hin gestreckten Fußspitzen verdeutlichen die Dreiecksanordnung, die den uniformierten Nationalsozialisten an die Spitze der Gruppe – und insofern der gesamten Gesellschaft – setzt. Die militärisch-konnotierte Aufstellung, die Angriffsbereitschaft signalisiert, verdeutlicht, dass der Bildtypus der gestaffelten Figuren nicht primär einer zivilen „Volksgemeinschaft“ zuzuordnen ist, sondern in andere Bereiche der NS-Propaganda-Ikonografie ausgeweitet werden kann. In der christlichen Kunst zeigen gestaffelte Dreiecksformationen, wie etwa von Christus mit Heiligen, die hierarchische Struktur um die zentrale Figur. Die gesellschaftliche Hierarchie vermittelt die Gruppenskulptur auch in den Gesichts- und Körperformen der drei Männer: Die beiden Arbeiter sind kleiner und ihre Köpfe breiter als der des uniformierten Nationalsozialisten, der dem Typus des „arischen“, „nordischen“ Mannes entspricht. Durch diese aus mittelalterlichen Darstellungen entlehnte Bedeutungsperspektive wird die Machtstruktur des NS-Staates aufgezeigt.

Das Darstellungsprinzip der Hinter- beziehungsweise Nebeneinander-Staffellung von Figuren bei Mjölñirs Plakat wird bei der Skulptur von Fuchs und Schellhorn durch die semantisch aufgeladene Dreiecksformation erweitert. Die Anordnungen schaffen Tiefe, Räumlichkeit und Dynamik und drücken Energie und Dramatik aus, auch wenn zwischen den Figuren keine Interaktion stattfindet. Das gemeinsame Ziel, dem die Formationen entgegenstreben, wird nur indirekt bildlich dargestellt, wodurch die Betrachtenden mental eingebunden werden.

3.7.2 Massenveranstaltungen

Die Bilder, die von den zahlreichen Massenveranstaltungen wie Feiertagen, Gedenktagen, Kundgebungen, Paraden und Parteiveranstaltungen verbreitet werden, dienen der nationalsozialistischen Propaganda, um den Eindruck einer homogenen „Volksgemeinschaft“ zu vermitteln. Im Vergleich zu Darstellungen einer Menschenmenge in Tracht (s. Kap. 3.3.3), wo die Aufnahmen einen fröhlichen Schnappschuss-Charakter haben, wird in Bildern der

propagandistischen Massenveranstaltungen die kollektive Darstellung einer disziplinierten Masse betont. Durch Gleichschritt, Gleichförmigkeit und homogene Einheit werden Einzelpersonen in geometrischen Mustern und Choreografien, dem „Ornament der Masse“,²⁶³ aufgelöst.

Ernst Vollbehr, der als Reichsparteitagsmaler im Auftrag der NSDAP Bekanntheit erlangt, malt die Massenaufmärsche in Nürnberg en plein air. Als Höhepunkt im Festkalender der Nationalsozialisten finden zu diesem Anlass jedes Jahr Reden, Paraden und Märsche statt, die die Macht und Geschlossenheit des Regimes demonstrieren sollen. Auf Vollbehrs Gemälde des Reichsparteitages 1933 (Abb. 56) sind keine einzelnen Figuren erkennbar, aber der gröbere, dynamisch-malerische, moderne Pinselduktus lässt eine riesige Menschenmenge erahnen. Unzählige exakt aufgestellte Reihen von Braunhemden ziehen sich diagonal vom unteren Bildrand bis rechts hinten über die Leinwand. Durch die starke Aufsicht auf die Masse erinnert sie an ein Getreidefeld. Die hinteren Reihen am rechten Bildrand tragen rote Hakenkreuzfahnen. Selbst am unteren Bildrand, im Vordergrund, wo die SA-Männer perspektivisch am größten dargestellt sind, sind keine Individuen erkennbar. Die Braunhemden-Uniformität kann nur durch die schwarzen Stiefelpaare und Gürtel in Einzelfiguren getrennt werden. Im Hintergrund der linken Bildhälfte erhebt sich eine Tribüne gegen den blau-weiß bewölkten Himmel, auf der sich ein weiteres Meer von Braunhemden erstreckt. In der Mitte der Tribüne, auf einem höheren Podest, konzentriert sich die Masse an roten Fahnen mit schwarzem Hakenkreuz auf weißem Grund. Über der Tribüne steht eine Reihe weißer Fahnenmasten mit einem überdimensionalen schwarzen Reichsadler mit Hakenkreuz, flankiert von jeweils drei roten Fahnen, die größer als alle anderen sind. Die Farbpalette des Gemäldes ist reduziert auf diese Braun- und Rottöne mit schwarzen und weißen Akzenten und erfährt mit dem blauen Himmel und den grünen Bäumen im Hintergrund einen Ausgleich. Das Medium Gemälde gilt als höchste Kunstgattung und verleiht der Veranstaltung besondere Gewichtung. Mit der Weite des dargestellten Bildraumes, der Vielzahl der Figuren und der Aufsicht-Perspektive stellt Vollbehr sein Bild bewusst in die Tradition der Historiengemälde. Der Parteitag der NSDAP wird somit zum bedeutungsschweren, geschichtsträchtigen Ereignis erhoben.

Wenige Wochen vor dem Reichsparteitag 1933 findet das Deutsche Turnfest in Stuttgart statt, als erste propagandistische Massenveranstaltung seit der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler. Die als Postkarte verbreitete, querformatige Schwarz-Weiß-Fotografie (Abb. 57) zeigt die Auf-

²⁶³ Siegfried Kracauer prägt den Ausdruck „Ornament der Masse“ in seinem gleichnamigen Essay aus dem Jahr 1927 (vgl. Kracauer 1977).

sicht auf einen Teil des Sportplatzes, auf dem sich die AthletInnen in Vierer- und Fünferreihen von rechts vorne bis über den gesamten Sportplatz ziehen. Die Gruppen sind abwechselnd in hellen und dunklen Sportdressen aufgestellt, mit jeweils einem davor stehenden Anführer. Eine Masse an Zuschauern erstreckt sich über den Vordergrund am unteren Bildrand, die Tribüne rechts und den Hintergrund bis über den linken Bildrand hinaus. In der Ferne stehen Fabrikgebäude, Bäume und die bebauten Hügel der Stadt. Wie beim Reichsparteitag schmückt eine Reihe Flaggen die obersten Ränge der Tribüne. Öffentliche Sport-Massen-Veranstaltungen unter freiem Himmel propagieren den Körperkult und vermitteln das Bild einer gesunden, homogenen „Volksgemeinschaft“. Sie werden fotografiert und gefilmt, in Zeitungen, Magazinen und anderen Medien verbreitet, um die ständig präsente Unterstützung dieser Mehrheit für Regime und Führer unübersehbar zu machen. Ziel der Massenveranstaltungen und der Verbreitung ihrer Abbildungen ist die Demonstration von Macht und Stärke durch Einheit. Zusammenhalt, Zugehörigkeit und Gemeinschaftsgefühl sollen die kollektive Identität stärken und die vermeintliche Geschlossenheit und den Massenzuspruch für den NS manifestieren. Individuelle Identität wird der kollektiven Gemeinschaft untergeordnet, sodass die Illusion einer Gemeinschaft entsteht, die alle sozialen und wirtschaftlichen Unterschiede überwunden hat. Die Inszenierungen mit Fahnen und Uniformen nehmen einen sakralen Charakter an und drehen sich um Hitler im Mittelpunkt, der als quasi-religiöse, übermenschliche Gestalt glorifiziert wird. Diese Mystifizierung erwirkt zusammen mit der visuellen Ästhetik der symmetrisch und geometrisch angeordneten Formationen eine emotionale Mobilisierung der Teilnehmenden und der ZuschauerInnen. Die Indoktrination durch das Gemeinschaftserlebnis erfolgt durch die festliche Stimmung, die Begeisterung und den Enthusiasmus, die Unterstützung und Loyalität hervorrufen.

Massenaufmärsche als Propagandainstrument sind auf antike Veranstaltungen zurückzuführen: Triumphzüge, öffentliche Spiele, Gladiatorenkämpfe und militärische Schlachten demonstrierten die Macht und den Ruhm des Römischen Reiches und förderten die Einheit und den Patriotismus der Bürger. Auch im Mittelalter erzeugten religiöse Feste, Prozessionen, Pilgerfahrten, Messen und Kreuzzüge Eifer, Abenteuerlust und Massenbewegungen in der Bevölkerung.

Der Bildtypus „Bad in der Menge“²⁶⁴ verbindet Massenbild mit Personenkult. Zahlreiche Propagandabilder zeigen Hitler inmitten von jubelnden Anhängern und präsentieren ihn als

²⁶⁴ S. dazu insb. Bruhn 2011.

Zentrum der „Volksgemeinschaft“. Der Bildtypus wird in dieser Arbeit nicht weiter behandelt, da Führer- und Personenkult zur Begrenzung des Themenumfangs ausgeschlossen wurden.

3.7.3 „Volksgenossen“ und „Gemeinschaftsfremde“ im Porträt

Porträtdarstellungen werden gezielt eingesetzt, um den vermeintlichen Charakter einer Person zu zeigen. Die Dargestellten werden nur selten mit Namen genannt, sodass die Individuen zu Typen ihrer „Rasse“, zu Repräsentanten ihres Standes stilisiert werden.²⁶⁵ Mit textlichen Ergänzungen werden die Bildnis-Fotografien propagandistisch verwertet. Menschliche „Urtypen“ werden einander gegenübergestellt,²⁶⁶ um das „Volksgesicht“ bildlich von „Gemeinschaftsfremden“ zu unterscheiden. Die „Volksgemeinschaft“ wird durch diese Abgrenzungen konstruiert. Die mit dem nationalsozialistischen „Rasse“-Gedanken indoktrinierten BetrachterInnen der Porträts sollen sich selbst auf diese Weise mit der einen oder der anderen Gruppe identifizieren können beziehungsweise sich von ihr abgrenzen.

Die Zeitschrift *Volk und Rasse* nutzt die optische Wirkungsmacht von Porträtfotografien in vielen Ausgaben. In Heft zwei des Jahres 1939 wird seitenfüllend eine Anordnung von vier Porträts gedruckt (Abb. 58). Die Bildunterschrift erklärt die drei Männer und eine Frau zu sudetendeutschen Bauern, die durch „gleiche blutsmäßige Voraussetzungen und ein gemeinsames hartes Schicksal [...] einen weitgehend einheitlichen Schlag ergeben“.²⁶⁷ Alle vier Fotografien zeigen die Personen im gleichen Bildausschnitt ab der Brust, mit alternierend schwarzem und unauffälligem landschaftlichen Hintergrund. Die Frau links oben lacht frontal in die Kamera, sie trägt eine Spitzenbluse und -haube, die mit einer schwarzen Schleife unter dem Kinn gebunden ist. Der junge Mann rechts oben trägt ein gestreiftes Stehkragenhemd und blickt im Dreiviertelporträt nach links. In die entgegengesetzte Richtung blickt der Mann mittleren Alters mit schwarzem Anzug und Krawatte auf der Zeitschriftenseite links unten. Rechts unten ist ein älterer Mann in schlichter zugeknöpfter Jacke abgebildet, er dreht den Kopf leicht nach links und blickt in die Kamera. Alle vier kneifen wegen der grellen Beleuchtung die Augen zusammen, wobei die Fotografien links oben und rechts unten mit dem schwarzen Grund und dem kontrastreichen Schattenwurf der Gesichter den Eindruck von Studioaufnahmen erwecken. Durch die starke Nahsichtigkeit werden die Falten in den Gesichtern betont, was den Abgebildeten einen zupackenden, zähen Ausdruck verleiht. Die schlichte und traditionelle Kleidung der vier Porträtierten verknüpft sie mit historisch-bäuerlichem Brauchtum und die

²⁶⁵ Bartetzko/Glossmann/Voigtländer-Tetzner 1980, S. 311.

²⁶⁶ Peters-Klaphake 2007a.

²⁶⁷ *Volk und Rasse* 1939, Heft 2, S. 40.

gleißende Bestrahlung erinnert an eine Vision, der sie entgegenblicken. So wird der Bauernstand gleichzeitig zukunftsorientiert und vergangenheitsbewusst inszeniert, als Leitbild zeitloser, ewiger Werte.

Die Darstellungsweise greift auf die Tradition der Ständebilder des 18. Jahrhunderts zurück, bei denen jeder Stand in sorgfältig, teils folkloristisch ausgeschmückter Tracht vorgestellt wird.²⁶⁸ Die im NS propagierte Vorstellung malerischer, kultivierter Landschaften, die von hart arbeitenden, stolzen, attraktiven Männern und Frauen in Tracht bewohnt werden, „befriedigte offenbar Sehnsüchte von Heimat und Ursprünglichkeit.“²⁶⁹

Der Genremaler Adolf Wissel stellt mehrfach bei der GDK aus. Sein bekanntestes Gemälde ist die *Kahlenberger Bauerfamilie* von 1939 (Abb. 59), das als Idealbild der NS-Familienikonografie gehandelt wird.

Ein Jahr zuvor malt er das Porträt der *Bäuerin*, das Hitler zum Preis von 6.000 Reichsmark erwirbt (Abb. 60). Es zeigt eine gealterte Frau ab dem Bauch in Frontalansicht. Sie hat die Hände vor dem Bauch übereinandergelegt, sie sind abgearbeitet und faltig. Ein goldener Ehering steckt am rechten Ringfinger. Die Haut an den Händen und Unterarmen ist stärker gebräunt als an den Oberarmen, die bei der Feldarbeit meist bedeckt sind. Die müden, blau-grauen Augen im freundlichen Gesicht der Bäuerin weichen dem Blick der Betrachtenden nach unten aus. Sie trägt schlichte, bäuerliche Kleidung: eine einfache weiße Kurzarm-Bluse unter einer schwarzen, hochgeknöpften Weste und einen schwarzen, gerafften Rock, der sich kaum vom dunkelbraunen Hintergrund abhebt. Unter dem weißen Kopftuch, das unter dem Kinn geknotet ist, schaut ein grauer Haaransatz mit strengem Mittelscheitel hervor. Die Figur der Bäuerin nimmt beinahe die gesamte Bildfläche ein, rechts und links hinter ihr liegen grüne Wiesen und Wälder, der Himmel im bläulichen Farbverlauf füllt die oberen zwei Drittel des Hintergrunds. Gesicht und Arme der Bäuerin zeugen von harter Arbeit, sind dennoch gepflegt und ihre traditionelle Kleidung sauber und ordentlich. Mit der präzisen und detaillierten Darstellung von Figur und Landschaft greift Wissel stilistisch auf altdeutsche Renaissance- und die volkstümlich-realistische Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts zurück.²⁷⁰ Die Frontalität und die Handhaltung der Bäuerin erinnern an eine verehrungswürdige Ikone. So wird das bäuerliche Leben idealisiert, das Bauerntum als ehrbar und erstrebenswert dargestellt und die Überlegenheit der „reinen“ „deutschen“ Kunst und Kulturtradition sowie der „arischen Rasse“ propagiert. Altdeutsche Maler wie Albrecht Dürer und Hans Holbein der Jüngere

²⁶⁸ Held 2011, S. 119.

²⁶⁹ Vuković 2018, S. 262.

²⁷⁰ Peters-Klaphake 2007a.

versuchen, den Charakter der dargestellten Person einzufangen, so präsentiert auch Wissel seine Bäuerin als würdevoll, demütig und bescheiden, in edler Zurückhaltung und erfüllt damit die gleiche propagandistische Zielsetzung wie die Fotografien in *Volk und Rasse*.

Porträt- und Charakterbilder werden nicht nur zur Visualisierung des „arischen“ Bauerntums und zur Definition jener, die sich „Volksgenossen“ nennen dürfen, verwendet, sondern auch zur Kategorisierung und Konkretisierung der „Gemeinschaftsfremden“.

Führend in der Verbreitung antisemitischer Hetze in der Presse ist *Der Stürmer*. Eine Seite vom Dezember 1938 dient hier exemplarisch zur Analyse von Porträtfotografien, die den Charakter der Abgebildeten zum Ausdruck bringen sollen (Abb. 61). Sieben verschiedene Jungen werden unter dem Titel „Judenrasse ist Mischrasse. Judenbuben in Wien“ vorgestellt. Ihre Schwarz-Weiß-Porträts bedecken in gerader oder geneigter, überlappender Anordnung die gesamte schwarzgrundige Seite. Sie zeigen die Jungen frontal oder im Profil, ab der Brust oder mit Oberkörper und sind allesamt vor weißem Hintergrund aufgenommen worden. Jedes Bild ist mit einem kurzen Text versehen, der darüber informiert, wie die verschiedenen äußerlichen Merkmale, die Juden in der rassistisch-antisemitischen NS-Ideologie zugeschrieben werden, sich exemplarisch an den fotografierten Jungen zeige. Sie werden nicht mit Namen genannt, sondern als „Jude“ oder „Judenbube“ vorgestellt, was in der Logik der Zeit einer Diffamierung gleichkommt und bereits eine Ent-Individualisierung bedeutet, die Besonderheiten ihrer Physiognomien werden als typisch jüdisch, slawisch oder gar „negroid“ geschmäht. Anordnung und Darstellungsweise der Fotografien sowie Textinhalt und -position stellen eine bewusste und gezielte Anlehnung an Verbrecherporträts dar. Die Hervorhebung der äußerlichen Merkmale, die auf Charakterzüge schließen lasse, sind auf Alphonse Bertillons Anthropometrie, die Technik des „portrait parlé“ und seine Klassifizierungen der Menschen nach Körpermaßen in „Rassen“ zurückzuführen. Ein weiteres Vorbild des Typus „Verbrecherporträt“ ist Francis Galtons „Kompositporträt“, das mittels einer Fotografie einen Typ Mensch zu definieren versucht und dies mit phrenologischen, idealistischen und rassistischen Ansätzen begründet. Galton gilt als Begründer der Eugenik, der Lehre der Erbanlagen, die den menschlichen Charakter unter anderem aus Abbildungen abzuleiten versucht.²⁷¹ Die Bilder sollen beim Betrachten Schrecken, Ekel und Spott erregen, beängstigend und schauerlich wirken. Die propagandistische Presse versucht, Angst und Paranoia zu schüren und potenziellen Widerstand gegen den vom Regime provozierten Rassismus und Antisemitismus im Keim zu ersticken.

²⁷¹ Zu Bertillon, Galton und der Geschichte der Nutzung von Porträts zur Identifizierung von Menschen und ihrem Charakter s. Roland Meyer, *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*, Konstanz 2019.

Beiträge wie dieser im auflagenstarken *Stürmer* leisten einen wesentlichen Beitrag zur Manipulation und Kontrolle der öffentlichen Meinung, fordern offen zu Diskriminierung und Verfolgung auf und legitimieren Gewalt gegen Menschen, die den Dargestellten scheinbar ähneln. Die in der Presse konstruierten Feindbilder werden in verschiedenen Kontexten stetig wiederholt und fördern die Eindringlichkeit und das Affektpotenzial der Propaganda. Der vermeintliche Zusammenhalt innerhalb der „Volksgemeinschaft“ wird wesentlich auch durch das Bestreben gefördert, sich von solchen als Negativbeispiele dargestellten Personen abzugrenzen.

Auch *Neues Volk* unterstützt dies durch Beiträge wie jenen über „Sittenstrolche und Verbrecher“ in Heft 4/1939. Über acht Seiten hinweg werden Menschen in Text und Bild verantwortlich für gesellschaftliche Probleme gemacht. Seite 21 zeigt drei ausgeschnittene Fotografien von Männern, zwei als Brustbilder und einen als vereinzelt Kopfausschnitt (Abb. 62). Sie sind verschieden groß, willkürlich versetzt und die großformatige Fotografie der vorherigen Seite überlappend am rechten Seitenrand angeordnet. Ihre kahlrasierten Köpfe weisen sie als Sträflinge aus, wodurch sie würdelos und krank wirken. Alle drei ziehen die Stirn in Falten und blicken an der Kamera vorbei jeweils in verschiedene Richtungen, als ob sie den Betrachtenden schuldbewusst ausweichen würden. Die Augen des Mannes im größten Porträt am unteren Seitenrand sind schwarz retuschiert, was ihn besonders düster und unnahbar erscheinen lässt. Die Fotografien sind direkt um die Kopfumrisse ausgeschnitten und schweben wie Fremdkörper auf der blanken Zeitschriftenseite. Der Text beschreibt sie als „Sitten- und Berufsverbrecher, denen man die Schandtaten geradezu vom Gesicht ablesen kann“ und wirft ihnen vor, eine „ständige Gefahr für die Volksgemeinschaft“ zu sein.²⁷² Der Autor verspottet den während der „Systemzeit“, so der NS-Begriff für die Weimarer Republik, vorherrschenden Glauben, Verbrecher würden durch äußere und innere Umstände zu Straftätern – eine Auffassung, die die Nationalsozialisten ablehnen, da sie überzeugt sind, dass kriminelles Verhalten angeboren ist und vererbt wird.²⁷³ Die bildliche Inszenierung unterstreicht die textuelle Diffamierung der Dargestellten: „Schädlinge“, „Sittenstrolche“, „Berufsverbrecher“ und „Asoziale“ werden als abstrakte, kuriose, ungleiche Erscheinungen willkürlich über die Seiten verstreut und durchbrechen die ansonsten klare Anordnung von rechtwinkligen Bild- und Text-Kombinationen. Im Text werden auch die Bestrafungen relativiert: sie würden „zu eigenem Nutzen“ der Männer und zum Schutz der „Allgemeinheit vor schlimmster

²⁷² Neues Volk 1939, Heft 4, S. 21.

²⁷³ Ebd., S. 19.

Gefährdung“ stattfinden.²⁷⁴ Die Porträtierten dienen so dazu, die Aufmerksamkeit und den Zorn der Bevölkerung auf gesellschaftliche Missstände von den tatsächlichen Ursachen abzulenken. In der obsessiven Fokussierung der Nationalsozialisten auf eine kollektive Identität werden Zerrbilder heraufbeschworen, in denen sich vorhandene Stereotype und Vorurteile konzentrieren und in deren Ablehnung sich die Bevölkerung vereint.

Die traditionsreiche Gattung des Porträts dient der nationalsozialistischen Propaganda zur Unterscheidung zwischen „Volksgenossen“ und „Gemeinschaftsfremden“. Sorgfältige Inszenierungen, formale, würdevolle und idealisierte Posen, die Makel unauffällig kaschieren, werden kontrastiert mit schief angeordneten, körperliche Fehlstellungen herausstellenden und bewusst diffamierenden Schnappschüssen. Die politische Wirklichkeit im NS, in der Verfolgung, Diskriminierung und Mord der Ausgegrenzten tatsächlich umgesetzt werden, wird so durch Bild- und Textpropaganda teils subtil, teils ganz offensichtlich konstruiert, bekräftigt und gerechtfertigt.

3.8 Feindbilder der nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“

Die Konstruktion der nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“ geschieht vornehmlich durch die Abgrenzung nach außen. Das grundlegende System von Inklusion und Exklusion, das Detlev Peukert in dem Zusammenhang erstmals formuliert hat, stellt „Volksgenossen“ und „Gemeinschaftsfremde“ einander gegenüber.²⁷⁵ Diese Gegensätzlichkeit wird insbesondere von der Bildpropaganda als wirkungsmächtiges Gestaltungsmittel genutzt. Elke Anna Werner definiert das sprachliche Kompositum „Feindbild“ als mentale und reale Bilder in enger wechselseitiger Beziehung, die den Feind in einer Konfliktsituation derart negativ übersteigern, dass sich die adressierten BetrachterInnen als Gruppe solidarisieren.²⁷⁶ Feindbilder werden sowohl imaginär entwickelt und dann von Medien oder Politikern in Bildern konkretisiert als auch umgekehrt von diesen Akteuren konstruiert, um sich dann im kulturellen Gedächtnis der BetrachterInnen zu konkretisieren. Die spezifische ikonische Wirkmacht der Bildpropaganda, die bereits im Ersten Weltkrieg eingesetzt wurde, macht Bilder selbst zu Akteuren in politischen Konflikten.²⁷⁷ So können emotionale Reaktionen bei den BetrachterInnen nachfolgend auch politische Effekte auslösen. Die visuell vermittelte Exklusion aus der „Volksgemeinschaft“ findet auch dahingehend statt, dass die Propagandabilder vornehmlich Positives darstellen und

²⁷⁴ Neues Volk 1939, Heft 4, S. 19-24.

²⁷⁵ Peukert 1982.

²⁷⁶ Werner 2011, S. 302.

²⁷⁷ Ebd.

etwa die Verbrechen der Wehrmacht, der SS und der SA nicht darstellen, wodurch Vergehen anderer Gruppen hervorgehoben werden – eine Strategie zur Feindbild-Konstruktion, die rechts-nationalistische Parteien auch heute noch verfolgen, wenn sie Straftaten der einen Gruppe betonen und der eigenen Anhänger verschweigen oder relativieren.

3.8.1 Feindbilder als Kontrastbilder

Das Plakat des Künstlers Mjöltnir stellt die inbegriffene und die ausgeschlossene Seite der NS-„Volksgemeinschaft“ auf perfide überspitzte Weise einander gegenüber (Abb. 63). Das mehrfarbige Hochformat wird längs zweigeteilt in eine linke und eine rechte Hälfte. Links ist eine junge blonde Frau im roten taillierten Kleid abgebildet, die ein kleines blondes Mädchen hochhebt und anstrahlt. Es trägt ein gelbes Kleid mit weißem Bubikragen und streckt lachend die Arme in die Höhe. Der weiße Hintergrund mit gelben Akzenten steht in deutlichem Kontrast zum schwarzen Hintergrund der rechten Plakathälfte. Dort ist das Brustbild eines Mannes, der eine dunkle Kappe mit rotem Sowjetstern trägt. Zwischen den dichten Augenbrauen und um den leicht geöffneten Mund mit schwarzer Zahnlücke ziehen sich tiefe Falten über sein düsteres, unrasiertes Gesicht. Unter ihm häufen sich mehrere Figuren übereinander, deren schlaffe, ausgemergelte Körper in Lumpen stecken mit siechen, schmerzverzerrten und eingefallenen Gesichtern. Sie lassen die kahlen Köpfe hängen oder strecken sich in drastischen Gebärden zu dem überdimensionalen Mann über ihnen.

Der Text ist auf ein symbolisches Gegensatzpaar reduziert: In breiten roten Buchstaben leuchtet das Wort „Sieg“ am oberen Bildrand der linken Seite und wird in schwarz-weiß am diametralen Ende des Plakats weitergeführt: „oder // Bolschewismus“. Besonders ausdrucksstark sind die Positionen der Antipoden „Sieg“ oben und „Bolschewismus“ unten, die Betonung durch Majuskeln und ihr größtmöglicher Abstand auf der Bildfläche. Die jeweiligen Textfelder sind gleich groß, wodurch „Sieg“ in größeren Buchstaben erscheint als das längere Wort „Bolschewismus“, dessen Buchstaben dadurch in zwei Zeilen dicht gedrängt Platz finden müssen.

Von symbolischer Bedeutung ist auch die Kappe des „Bolschewisten“: Die sogenannte Budjonowka wurde im Russischen Bürgerkrieg als Teil der Uniform der neugegründeten Roten Armee eingeführt und ist durch ihr charakteristisches Aussehen mit Ohrenklappen, Schirm und Spitze in zahlreichen Karikaturen weit über die Sowjetunion hinaus bekannt als Symbol für die Rote Armee und das postrevolutionäre Russland. Das Pentagramm, der fünfzackige rote Stern vorne auf der Kappe ist das Symbol der sozialistischen beziehungsweise kommunistischen Weltanschauung. Derart eindeutige Symbolik fehlt auf der linken Plakathälfte, wodurch die

Betrachtenden selbst Schlüsse ziehen können, was das siebringende Gegenstück zum dargestellten Bolschewismus sei.

Die Grundaussage ist dabei primitiv: Gut und Böse, Positiv und Negativ stehen kontrastreich einander gegenüber und ziehen durch maßlose Übertreibung die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf sich. Die Antithesen finden sich auch in der Blickrichtung der jeweiligen ProtagonistInnen: Das blonde Mädchen blickt die Betrachtenden lachend an, unterstützt durch die zu ihr aufschauende Mutter, während der Mann rechts in gekrümmter Haltung unheilvoll unter seiner Kappe hervorblickt. Die Betrachtenden sind so mit fröhlichem Aufmerksamkeits-Heischen und argwöhnischer Abschreckung konfrontiert. Die Spiegelung ins Negative durchläuft auch die Figur der jungen Mutter im Profil. Auf der rechten Bildseite ist eine junge Frau die einzige Gestalt, die nicht gänzlich ausgezehrt und kahl ist. Ihr noch gesunder Körper, hier in weiße Fetzen gekleidet, und das zerzauste, ehemals blonde Haar hebt sich von den übereinander liegenden kranken Gestalten ab. Statt einem Kind entgegen blickt sie nun jedoch mit leeren Armen und entsetztem Gesicht zu der Männerfigur auf.

Als Zielgruppe angesprochen werden zunächst Frauen, vor allem Mütter – denen besondere Verantwortung übertragen ist – und Kinder, dann alle „Arier“ als privilegierte „Rasse“ und schließlich jene, die sich in den darnieder liegenden Menschen auf der rechten Seite wiedererkennen, einem Zustand, der also den sozialistischen Strömungen nach dem Weltkrieg anzulasten sei und der sich noch verschlimmern werde, wenn der Nationalsozialismus sich nicht gegen den Bolschewismus durchsetzen könne.

Vorwissen ist bei dem klar verständlichen Propagandabild kaum nötig. Das Wort „Sieg“ lässt den Kriegszustand vermuten. So kann das Publikationsdatum des Plakats mit der damaligen politischen Situation in Beziehung gesetzt werden. Der Kampf, den die Nationalsozialisten gegen den Bolschewismus und die Sowjetunion führen, gipfelt 1943 in der kritischen Phase des Ostfeldzuges. Die Niederlage von Stalingrad im Februar und sowjetische Gegenoffensiven führen bei der Wehrmacht zu Verlusten, Ressourcenmangel und einem Wechsel der Taktik hin zu Verteidigung. Regimetreue Künstler wie Mjölñir unterstützen die Bildpropaganda und die Argumentation der NS-Regierung. Obwohl das Plakat keine direkte Handlungsanregung formuliert, regt es die Betrachtenden doch zu eigenen Überlegungen an und gibt eine klare Richtung vor. Ziel der Kampagne ist das Provozieren von Gefühlen: Identifikation, Vergleiche, Abscheu und Angst. Die vermeintliche Bedrohung aus dem Osten soll den Deutschen vor Augen führen, was bei einer Kriegsniederlage zu erwarten wäre und gleichzeitig die eigenen Anstrengungen und Opfer im Krieg gegen die Sowjetunion rechtfertigen.

Ein weiteres Feindbild des NS beschwört der Zeichner Fips im *Stürmer* im Juni 1938 (Abb. 64). Die Schwarz-Weiß-Karikatur ist in eine linke obere und eine rechte untere Bildhälfte aufgeteilt durch ein diagonales Schwert mit einem Hakenkreuz auf der Klinge, auf dessen Griff „Nürnberger Gesetze“ steht. Auf der linken Seite stehen vor hellem Hintergrund die Brustbilder eines Mann und einer Frau, die dem typisierten „arischen“ Ideal entsprechen. Konzentrische Strahlen gehen von dem eng zusammenstehenden Paar aus. Auf der rechten Seite drängen sich vier Männer vor dunklem Hintergrund, die diesem körperlichen Ideal diametral entgegenstehen: Sie haben zu Fratzen verzogene Gesichter, Hakennasen, große Ohren, dicke Lippen und wenige, dunkle Haare. Sie repräsentieren gleich mehrere Feindbilder: Der Mann ganz links ist mit Brille und Davidstern an der Krawatte als jüdischer Intellektueller karikiert, der Mann rechts oben trägt einen Vollbart und eine Kippa sowie Schläfenlocken und stellt einen orthodoxen Juden dar, die beiden letzten Männer weisen sich durch gepflegt gestutztes Haar, Anzug und Hemd als (jüdische) Geschäftsleute aus. Somit versinnbildlicht die linke Bildseite das, was im nationalsozialistischen Sinne positiv ist und die rechte das Judentum, das durch die Nürnberger Gesetze davon getrennt werden soll. Die Opposition wird durch die sich gegenseitig anblickenden Figuren betont: Das linke Paar blickt entschlossen und scheinbar unbeeindruckt auf die bössartigen Grimassen herab, die die Männer ihnen von rechts entgegen recken. Während Mjölnir die Drohfigur des Bolschewisten als unheilvolles Omen an die obere Bildseite setzt, verarbeitet Fips auch die hierarchische Symbolik der „Herrenrasse“, die von oben auf „minderrassige Untermenschen“ herabschaut. Beide werden hier durch das Schwert der NS-Gesetzgebung getrennt: Die Nürnberger „Rassegesetze“ werden 1935 erlassen und stellen die rechtliche Grundlage für die antisemitische und rassistische NS-Ideologie dar. Die Bildunterschrift zitiert und erweitert Mt 19,6²⁷⁸: „Was Gott zusammengefügt, soll der Mensch nicht trennen, // Was er geschieden, nicht zusammenmanschen!“ In der Kombination mit dem Bild suggeriert der Text, die Nürnberger Gesetze, die die Heirat mit jüdischen Partnern verbieten, sei gottgewollt und -gegeben. Im Bild funktioniert die Trennung durch das Schwert der Gesetzgebung, wodurch die NS-Justiz mit Gott gleichgesetzt wird. Die Aureole um das blonde Paar zitiert christliche Heiligendarstellungen und überhöht die Aussage religiös. Die Bildüberschrift „Rassenschutz“ postuliert, dass die eine „Rasse“ vor der anderen geschützt werden müsse. Die paranoid-rassistische NS-Ideologie versteht dabei das Judentum nicht als Religion, sondern als fremdartige und minderwertige „Rasse“, ignoriert die vielfältigen Lebensformen durch pauschale Stereotypisierungen und arbeitet aktiv an einer Vereinheitlichung, nämlich

²⁷⁸ Bibel: Mt 19,6.

Verelendung jüdischer Existenzen. Durch die Verbindung von Bild, Text und Symbolik hat die Karikatur Ähnlichkeiten mit dem belehrenden Charakter der Schaubilder (s. Kap. 3.3.4). Die Bildsprache des Feindbildes orientiert sich hinsichtlich der Stilmittel an der sprachlichen Rhetorik. Hyperbel und Reduktion eignen sich besonders zur Typisierung der Figuren und sind daher die wichtigsten Darstellungsformen.²⁷⁹ Aus diesem Grund werden Feindbilder auch häufig in Karikaturen visualisiert.

3.8.2 Feindbilder als Gegenüberstellungen

Vergleiche von Positiv- und Negativ-Beispielen, verpackt in mitleiderregenden Erzählungen, werden auch von propagandistischen Zeitschriften wie *Neues Volk* oder *Die Woche* verbreitet und konstruieren so scheinbar harmlose populistische Feindbilder der „Volksgemeinschaft“. Der Artikel in *Neues Volk* im Mai-Heft des Jahres 1934 stellt auf einer Doppelseite „Kinder des Elends“ und „Kinder des Glücks“ einander gegenüber (Abb. 65). Die erste Seite zeigt „erbkrank“ Kinder in zwei sich überlappenden Fotografien. Die obere bildet zwei Mädchen in Kittelschürzen ab, deren gebückte Haltung durch den runden Bildausschnitt zusätzlich gedrückt erscheint. Die untere querformatige Fotografie zeigt mehrere Kinder verschiedenen Alters, die mit einer Pflegerin auf der schattigen Wiese vor einem großen sonnenbeschienenen Backsteinhaus stehen. Die Mädchen tragen Kittel über den langärmeligen Kleidern und haben kurze Topfschnitte, die Jungen tragen lange Hosen und Jacken und sind kahl rasiert. Wie im oberen Bild ziehen die Kinder die Köpfe ein, blicken ausweichend, unsicher nach unten und haben den Mund offen, sodass ihre mitunter unsymmetrischen und nicht der Schönheitsnorm entsprechenden Gesichter nur schwer erkennbar sind. Auf der rechten Doppelseite sind zwei Fotografien, oben im Querformat, unten kreisförmig zum direkten Vergleich. Oben sind mehrere Kinder in Badehosen abgebildet. Sie sitzen an einem Sandstrand, wenden den Betrachtenden die Rücken zu und blicken aufrecht und unbekümmert auf ein offenes, ruhiges Gewässer. Die rundgeschnittene, untere Fotografie zeigt zwei Babys und ein Kleinkind, die nackt auf einer gestreiften Picknickdecke im Gras liegen. Der runde Umriss der Fotografie wird durch die Picknickdecke durchbrochen, die über den Bildrand hinaus auf die weiße Zeitschriftenseite ragt. Es sind keine direkten Kontrastbilder, sondern vielmehr positive Kontrastfolien, die alles Negative der linken Bilder hier ins Positive wenden. Im Begleittext werden die Kinder der linken Doppelseite als „erbkrank“ beschrieben, die „niemals genesen“ würden und „ihr unverdientes Schicksal zu Ende leben“ müssten.²⁸⁰ Die Kinder rechts

²⁷⁹ Werner 2011, S. 303.

²⁸⁰ Neues Volk 1934, Heft 5, S. 20.

repräsentieren dagegen die „gesunde Jugend“ Deutschlands.²⁸¹ Bindeglied des textuellen Vergleichs sind die Sonnenstrahlen, die die „erbkranken“ Kinder vergeblich zur Genesung suchen und die „gesunden“ Kinder zum „sich tummeln“ und „jauchzen“ anregen. Das Feindbild der geistigen und körperlichen Beeinträchtigungen von Menschen ist Teil der „Rassenideologie“. Gemäß der nationalsozialistischen Lehre sind derartige Behinderungen vererbbar, weshalb eine genetische Verbindung mit der „gesunden arischen Rasse“ verhindert werden müsse. Obwohl auf keiner der beiden Seiten Himmel abgebildet ist, ist doch die weite, natürliche, saubere Landschaft von See und Wiese als positivistisches Gegenstück zur bedrückenden Enge des bebauten Hofes zu verstehen, angelehnt an das Negativbild des begrenzten, städtischen, oft schmutzigen Hinterhofs mit der entsprechenden Bevölkerung. Diese unheilvolle Enge wird nicht nur durch Bildinhalte, sondern auch in der Seitengestaltung deutlich: Links überlappen sich die beiden Fotografien und drängen sich mit dem längeren Text auf eine Seite, während rechts die Bilder separat voneinander mit kürzerem Text mehr Platz haben, sodass sogar der Bildrand des unteren Tondos durchbrochen werden kann. Der Hygienewahn im Nationalsozialismus spiegelt sich auch in der Affinität zum nackten Körper wider, der als rein und gesund propagiert wird. Die in ärmlicher, schmutziger Kleidung gefesselten Körper werden dagegen als Ursprung von Krankheiten, die mit der Stadt als Lebensraum in Verbindung gebracht werden, gesehen und zu einer Art Feindbild erklärt. Körperliche Freiheit, Licht, Natur und Landluft gelten als Basis für eine gesunde Volksentwicklung, werden indirekt mit ideologisch geladenen Artikeln wie diesem und im wirklichen Leben zum Beispiel in den Kinderlandverschickungen vermittelt und durchgesetzt.

Auf ähnliche Weise vergleicht ein achtseitiger Beitrag in der *Woche* vom 19. April 1939 „die deutschen Leistungen mit den Segnungen der Demokratie“ (Abb. 66 bis Abb. 69). Der ironische Titel leitet einen Text ein, der Demokratie als Täuschung und Betrug abwertet und den Bolschewismus dem stolz gelobten nationalsozialistischen „Führerstaat“ gegenüberstellt, obwohl die entsprechenden Bildbeispiele Vergleiche zur US-amerikanischen und britischen Kultur ziehen.²⁸² Danach werden die Eckpfeiler der nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“ mit ihren jeweiligen Feindbildern verglichen: stramme, zielorientierte Arbeiter versus Arbeitslosigkeit, vergnügt tanzende versus arme landflüchtige Bauern, Rechtssicherheit garantierende, unbewaffnete Polizisten versus anarchistische „Gangster“, gemeinschaftliche Einstimmigkeit für den Führer versus chaotische, demokratische Wahlen, die Frau als Mutter

²⁸¹ Neues Volk 1934, Heft 5, S. 21.

²⁸² Die Woche 19.04.1939, S. 12.

versus im Schönheitswettbewerb, fürsorgliche Kinderheime versus verwahrloste Straßenkinder. Schließlich wird noch der Straßenbau im „Dritten Reich“ im Kontrast zu der Abbildung einer unbefestigten Straße der „Ostfront“ gepriesen. Die letzte Seite des Beitrags verzichtet explizit auf einen Vergleich und zeigt die ganzseitige Fotografie einer Dampfer-Reise der KdF-Organisation. Die Gegensätze werden durch das Seitenlayout hervorgehoben: Jedes Feindbild hat ein deutlich kleineres Format als das zugehörige Idealbild.

Neben der Hyperbel und der Reduktion dient auch das Pars pro Toto der Bildpropaganda als rhetorische Argumentationsformel, wobei einzelne Figuren als Projektionsfläche stellvertretend für weitere Gruppen dienen. So repräsentieren die hier über acht Seiten präsentierten Bildthemen die zentralen Punkte der nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“ mit den konstitutiven Antipoden. Beispielhaft für sämtliche Gegenüberstellungen sind Mutter und Kind in Mjöltnirs Plakat (Abb. 63) und das „arische“ Paar in Fips‘ Karikatur (Abb. 64), während die andere Seite der jeweiligen Darstellung „Gemeinschaftsfremde“ repräsentieren. Die Gegensätze werden direkt in zweigeteilten Abbildungen visualisiert oder in nebeneinander stehenden Bildern, die die Betrachtenden zum Vergleichen anregen. Da Feindbilder sich stets auch auf imaginäre Konstruktionen beziehen, finden sie sich auch in weniger offensichtlichen Gegenüberstellungen als subtilere Darstellungsformen wieder. So ist das Feindbild der nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“ in gewisser Weise auch in der Negation ihrer konstituierenden Aspekte zu erkennen: eine Frau ohne Kinder, ein Mann, der nicht arbeitet, Jugend, die nicht in der HJ organisiert ist, Familie ohne beziehungsweise mit wenigen Kindern (s. Kap. 3.2.1), Individualismus und Naturentfremdung der Stadtbevölkerung (s. Kap. 3.2.2), all jene, die optisch den „falschen“ „Rassen“ auf der Schautafel entsprechen, eine „erbkrankte“ Familie (s. Kap. 3.2.3) oder Menschen, die nicht an der Front oder Heimatfront mitwirken (s. Kap. 3.2.4).

Als wesentlicher Teil der NS-Propaganda sind Feindbilder durch die Beständigkeit ihrer Erscheinungsformen und der reduzierten Bildsprache besonders eingängig und einfach zu verstehen.²⁸³ Wie effektiv die Konstruktion eines Feindbildes bei der Herstellung imaginärer Einheiten und Gemeinschaften ist, ist heute gleichermaßen zu beobachten. Ein gemeinschaftliches Selbstbild wird erst durch eine Form aggressiver Abgrenzung nach außen nachhaltig konstruiert.

²⁸³ Werner 2011, S. 305.

Die Kontrastbilder verwenden visuelle Mittel der Karikatur, wie Ernst Gombrich in seinem Aufsatz *Das Arsenal der Karikaturisten* beschreibt.²⁸⁴ Die Verwendung von Kontrasten und Übertreibungen als stilistische Mittel zur humoristischen und pointierten Darstellung von bestimmten Charaktereigenschaften, sozialen Missständen oder politischen Botschaften entwickelt im Propaganda-Einsatz eine fatale bildrhetorische Kraft.

Ein weiterer Orientierungspunkt der Feindbild-Propaganda ist die Bildproduktion des 19. Jahrhunderts, deren Karikaturen gleichermaßen Nationalismus, Heroisierung, Idealisierung, Romantisierung des Krieges und rassistischen Verfolgungswahn verarbeiten. Doch während die Bild-Text-Bezüge damals auf hohem intellektuellen Niveau stattfinden, liefern die Feindbilder der NS-Propaganda brachiale Kontrastmotive, die mehr auf gefühlsmäßiges Empfinden, als auf den Verstand abzielen. Die Bildrhetorik wird im NS stark vereinfacht, sodass das intellektuelle Potenzial karikaturistischer Darstellungen zugunsten eines hohen Wiedererkennungswerts abnimmt. So werden visuell kommunizierte Feindbilder der breiten Masse zugänglich gemacht und entwickeln eine enorme Wirkungskraft in der Konstituierung der „Volksgemeinschaft“.

²⁸⁴ Gombrich 1963.

4 Conclusio zur Ikonografie der „Volksgemeinschaft“

Die nationalsozialistische „Volksgemeinschaft“ ist ein ideologisches Konstrukt, dessen rassistischer Grundgedanke auf eine Gemeinschaft in der Art einer klassenlosen Gesellschaft zielt. Konflikte zwischen verschiedenen Bevölkerungsgruppen werden ausgeblendet zugunsten einer Vorstellung von Einheit, die durch Exklusion geformt wird. Die hierzu konstruierten, rassistisch begründeten Feindbilder sind das stärkste und konstituierende Instrument zur Imagination einer einheitlichen „Volksgemeinschaft“.

4.1 Visuelle Konstruktion statt bloßer Deskription

Propagandabilder spielen eine zentrale Rolle in der Vermittlung und Verbreitung des ideologischen Konzepts „Volksgemeinschaft“. Dabei wird die „Volksgemeinschaft“ jedoch nicht auf Basis politischer, theoretischer oder literarischer Konzepte geschaffen, sondern primär visuell produziert. Die Bilder sind größtenteils fiktional, weil praktisch nicht umsetzbar. Ihr visuelles Potenzial entwickelt eine starke Eigendynamik, die dank eigener Traditionsbildung und ikonografischer Vorläufer auch nicht unbedingt einer Logozentrik oder Text-Abhängigkeit bedarf. „Volksgemeinschaft“ wird nicht dargestellt, sondern mithilfe von bestimmten Bildern auf individuelle und unsystematische Weise hergestellt und postuliert. Im Sinne der symbolischen Politik kann Kunst auch Realitäten herstellen, statt lediglich reale Machtverhältnisse abzubilden. Die vorliegende Arbeit zielt auf eben diese Bilder der „Volksgemeinschaft“, deren Motive und Darstellungsweisen sich stetig wiederholen und sich so zu ikonografischen Bildtypen entwickeln. Auswahl und Analyse der Bilder dienen nicht der bloßen Illustration der einzelnen Themen, sondern ermöglichen ein neues und umfassendes Verständnis der nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“.

Für die Entwicklung der visuellen Typen, die die „Volksgemeinschaft“ beschreiben, gibt es nicht die eine treibende Kraft mit Deutungshoheit. Die Herstellung der nationalsozialistischen deutschen „Volksgemeinschaft“ erfolgt in den zahlreichen Abteilungen des Propagandaministeriums genauso wie in den Gauhauptstädten und Zeitungsredaktionen, den unzähligen Parteiorganisationen, die das gesamte Leben der Bevölkerung durchdringen und nicht zuletzt in den Köpfen der Menschen selbst.

4.2 Synkretistische Darstellungsformen

Da sie ein abstrakter Wert ist, kann die „Volksgemeinschaft“ selbst nicht dargestellt werden. Lediglich ihre Teilaspekte sind kommunizierbar, deren Zusammenhang mit der Sache selbst

jedoch oft nicht unmittelbar ersichtlich ist. Eine Ikonografie der „Volksgemeinschaft“, wie sie diese Arbeit formuliert, zeigt sich in der visuellen Kommunikation und Verstärkung der zentralen Säulen der NS-Ideologie mittels spezifischer Bildtypen. Dabei ist das Familienbild, das die spezifischen Geschlechterrollen und die Funktionen der einzelnen Generationen wiedergibt, besonders affirmativ. Als „Keimzelle der Volksgemeinschaft“ zeigt die Familie beziehungsweise ihr Abbild bestimmte Personen in unverwechselbarer Zusammengehörigkeit und Konfiguration und bildet dadurch den zentralen Bildtypus der „Volksgemeinschaft“. Die Bauerntums-Ideologie wird insbesondere in der Anfangs- und Aufbauphase des NS-Staates hervorgehoben und ist durch den Fokus der vorliegenden Arbeit auf den ländlichen Bereich ein wichtiger Teil der Analyse. Wie allgegenwärtig und umfassend der „Volksgemeinschaft“-Gedanke vermittelt wird, zeigt sich durch die ikonografischen Bildtypen zu den Themenfeldern Erziehung, Heimatfront, Freizeit und Gemeinschaft. Feindbilder tragen signifikant zur visuellen Herstellung der „Volksgemeinschaft“ bei. Der Abstand der ikonografischen Typen zu den zentralen Bestimmungsmerkmalen der „Volksgemeinschaft“ ist verschieden groß, die Assoziationsbahnen unterschiedlich lang. So sind etwa liegende Personen in landschaftlicher Umgebung weit weg von der spontanen Erwartung an eine Darstellung von „Volksgemeinschaft“. Doch die spezifische Art der Körperdarstellung, die Auswahl der Figuren, der Kontext der Veröffentlichung und der dahinterliegende Zielgedanke weisen auch diesen Bildtypus als dem Kanon der Ikonografie zugehörig aus.

Im Laufe der NS-Herrschaft verändern sich Themen und Bildtypen und passen sich den jeweiligen politischen, gesellschaftlichen oder militärischen Erfordernissen und Bedingungen an, um die Unterstützung der Bevölkerung zu gewinnen beziehungsweise zu behalten und das Regime und seine Handlungen zu legitimieren. Die drei Zeitabschnitte, in die die NS-Bildpropaganda einzuteilen ist, beeinflussen auch die Manifestationen der „Volksgemeinschaft“: 1933 bis 1939 sind Machtkonsolidierung und die Verankerung der Ideologie in der Gesellschaft die zentralen Ziele der NS-Propaganda. Hitlerkult, „Volksgemeinschaft“, Antisemitismus sind zentrale Bildthemen, die durch die Gleichschaltung der Medien allgegenwärtig sind. Mit Kriegsbeginn erfährt die „Volksgemeinschaft“ eine propagandistische Umdeutung hin zur opferbereiten Leistungsgemeinschaft. 1939 bis 1941 sind Kriegspropaganda, Mobilisierung und Militarisierung vorherrschend. Die Propaganda fördert Feindbilder, rechtfertigt die Notwendigkeit des Krieges und fordert Durchhaltewillen ein. In der dritten Phase von 1941 bis 1945 treffen die Propagandathemen des totalen Krieges mit Durchhalteparolen, Opferbereitschaft und Endkampf-Mythos auf immer unglaublichere Beschönigungen. Viele der

Zuspitzungen, Übertreibungen und Kontrastbilder gehen ins Leere ab dem Zeitpunkt, da der Hitler-Mythos zerfällt und die ideologischen Konzepte nicht mehr durchsetzungsfähig sind. In der Presse zeigt sich der Wandel in der verringerten Seitenzahl und der abnehmenden Papierqualität, in der Einstellung ganzer Zeitungen und Zeitschriften. Viele Tages- und Wochenzeitungen widmen sich fast ausschließlich der Kriegsberichterstattung und nur noch vereinzelt zivilgesellschaftlichen oder landwirtschaftlichen Themen. Unabhängig von den sich ändernden Themen bleibt die NS-Propaganda durchweg von einem ausgeprägten Fanatismus beherrscht. Ihre synkretistische Heterogenität zeigt sich in mehreren Bereichen:

Vorbilder der Darstellungsweisen sind nicht nur Antike, Klassizismus, deutsche Renaissance und das 19. Jahrhundert, sondern auch moderne Bildrhetorik, etwa in Typografie und Seitengestaltung. Verschiedene kulturelle, historische und religiöse Motive werden zusammengeführt, sodass antike und germanische Symbolik zusammentreffen, religiöse und politische Ikonografie, moderne und traditionelle Bildkultur, Mystifizierung und Dämonisierung. Die herausgearbeiteten ikonografischen Bildtypen beschränken sich nicht auf die Darstellung der „Volksgemeinschaft“, sondern weiten sich auf andere Bereiche des Nationalsozialismus aus. So werden Bilder von Marschierenden zur Stärkung des Gemeinschaftsgefühls sowohl des zivilen als auch des militärischen Selbstbildes im NS-Staat eingesetzt, während Familienbilder nahezu ausschließlich für die Propagierung der „Volksgemeinschaft“ verwendet werden. Die Vermischung und Kombination unterschiedlicher visueller und ideologischer Elemente schafft eine neue, kohärente und emotional aufgeladene, durchaus spezifische, aber unscharfe und wandlungsfähige Bildsprache.²⁸⁵ Einzigartig ist dies dennoch nicht, wie Ernst Gombrich mit seiner Theorie der „gestörten Form“ beschreibt, da jedes Regelsystem einen Widerspruch in sich birgt.²⁸⁶

Wichtig ist zu betonen, dass die vorliegende Arbeit nur einen Teilbereich analysiert und die „Volksgemeinschaft“ sich nicht auf das Ländliche, Rustikale und Folkloristische beschränkt. Wichtige Träger der Gemeinschafts-Idee sind die industrielle Arbeiterschaft, die soldatische Kameradschaft und die bürgerlich-städtische Zweckgemeinschaft mit ihren je eigenen nationalsozialistischen Gemeinschaftsorganisationen. Ein wesentlicher Punkt ist nicht zuletzt der Personenkult um die Führer der „Volksgemeinschaft“, deren Einheit mit der „Gefolgschaft“²⁸⁷ betont wird und die den „Mittelpunkt [der] gesamten Rechtsordnung“ darstellen.²⁸⁸ Priorität der

²⁸⁵ Vgl. Fuhrmeister 2010, S. 102.

²⁸⁶ Gombrich 1933.

²⁸⁷ Höhn 1935, S. 76.

²⁸⁸ Ebd., S. 75.

Bildpropaganda hat dabei stets die Kriegswirtschaft und Rüstungsindustrie gegenüber der Landwirtschaft, was sich deutlich in der Anzahl der Pressebilder abzeichnet, nicht jedoch in der Kunstproduktion widerspiegelt.

Das „Volksgemeinschafts“-Konzept wird durch öffentliche Reden, kulturelle Veranstaltungen, Symbole und visuelle Medien, wie sie hier analysiert werden, verbreitet. Mittels „Volks-empfänger“, „Wochenschau“ und „Lichtspiele“ wird die Idee vermittelt, die sich auch in architektonischen Visualisierungen,²⁸⁹ wie repräsentativen Monumentalbauten und der Kunst-am-Bau-Vorschrift, manifestiert.²⁹⁰

Der Synkretismus ist eine politische Strategie der NS-Zeit, wird Teil der Bildrhetorik und dient der Forschung als Analysewerkzeug. Was sich in Fuhrmeisters Aufsatz bereits abzeichnet, wird durch die vorliegende Analyse bestätigt: Die Visualisierungen der „Volksgemeinschaft“ sind stark situationsbezogen und kontextabhängig.²⁹¹ Ein spezifisches Bildrepertoire ist klar vorhanden, doch die Variationsmöglichkeiten sind vielfältig. Aus der Addition der verschiedenen Bildtypen ergibt sich ein Bild der „Volksgemeinschaft“, was im Film durch die bewegten Bilder, die Aktualität, die auditive Ebene, die Räumlichkeit und das Gemeinschaftserlebnis in seiner Wirkungsmacht noch übertroffen wird.

4.3 Ziele und Absichten der Propaganda

Mit den unterschiedlichen Formaten, Gattungen, Motiven und Typen werden auch unterschiedliche Zwecke erreicht: Bildproduktionen, die Blickkontakt mit den Betrachtenden, ansprechende Inhalte, plakative Schrift und auffordernde Imperative einbeziehen, bieten die Möglichkeit der Identifikation. Wechsel von Auf- und Untersichten, Nah- und Fernaufnahmen aktivieren und beteiligen die Betrachtenden; kompositorische Prinzipien, wie die Darstellung von Figurenkreisen, ein symmetrischer Bildaufbau und die Betonung der Mittelachse untermauern den Eindruck von Geschlossenheit und Autorität.²⁹²

Viele der Darstellungen, die während der NS-Herrschaft politisch erwünscht sind, sind zunächst nicht explizit nationalsozialistisch, sondern werden in den Zeitungen und Zeitschriften erst in Verbindung mit einschlägigen Texten zu Propaganda. Gemälde, die eigentlich universell und zeitlos scheinen, werden mit historisierendem Stil oder Motiv, mit dem Beiwort „deutsch“ im Titel oder durch ihre Repräsentation in Propaganda-Ausstellungen zu Werkzeugen des

²⁸⁹ Fuhrmeister 2010, S. 101.

²⁹⁰ Zuschlag 2011, S. 176.

²⁹¹ Fuhrmeister 2010, S. 97.

²⁹² Petsch 1994, S. 65f.

Regimes. Die „Volksgemeinschaft“ wird für unterschiedliche Problemkonstellationen und Aufgabenstellungen herangezogen: als soziale Idee und Mobilisierung, Integrationsangebot oder als Mittel zur Festigung der Loyalität der Massen. Ständige Wiederholungen, das Abzielen auf Gefühle und Emotionen statt auf den Verstand und der geringe geistige Anspruch, der die Inhalte leicht verständlich und zugänglich macht, erwirken eine enorme Durchsetzungsmacht der Propaganda.

4.4 Historische und aktuelle Bezüge

Historische Narrative und ideologische Konstrukte, die kollektive Identität schaffen und verstärken, weisen Parallelen zur „Volksgemeinschaft“ auf, ihre Bildproduktionen sind daher vergleichbar. Das Bild des kollektiven Widerstands gegen Napoleon in der Völkerschlacht bei Leipzig 1813 wird von der NS-Propaganda aufgegriffen, um Analogien zum Kampf des deutschen Volkes gegen innere und äußere Feinde im „Dritten Reich“ zu ziehen. Als homogene Einheit kämpft die „Volksgemeinschaft“ für nationales Überleben und Freiheit, wie die Deutschen 1813 zeigt auch sie sich opferbereit und einem patriotischen Mythos verfallen. Mit der Revolution 1848 wird die Politik in den Alltag der Städte getragen, eine aktive Bürgerschaft strebt nach der Vereinheitlichung der gesellschaftlichen Schichten, sodass Miliz, Arbeiter, Bürger und Studenten eine geeinte politische Masse bilden. Dieses Bestreben greift der NS-Staat mit der „Volksgemeinschaft“ historiografisch auf und instrumentalisiert sie für die eigene Propaganda. Die Idee eines geeinten Deutschen Reiches wird nach dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 umgesetzt und war in der NS-Zeit von zentraler Bedeutung. Die Militarisierung und die Einigung der deutschen Länder im Kaiserreich dienen dem NS-Staat als Vorbild für eine homogene, kriegerische „Volksgemeinschaft“ auf Basis der nationalsozialistischen Ideologie. Das Aufkommen der Massenparteien, etwa der Christsozialen und der Sozialdemokraten, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, deren Versammlungen teilweise über reine Massenveranstaltungen hinausgehen, um ein Gemeinschaftsgefühl zu fördern, ist als Phänomen vergleichbar mit der „Volksgemeinschaft“ und zudem der Bereich, in dem Hitler auch sozialisiert wurde. Für Mobilisierung und Zusammengehörigkeitsgefühl steht auch der Vorabend des Ersten Weltkrieges. Diese historische Bereitschaft zur Verteidigung des Vaterlandes spiegelt sich in der „wehrhaften Volksgemeinschaft“ wider. Mit der „Volksgemeinschaft“ propagiert das NS-Regime diesen Mythos von Einheit und nationaler Stärke. Zu diesen historischen Ereignissen und ihren Bildproduktionen können klare Beziehungslinien aufgezeigt werden, doch sind sie nicht unbedingt vergleichbar. In jedem Fall

kann der „deutsche Sonderweg“ als Vorbedingung oder auch Erleichterung der Durchsetzungsfähigkeit der „Volksgemeinschaft“ konstatiert werden.

Die visuellen und rhetorischen Methoden, die bei der „Volksgemeinschaft“ zu beobachten sind, dienen der Propaganda damals wie heute zur Verfolgung politischer und gesellschaftlicher Ziele. Nationalistische Bewegungen verherrlichen die „reine“, homogene Einheit des Volkes, die sich gegen fremde Einflüsse verteidigen müsse. Heute werden Feindbilder insbesondere durch rechtspopulistische Werbung geschaffen, die Angst zu verbreiten versucht, beiläufig Stereotype wiederholt und verschärft und mit Kontrastbildern von beispielsweise Burka versus Tracht Aufmerksamkeit erregen will.²⁹³ Der Begriff der „Leitkultur“ wurde vom Politologen Bassam Tibi in die Diskussion eingeführt und findet sich heute u.a. im Grundsatzprogramm der ÖVP.²⁹⁴ Er beschreibt einen Werte-basierten gesellschaftlichen Konsens, der sich bei Tibi noch als Werkzeug zur Integration versteht, in der lebhaften Diskussion über den Begriff jedoch bald zu einem Instrument der Abgrenzung gegenüber „Anderen“ wird. Auch in Deutschland wird der Begriff besonders vor Wahlen immer wieder zur politischen Positionierung gegen Migration und Integration von Zuwanderern aufgegriffen.

Patriotische Inszenierungen von Soldaten und Kriegshelden und die Demonstration von militärischer Macht und Stärke in der Bildpropaganda dienen heute vor allem in autoritär regierten, aber auch in demokratischen Staaten der Förderung des Nationalstaatsbegriffs. Aggressiver Antisemitismus hat heute komplexere Ursprünge als im NS: Nicht nur Neo-Nazis und „Neue Rechte“, sondern auch kleinere linke Splitter-Gruppen, die türkischen Faschisten „Graue Wölfe“ und Islamistische Parteien und Gruppierungen aus der gesamten muslimischen Welt zeigen deutliche antisemitische Tendenzen.

Bildliche Vereinfachung und Emotionalisierung als Mittel der visuellen Manipulation werden heute durch soziale Medien auf globaler Ebene verwendet. So werden Stereotype und Feindbilder bedient, um ideologische Botschaften zu verbreiten. Mit den Karikaturen in Zeitungen ist die heutige Meme-Kultur vergleichbar, die in vereinfachten und zugespitzten Bildern oder Videos der breiten Masse wirkungsvolle Botschaften vermittelt.

4.5 „Volksgemeinschaft“ als Analysewerkzeug der NS-Zeit?

„Volksgemeinschaft“ als Schlagwort ist heute in der NS-Forschung en vogue, wodurch es umso wichtiger ist, die Grenzen dieses Begriffs aufzuzeigen. Obwohl es ein echter Quellenbegriff ist,

²⁹³ Vgl. Wittfeld 2013.

²⁹⁴ ÖVP 2024.

nicht ein Konzept, das die Forschung an das Thema anlegt, müssen neben seinen Stärken auch die Schwächen herausgearbeitet werden. Alltags- und Gesellschaftsgeschichte sind heute das Ziel der NS-Forschung, da nicht nur die Integrierten, sondern auch die Exkludierten thematisiert werden. „Volksgemeinschaft“ ist dabei ein zentraler Begriff und führt laut Goldhagen und Schmiechen-Ackermann zum „Kern des Problems“, kann aber keinesfalls das alleinige Analysewerkzeug für die Zeit und ihre Geschehnisse sein.²⁹⁵ Die Beschäftigung mit der „Volksgemeinschaft“ erfasst vor allem ideologische Konstruktionen, kann aber andere wichtige Aspekte der NS-Forschung nur teilweise abdecken: Die Rolle der NSDAP, Aufbau und Funktionsweise der Parteibürokratie und der Terrorapparate sowie die inneren Machtkämpfe weisen nur geringe Schnittmengen zum Themenbereich „Volksgemeinschaft“ auf. Die „Volksgemeinschaft“ bietet zwar die ideologische Grundlage für die Ausgrenzung von Individuen und Gruppen, doch die konkrete Planung, Organisation und Durchführung des Holocaust bleibt oft genauso unberührt vom Themenkreis „Volksgemeinschaft“, wie der Widerstand in der Bevölkerung. Auch die internationale Dimension und die Außenpolitik des „Dritten Reiches“ werden bei der Beschäftigung mit der „Volksgemeinschaft“ nur über die europäische Expansions- und Siedlungspolitik angeschnitten. Ein methodisches Problem ist also die Gefahr, dass sich die Bildtypen verselbstständigen und ihre Anschlussfähigkeit an andere Themen verlieren.

Die pluralistische, synkretistische und heterogene Bildrhetorik des NS-Staats zeigt sich dennoch umfassend in der Visualisierung des Konzepts der „Volksgemeinschaft“, das Kershaw als „wirksamste Legitimation des Dritten Reiches“ bezeichnet.²⁹⁶ Das außergewöhnliche Affektpotenzial propagandistischer Bilder, die in besonderem Maße eingänglich und nahbar sind, macht die Analyse der „Volksgemeinschaft“ kunstgeschichtlich relevant.

²⁹⁵ Goldhagen 1996; Schmiechen-Ackermann 2012, S. 18f.

²⁹⁶ Kershaw 1986, S. 132.

5 Schriftliche Primär- und Sekundärquellen

Adam 1992.

Peter Adam, Kunst im Dritten Reich, Hamburg 1992.

Anderson 1996.

Benedict Anderson, Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes, Frankfurt a.M. / New York City 1996.

Bajohr/Wildt 2009.

Frank Bajohr / Michael Wildt (Hg.), Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus. Frankfurt a.M. 2009.

Bartetzko/Glossmann/Voigtländer-Tetzner 1980.

Dieter Bartetzko / Stefan Glossmann / Gabriele Voigtländer-Tetzner, Die Darstellung des Bauern, in: Georg Bussmann (Hg.), Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung (Kat. Ausst. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a.M. 1980), Frankfurt a.M. 1980, S. 310-346.

Bibel.

Die Bibel, Einheitsübersetzung, Freiburg i.B. 2016.

Blaschke 2018.

Anette Blaschke, Zwischen Dorfgemeinschaft und Volksgemeinschaft. Landbevölkerung und ländliche Lebenswelten im Nationalsozialismus, Paderborn 2018.

Bloth 1994.

Ingeborg Bloth, Adolf Wissel, Berlin 1994.

Boberach 1984.

Heinz Boberach (Hg.), Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS, Herrsching 1984.

Böse 2008.

Christian Böse, Die Entstehung und Fortbildung des Reichserbhofgesetzes, Lausanne 2008.

Brandt 1939.

Marie Berta von Brandt (Hg.), Die Frau in der deutschen Landwirtschaft, Berlin 1939.

Bruhn 2011.

Matthias Bruhn, Bad in der Menge, in: Uwe Fleckner / Martin Warnke / Hendrik Ziegler, Politische Ikonographie. Ein Handbuch. Band II: Imperator bis Zwerg, München 2011, S. 112-118.

Bückeberg GmbH.

Jan Waitzmann (Geschäftsführer), Dokumentations- und Lernort Bückeberg gemeinnützige GmbH, (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://bueckeberg-ggmbh.de/die-ns-reichserntedankfeste>.

BpB: Rasse.

Bundeszentrale für politische Bildung (o.Hg.), Dossier Antisemitismus: Rasse, Bonn (o.J.) (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.bpb.de/themen/antisemitismus/dossier-antisemitismus/504216/rasse/>.

Chapoutot 2014.

Johann Chapoutot, Der Nationalsozialismus und die Antike, Darmstadt 2014.

Corni/Gies 1994.

Gustavo Corni / Horst Gies, Blut und Boden. Rassenideologie und Agrarpolitik im Staat Hitlers, Idstein 1994.

Corni/Gies 2015.

Gustavo Corni / Horst Gies, Brot. Butter. Kanonen. Die Ernährungswirtschaft in Deutschland unter der Diktatur Hitlers, Berlin 2015.

Czech 2007.

Hans-Jörg Czech, Bildbeschreibung zu Paul Junghanns, Pflügen, 1940, in: Czech/Doll 2007, S. 336f.

Czech/Doll 2007.

Hans-Jörg Czech / Nikola Doll (Hg.), Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945 (Kat. Ausst. Deutsches Historisches Museum, Berlin 2007), Dresden 2007.

Duden: nordisch.

Dudenredaktion, nordisch, Duden online (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/nordisch>.

Duden: Rasse.

Dudenredaktion, Rasse, Duden online (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Rasse>.

Duden: Tagewerk.

Dudenredaktion, Tagewerk, Duden online (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Tagewerk>.

Dyke/Fuhrmeister 2000.

James van Dyke / Christian Fuhrmeister, Zeitlose Kunstwerke und Moderne(s) Gestalten im Braunschweiger Dom, in: Städtisches Museum Braunschweig / Hochschule für Bildende Künste Braunschweig (Hg.), Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus (Kat. Ausst. Städtisches Museum Braunschweig, Braunschweig 2000), Hildesheim / Zürich / New York 2000, S. 48-65.

Eiland 1941.

Karl Eiland, Mutter und Kind in deutscher Kunst, in: Rassenpolitisches Amt der NSDAP, Neues Volk, Berlin / Wien 1941, Heft 10, S. 3-6.

Feder 1932.

Gottfried Feder (Hg.), Das Programm der N.S.D.A.P. und seine weltanschaulichen Grundgedanken, Nationalsozialistische Bibliothek, Heft 1, München 1932.

Fräss-Ehrfeld 1984.

Claudia Fräss-Ehrfeld, Geschichte Kärntens. Bd. 1. Das Mittelalter, Klagenfurt 1984.

Frei 2009.

Norbert Frei, Volksgemeinschaft. Erfahrungsgeschichte und Lebenswirklichkeit der Hitler-Zeit, in: ders., 1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewusstsein der Deutschen, München 2009.

Friedrich 2005.

Thomas Friedrich, Nationalsozialismus. Lichtbild. Moderne, in: Falk Blask (Hg.), Menschenbild und Volksgesicht. Positionen zur Porträtfotografie im Nationalsozialismus, Münster 2005, S. 12-21.

Friehe 1934.

Albert Friehe, Was muß der Nationalsozialist von der Vererbung wissen? Die Grundlagen der Vererbung und ihre Bedeutung für Mensch, Volk und Staat, Frankfurt a.M. 1934
(Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://archive.org/details/Friehe-Albert-Was-muss-der-Nationalsozialist/page/n3/mode/1up?view=theater>.

Friehe 1937.

Albert Friehe, Was muß die deutsche Jugend von der Vererbung wissen? Die Grundlagen der Vererbung und ihre Bedeutung für Mensch, Volk und Staat, Frankfurt am Main 1937
(Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: https://learndynamics.de/schulmuseum-fn/NS/#/lessons/pRAkmrZwRc6RErR_mvvjECNixPmtgl1o.

Fritzsche 2008.

Peter Fritzsche, Life and Death in the Third Reich, Cambridge (Massachusetts) 2008.

Fuhrmeister 2010.

Christian Fuhrmeister, Ikonografie der Volksgemeinschaft, in: Hans-Ulrich Thamer / Simone Erpel (Hg.), Hitler und die Deutschen. Volksgemeinschaft und Verbrechen, Berlin 2010, S. 94-103.

GDK Research.

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Christian Fuhrmeister / Stephan Klingen / Iris Lauterbach / Ralf Peters (Projektleitung), GDK Research, Bilddatenbank, München 2009-2011
(Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: www.gdk-research.de.

Gies 1979.

Horst Gies, Aufgaben und Probleme der nationalsozialistischen Ernährungswirtschaft 1933-1939, in: Vierteljahreshefte für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Bd. 66, Stuttgart 1979, S. 466-499.

Goldhagen 1996.

Daniel Jonah Goldhagen, Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust, Berlin 1996.

Gombrich 1933.

Ernst H. Gombrich, Giulio Romano als Architekt, Wien 1933.

Gombrich 1963.

Ernst H. Gombrich, Das Arsenal der Karikaturisten, in: ders., Meditationen über ein Steckenpferd, Wien 1963, S. 223-248.

Götz 2001.

Norbert Götz, Ungleiche Geschwister. Die Konstruktion von nationalsozialistischer Volksgemeinschaft und schwedischem Volksheim, Baden-Baden 2001.

Götz 2012.

Norbert Götz, Die nationalsozialistische Volksgemeinschaft im synchronen und diachronen Vergleich, in: Schmiechen-Ackermann 2012, S. 55-67.

Grüttner 2014.

Michael Grüttner, Das Dritte Reich. 1933-1939, Stuttgart 2014.

Haibl 2007.

Michaela Haibl, Volksgemeinschaft, in: Wolfgang Benz / Hermann Graml / Hermann Weiß (Hg.), Enzyklopädie des Nationalsozialismus, München 2007, S. 855f.

Held 2011.

Jutta Held, Bauer, in: Uwe Fleckner / Martin Warnke / Hendrik Ziegler (Hg.), Politische Ikonographie. Ein Handbuch, München 2011, Bd. 1, S. 119-126.

Herbert 2011.

Ulrich Herbert, Treue. Rache. Triumph. Raphael Gross fragt, ob die Nationalsozialisten durch ein besonderes Moralempfinden verbunden waren, in: Die Zeit, Nr. 14, Jg. 2011, 31.3.2011 (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.zeit.de/2011/14/L-P-Gross>.

Herbert 2014.

Ulrich Herbert, Echoes of the Volksgemeinschaft, in: Steber/Gotto 2014, S. 60-69.

Herz 1994.

Rudolf Herz, Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos, München 1994.

Heyder 2021.

Michael Heyder, Karl Diebitsch, in: Walter de Gruyter (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon. Internationale Künstlerdatenbank. Online, 2021 (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/database/AKL/entry/_10188652/html

Hinz 1980.

Berthold Hinz, Malerei des deutschen Faschismus, in: Georg Bussmann (Hg.) Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung (Kat. Ausst. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a.M. 1980), Frankfurt a.M. 1980, S. 261-279.

Hinz 1984.

Berthold Hinz, Malerei im deutschen Faschismus, München 1984.

Höhn 1935.

Reinhard Höhn, Rechtsgemeinschaft und Volksgemeinschaft, Hamburg 1935.

Holl u.a. 2004.

Oscar Holl u.a., Lactatio, in: Wolfgang Braunfels / Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 3, Rom u.a. 2004, Sp. 5.

Imdahl 1988.

Max Imdahl, Pose und Indoktrination, in: Klaus Staeck (Hg.), Nazi-Kunst ins Museum?, Göttingen 1988, S. 87-99.

Karolyi 2021.

Claudia Karolyi, Marta Elisabet Fossel, in: Walter de Gruyter (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon. Internationale Künstlerdatenbank, 2021 (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/database/AKL/entry/_00020924/html.

Kershaw 1986.

Ian Kershaw, Der Hitler-Mythos. Volksmeinung und Propaganda im Dritten Reich, München 1986.

Kershaw 2011.

Ian Kershaw, Volksgemeinschaft. Potenzial und Grenzen eines neuen Forschungskonzepts, in: Jörn Leonhard u.a. (Hg.), Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, Jg. 59, Heft 1, München 2011, S. 1-17.

Ketter 2002.

Helena Ketter, Zum Bild der Frau in der Malerei des Nationalsozialismus. Eine Analyse von Kunstzeitschriften aus der Zeit des Nationalsozialismus, Münster 2002.

Klinsiek 1982.

Dorothee Klinsiek, Die Frau im NS-Staat, Stuttgart 1982.

Koestler 2018.

Claudia Koestler, Robert Heindl. Kriminalist mit falschem Titel, Süddeutsche Zeitung, 20.3.2018 (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/wolfratshausen/robert-heindl-kriminalist-mit-falschem-titel-1.3913964>.

Kracauer 1977.

Ornament der Masse, Frankfurt a.M. 1977.

Kramer 2011.

Nicole Kramer, Volksgenossinnen an der Heimatfront. Mobilisierung. Verhalten. Erinnerung, Göttingen 2011.

Kuhn/Rothe 1987.

Anette Kuhn / Valentine Rothe, Frauen im deutschen Faschismus. Band 1. Frauenpolitik im NS-Staat. Eine Quellensammlung mit fachwissenschaftlichen und fachdidaktischen Kommentaren, Düsseldorf 1987.

Kühne 2006.

Thomas Kühne, Kameradschaft. Die Soldaten des nationalsozialistischen Krieges und das 20. Jahrhundert, Göttingen 2006.

Landwirt 1938.

Leopold Stocker (Hg.), Der fortschrittliche Landwirt, Graz 2.4.1938 (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=lht>.

Lehker 1987.

Marianne Lehker, Frauen im Nationalsozialismus, Frankfurt 1984.

Mai 1994.

Gunther Mai, Verteidigungskrieg und Volksgemeinschaft. Staatliche Selbstbehauptung, nationale Solidarität und soziale Befreiung in Deutschland in der Zeit des Ersten Weltkrieges, in: Wolfgang Michalka (Hg.), Der Erste Weltkrieg. Wirkung. Wahrnehmung. Analyse, München / Zürich 1994, S. 583-602.

Marstaller 2023.

Vera Marstaller, Heldengesten. Front und Heimat in nationalsozialistischen Kriegsfotografien 1939-1945, Göttingen 2023.

Mason 1978.

Timothy W. Mason, Sozialpolitik im Dritten Reich. Arbeiterklasse und Volksgemeinschaft, Opladen 1978.

Maubach 2014.

Franka Maubach, Volksgemeinschaft als Geschlechtergemeinschaft. Zur Genese einer nationalen Beziehungsform, in: Gudrun Brockhaus (Hg.), Attraktion der NS-Bewegung, Essen 2014.

Merkel 1975.

Peter H. Merkl, Political Violence under the Swastika. 581 Early Nazis, Princeton 1975.

Miller-Kipp 2001.

Gisela Miller-Kipp (Hg.), Auch Du gehörst dem Führer. Die Geschichte des Bundes Deutscher Mädel (BDM) in Quellen und Dokumenten, Weinheim / München 2001.

Mommsen 1971.

Hans Mommsen, Volksgemeinschaft, in: Carola Stern u.a. (Hg.), dtv-Lexikon zur Geschichte und Politik im 20. Jh., Bd. 2, Köln 1971.

Mommsen 2007.

Hans Mommsen, Forschungskontroversen zum Nationalsozialismus, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.), Aus Politik und Zeitgeschichte, Bd. 14-15, Bonn 2007, S. 14-21.

J. Müller 1940.

Josef Müller, Deutsches Bauerntum zwischen Gestern und Morgen, Würzburg 1940.

S.O. Müller 2007.

Sven Oliver Müller, Deutsche Soldaten und ihre Feinde. Nationalismus an Front und Heimatfront im Zweiten Weltkrieg, Frankfurt a.M. 2007.

Münkel 1996.

Daniela Münkel, Nationalsozialistische Agrarpolitik und Bauernalltag, Frankfurt a.M. / New York City 1996.

Münkel/Uekötter 2012.

Daniela Münkel / Frank Uekötter, Das Bild des Bauern. Selbst- und Fremdwahrnehmungen vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert, Göttingen 2012.

Neues Volk 1934.

Rassenpolitisches Amt der NSDAP (Hg.), Neues Volk. Blätter des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP, Berlin / Wien 1934, Heft 5 und 6.

Neues Volk 1935.

Rassenpolitisches Amt der NSDAP (Hg.), Neues Volk. Blätter des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP, Berlin / Wien 1935, Heft 5.

Neues Volk 1936.

Rassenpolitisches Amt der NSDAP (Hg.), Neues Volk. Blätter des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP, Berlin / Wien 1936, Heft 7 und 12.

Neues Volk 1937.

Rassenpolitisches Amt der NSDAP (Hg.), Neues Volk. Blätter des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP, Berlin / Wien 1937, Heft 3 und 9.

Neues Volk 1938.

Rassenpolitisches Amt der NSDAP (Hg.), Neues Volk. Blätter des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP, Berlin / Wien 1938, Heft 1 und 7.

Neues Volk 1939.

Rassenpolitisches Amt der NSDAP (Hg.), Neues Volk. Blätter des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP, Berlin / Wien 1939, Heft 4.

NS-Frauenwarte 1935.

NSDAP Reichsleitung. Hauptamt NS-Frauenschaft, NS-Frauenwarte. Die einzige parteiamtliche Frauenzeitschrift, München 1935.

Oberkrome 2014.

Willi Oberkrome, National Socialist Blueprints for Rural Communities and their Resonance in Agrarian Society, in: Steber / Gotto 2014, S. 270-280.

ÖVP 2024.

Österreichische Volkspartei, Grundsatzprogramm der Österreichischen Volkspartei in der Fassung vom 12. Mai 2015, Wien 2024 (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.dievolkspartei.at/Download/Grundsatzprogramm.pdf>.

Partsch 2021.

Susanna Partsch, Hans Schmitz-Wiedenbrück, in: Walter de Gruyter (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon. Internationale Künstlerdatenbank, 2021 (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/database/AKL/entry/00224132/html>.

Paul 1990.

Gerhard Paul, Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933, Bonn 1990.

Paul 2009.

Gerhard Paul, Das Jahrhundert der Bilder. 1900-1949, Göttingen 2009.

Paul 2016.

Gerhard Paul, Das Visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel, Göttingen 2016.

Peters-Klaphake 2007a.

Katrin Peters-Klaphake, Bildbeschreibung zu Erna Lednvai-Dircksen, *Das Deutsche Volksgesicht Schleswig-Holstein*, 1939, in: Czech/Doll 2007, S. 322.

Peters-Klaphake 2007b.

Katrin Peters-Klaphake, Bildbeschreibung zu Heinz von Perckhammer, *Bauer mit Pfluggespann*, um 1935, in: Czech/Doll 2007, S. 338.

Petsch 1994.

Joachim Petsch, Kunst im Dritten Reich. Architektur. Plastik. Malerei. Alltagsästhetik, Köln 1994.

Peukert 1982.

Detlev J. K. Peukert, Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus, Köln 1982.

RdbK Mitteilungsblatt 1936.

Reichskammer der bildenden Künste, Mitteilungsblatt der Reichskammer der bildenden Künste mit den Gesetzen und den Verordnungen, amtlichen Anordnungen und Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und der Reichskammer der bildenden Künste, Jg. 1, Berlin, 1.10.1936.

RdbK Mitteilungsblatt 1937.

Reichskammer der bildenden Künste, Mitteilungsblatt der Reichskammer der bildenden Künste mit den Gesetzen und den Verordnungen, amtlichen Anordnungen und Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und der Reichskammer der bildenden Künste, Jg. 2, Berlin, 1.1.1937.

Recker 2007.

Marie-Luise Recker, Sozialpolitik, in: Wolfgang Benz / Hermann Graml / Hermann Weiß, Enzyklopädie des Nationalsozialismus, München 2007, S. 123-134.

Reeken/Thießen 2013.

Dietmar von Reeken / Malte Thießen, Volksgemeinschaft als soziale Praxis. Neue Forschungen zur NS-Gesellschaft vor Ort, Paderborn 2013.

Reese 2007.

Dagmar Reese (Hg.), Die BDM-Generation. Weibliche Jugendliche in Deutschland und Österreich im Nationalsozialismus, Berlin 2007.

Reichel 2009.

Peter Reichel, Die Volksgemeinschaft. Nationaler Sozialismus als bildliches Versprechen, in: Paul 2009, S. 444-453.

Ronge 2010.

Tobias Ronge, Das Bild des Herrschers in Malerei und Grafik des Nationalsozialismus. Eine Untersuchung zur Ikonografie von Führer- und Funktionärsbildern im Dritten Reich, Berlin 2010.

Sachs/Badstübner/Neumann 2004.

Hannelore Sachs / Ernst Badstübner / Helga Neumann, Wörterbuch der christlichen Ikonographie, Regensburg 2004.

Sachsse 1997.

Rolf Sachsse, Fotografie als NS-Staatsdesign. Ein Medium und sein Missbrauch durch Macht, in: Klaus Honnef / Volker Albus (Hg.), Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970, Köln 1997, S. 118-134.

Schmiechen-Ackermann 2010.

Detlef Schmiechen-Ackermann, Inszenierte Volksgemeinschaft. Das Beispiel der Reichserntedankfeste am Bückeberg 1933-1937, in: Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege (Hg.), Die Reichserntedankfeste auf dem Bückeberg bei Hameln. Diskussion über eine zentrale Stätte nationalsozialistischer Selbstinszenierung, Hameln 2010, S. 10-19.

Schmiechen-Ackermann 2012.

Detlef Schmiechen-Ackermann, Volksgemeinschaft. Mythos, wirkungsmächtige soziale Verheißung oder soziale Realität im Dritten Reich? Zwischenbilanz einer kontroversen Debatte, Paderborn u.a. 2012.

Schneider 2021.

Ulrich Schneider, Jürgen Wegener, in: Walter de Gruyter (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon. Internationale Künstlerdatenbank, 2021 (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/database/AKL/entry/00015094/html>.

Schumacher 1934.

E. M. Schumacher, Der Student von heute, in: Rassenpolitisches Amt der NSDAP (Hg.), Neues Volk, Berlin / Wien 1934, Nr. 12, S. 9-13.

Scriba 2007.

Arnulf Scriba, Bildbeschreibung zu Franz Oswald Schiffers, *Nahrung ist Waffe*, 1939/44, in: Czech/Doll 2007, S. 353.

Scriba/Walther 2014.

Arnulf Scriba / Lutz Walther, Kunstpolitik, in: Stiftung Deutsches Historisches Museum (Hg.), Lebendiges Museum Online (LeMO), Berlin 2014 (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/kunst-und-kultur/kunstpolitik.html>.

Seyferth 2007.

Alexander Seyferth, Die Heimatfront 1870/71. Wirtschaft und Gesellschaft im deutsch-französischen Krieg, Paderborn u.a. 2007.

Der Spiegel 19.01.1960.

o.A., Der Spiegel, Deutsche Reichspartei, 19.01.1960 (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.spiegel.de/politik/die-deutsche-reichs-partei-a-064b41f6-0002-0001-0000-000043063042>.

Staeck 1988.

Klaus Staeck (Hg.), Nazi-Kunst ins Museum?, Göttingen 1988.

Steber/Gotto 2014.

Martina Steber / Bernhard Gotto, Visions of Community in Nazi Germany. Social Engineering and Private Lives, Oxford 2014.

Steinbacher 2007.

Sybillie Steinbacher (Hrsg.): Volksgenossinnen. Frauen in der NS-Volksgemeinschaft, Göttingen 2007.

Stöber 2014.

Rudolf Stöber, Deutsche Pressegeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Konstanz / München 2014.

Taegener 1935-36.

Hans Taegener, Frauen an die Front, in: NSDAP Reichsleitung. Hauptamt NS-Frauenschaft, NS-Frauenwarte. Die einzige parteiamtliche Frauenzeitschrift, München 1935, Heft 9, S. 275.

Thamer 1990.

Hans-Ulrich Thamer, Nation als Volksgemeinschaft. Völkische Vorstellungen, Nationalsozialismus und Gemeinschaftsideologie, in: Jörg-Dieter Gauger / Klaus Weigelt (Hg.), Soziales Denken in Deutschland zwischen Tradition und Innovation, Bonn 1990, S. 112-128.

Thießen 2012.

Malte Thießen, Erinnerungen an die Volksgemeinschaft. Integration und Exklusion im kommunalen und kommunikativen Gedächtnis, in: Detlef Schmiechen-Ackermann (Hg.), Volksgemeinschaft. Mythos, wirkungsmächtige soziale Verheißung oder soziale Realität im Dritten Reich?, Paderborn 2012, S. 319-334.

Tyrell 1975.

Albrecht Tyrell, Vom Trommler zum Führer. Der Wandel von Hitlers Selbstverständnis zwischen 1919 und 1924 und die Entwicklung der NSDAP, München 1975.

Verhey 2000.

Jeffrey Verhey, Der Geist von 1914 und die Erfindung der Volksgemeinschaft, Hamburg 2000.

Volk und Rasse 1939.

Karl Astel / Richard Walther Darré / Eugen Fehrle u.a. (Hg.), Volk und Rasse. Illustrierte Monatsschrift für deutsches Volkstum. Zeitschrift des Reichsausschusses für Volksgesundheitsdienst und der Deutschen Gesellschaft für Rassenhygiene, München 1939, Heft 2.

Vuković 2018.

Magdalena Vuković, Eine zweite Herrenrasse. Tirol an der Schnittstelle von Rassenkunde und Heimatfotografie, in: Wolfgang Meighörner (Hg.), Zwischen Ideologie, Anpassung und Verfolgung. Kunst und Nationalsozialismus in Tirol (Kat. Ausst. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 2018), Innsbruck 2018, S. 262-271.

Weisbrod 1995.

Bernd Weisbrod, Der Schein der Normalität. Zur Historisierung der Volksgemeinschaft, in: Karsten Rudolph u.a. (Hg.), Geschichte als Möglichkeit. Über die Chancen von Demokratie. Festschrift für Helga Grebing, Essen 1995, S. 224-242.

Weise 1983.

Bernd Weise, Pressefotografie als Medium der Propaganda im Presselenkungssystem des Dritten Reiches, in: Diethart Kerbs (Hg.), Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie 1930-36, Berlin 1983, S. 141-155.

Wellen 2004.

Gerhardus Albertus Wellen, Maria. Marienbild, Abschnitt I.B.3.c Die stillende Mutter, in: Kirschbaum, Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 3, Rom / Wien 2004, S. 158.

Werner 2011.

Elke Anna Werner, Feindbild, in: Uwe Fleckner / Martin Warnke / Hendrik Ziegler, Politische Ikonographie. Ein Handbuch, München 2011, Bd. 1, S. 301-305.

Westfälische Landeszeitung 1941.

Westfälische Landeszeitung. Rote Erde, Folge 29, 30.1.1941 (unpaginiert).

Wiggershaus 1984.

Renate Wiggershaus, Frauen unterm Nationalsozialismus, Wuppertal 1984.

Wildt 2003.

Michael Wildt, Gewaltpolitik. Volksgemeinschaft und Judenverfolgung in der deutschen Provinz 1932 bis 1935, in: Christoph Thonfeld (Hg.), WerkstattGeschichte 12, Nr. 35, Hamburg 2003, S. 23-43.

Wildt 2007.

Michael Wildt, Volksgemeinschaft als Selbstermächtigung. Gewalt gegen Juden in der deutschen Provinz 1919 bis 1939, Hamburg 2007.

Wildt 2012.

Michael Wildt, Volksgemeinschaft, in: Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2012 (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL:

<https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/izpb/nationalsozialismus-aufstieg-und-herrschaft-314/137211/volksgemeinschaft/>.

Wildt 2013.

Michael Wildt, Volksgemeinschaft. Eine Zwischenbilanz, in: Reeken/Thießen 2013, S. 357-360.

Wildt 2014.

Michael Wildt, Volksgemeinschaft. A Modern Perspective on National Socialist Society, in: Steber/Gotto 2014.

Wildt 2019.

Michael Wildt, Die Ambivalenz des Volkes. Der Nationalsozialismus als Gesellschaftsgeschichte, Berlin 2019.

Wilke 2008.

Jürgen Wilke, Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte, Köln / Weimar / Wien 2008.

Winkler 1977.

Heinrich August Winkler, Vom Mythos der Volksgemeinschaft, in: Claudia Gatzka u.a. (Hg.), Archiv für Sozialgeschichte, Nr. 17, Bonn 1977, S. 484-490.

Witawams 2016.

Birgit Witawams, Geklebte NS-Propaganda. Verführung und Manipulation durch das Plakat, Berlin / Boston 2016.

Wittfeld 2015.

Marion Wittfeld, Geschmackerziehend und stilbildend. Modedefotografie im Nationalsozialismus am Beispiel der Zeitschrift Mode und Heim (1931-1944), in: Anette Vowinkel / Michael Wildt (Hg.), Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 12, Nr. 2, Göttingen 2015, S. 256-269 (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://zeithistorische-forschungen.de/2-2015/id=5242>.

Wittfeld 2018.

Marion Wittfeld, Zwischen Modetrends und Feindpropaganda: Die Rolle von Frauenzeitschriften im Zweiten Weltkrieg (Salon 21, Uni Wien), Vortragsreihe Geschichte am Mittwoch, Universität Wien 20.03.2018 (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://salon21.univie.ac.at/?p=36973>.

Die Woche 19.04.1939.

August Scherl (Hg.), Die Woche. Moderne illustrierte Zeitschrift, Jg. 41, Heft 16, Berlin, 19.04.1939.

Wolbert 1980.

Klaus Wolbert, Programmatische Malerei, in: Georg Bussmann (Hg.), Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Frankfurt a.M. 1980, S. 280-309.

Wortmann 1982.

Michael Wortmann, Baldur von Schirach. Hitlers Jugendführer, Köln 1982, S. 122-126.

Zehnpfennig 2000.

Barbara Zehnpfennig, Hitlers Mein Kampf. Eine Interpretation, München 2000.

Zentner 1954.

Kurt Zentner, Aufstieg aus dem Nichts. Deutschland von 1945 bis 1953. Eine Soziographie in zwei Bänden, Köln 1954.

Zuschlag 2011.

Christoph Zuschlag, Nationalsozialismus, in: Uwe Fleckner / Martin Warnke / Hendrik Ziegler, Politische Ikonographie. Ein Handbuch, München 2011, Bd. 2, S. 174-181.

6 Abbildungsteil mit Abbildungslegenden



Abb. 1: Joachim Schich, NSV-Plakat. Hilfswerk Mutter und Kind, 1937, Plakat/Offset-Druck auf Papier, 59,4 x 42,3 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.



Abb. 2: Karl Diebitsch, Mutter, 1939, Postkarte nach dem Original, 15 x 11 cm, o.O.,



Abb. 3: o.N., Titelseite Volk und Rasse, 1939, Pressefotografie, Hauptbibliothek, Universität Wien.



Abb. 4: Hans Schmitz-Wiedenbrück, Triptychon Arbeiter Bauern Soldaten, 1941, Öl auf Leinwand; linke Tafel: 195 x 98 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin; Mittelteil: 210 x 251 cm, German War Art Collection, U.S. Army Center of Military History Army, Washington D.C.; rechte Tafel: 195 x 98 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.



Abb. 5: Jürgen Wegener, Deutsche Jugend, vor 1939, Wandbild.



Abb. 6: Sandro Botticelli, Primavera, ca. 1480, Tempera auf Holz, 207 x 319 cm, Uffizien, Florenz.



Abb. 7: Anni Spetzler-Proschwitz, HJ.-Trommler, 1938, Bronze.



Abb. 8: O.S., Komm zu uns!, Plakat, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin.



Abb. 9: Hans Schmitz-Wiedenbrück, Familienbild, vor 1939, Öl auf Leinwand, ca. 160 x 200 cm, o.O.



Abb. 10: Hans Retsch, Kärntner Bauernfamilie, 1938, Pressefotografie, Fachbereichsbibliothek für Zeitgeschichte, Universität Wien.

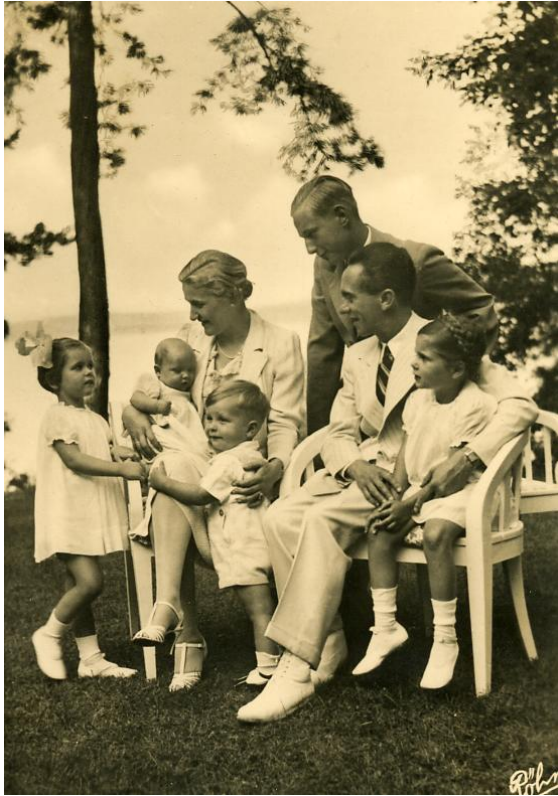


Abb. 11: Robert Röhr, Joseph Goebbels mit Familie auf Schwanenwerder, 1937, Bromsilberdruck auf Karton, 14,7 x 10,5 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.



Abb. 12: Felix Albrecht, Arbeit Freiheit und Brot!, 1932, Plakat/Farblithografie, 86 x 58 cm, Library of Congress, Washington D.C.



Abb. 13: Oskar Martin-Amorbach, Der Sämann, 1937, Tempera auf Sperrholz, 253,5 x 163 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

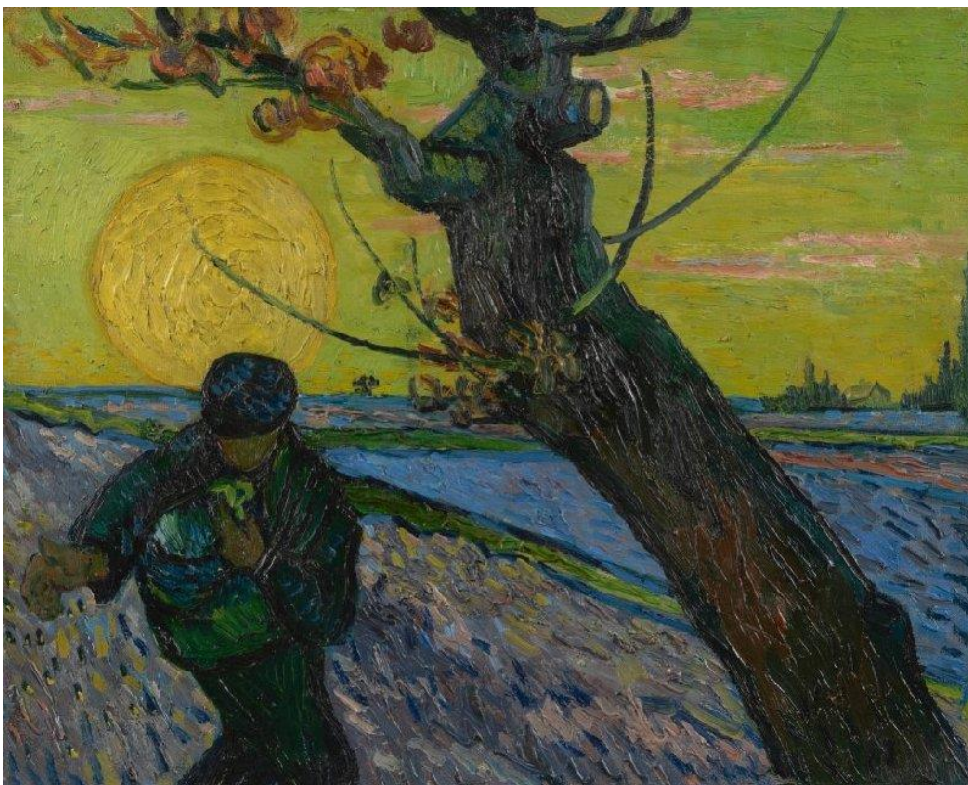


Abb. 14: Vincent van Gogh, Der Sämann, 1888, Öl auf Leinwand, 32,5 x 40,3 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam.



Abb. 15: Phillip Rupprecht gen. Fips, Durch Krieg zum Frieden, 1941, Grafik,
Hauptbibliothek, Universität Wien.



Abb. 16: Jean-Francois Millet, Der Sämann, 1850, Öl auf Leinwand, 101,6 x 82,6 cm,
Museum of Fine Arts, Boston.

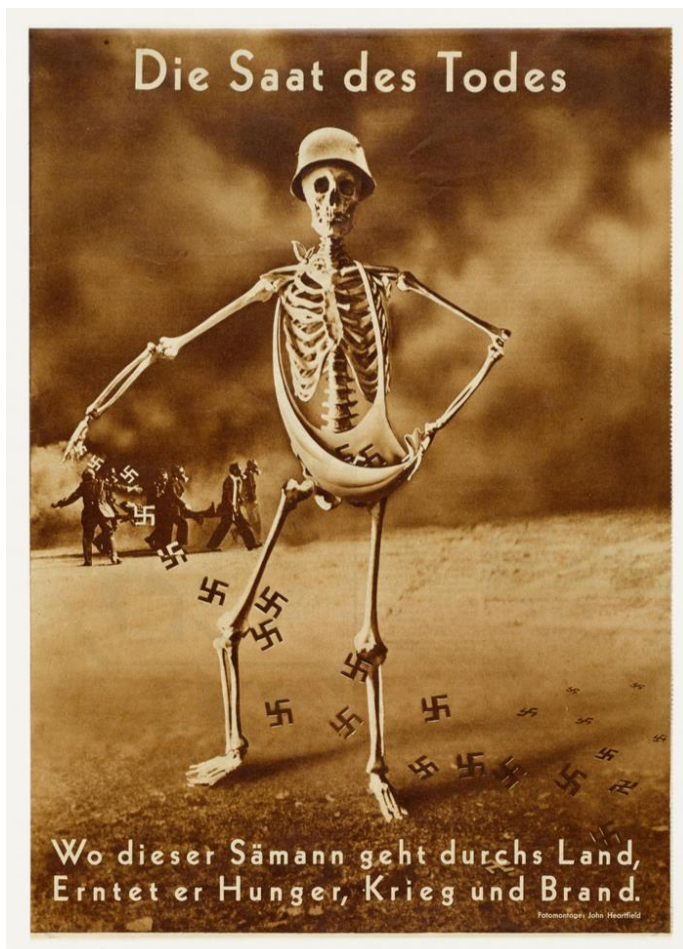


Abb. 17: John Heartfield, Die Saat des Todes, 1937, Kupfertiefdruck, 38 x 27 cm.



Abb. 18: Julius Paul Junghanns, Pflügen, 1940, Öl auf Leinwand, 150 x 245 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

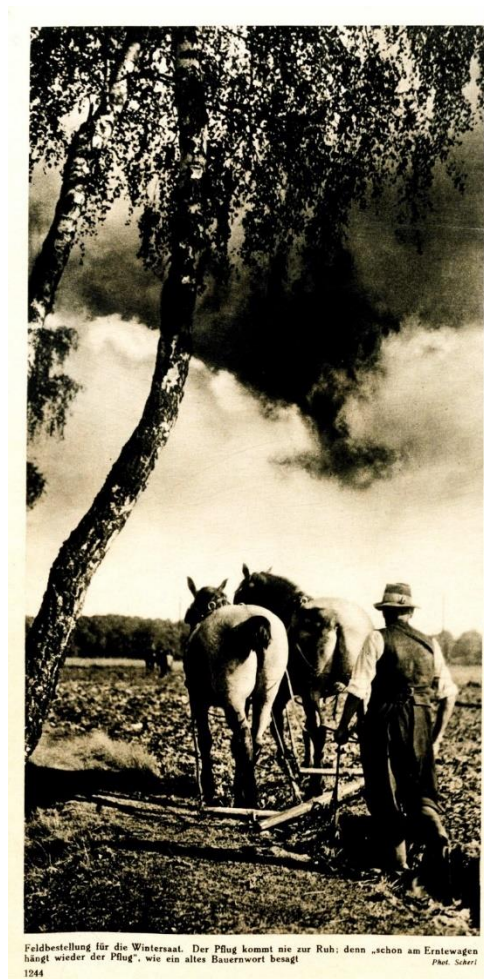


Abb. 19: Scherl Bilderdienst, Pflügender Bauer, 1933, Fotografie, Fachbereichsbibliothek für Zeitgeschichte, Universität Wien.

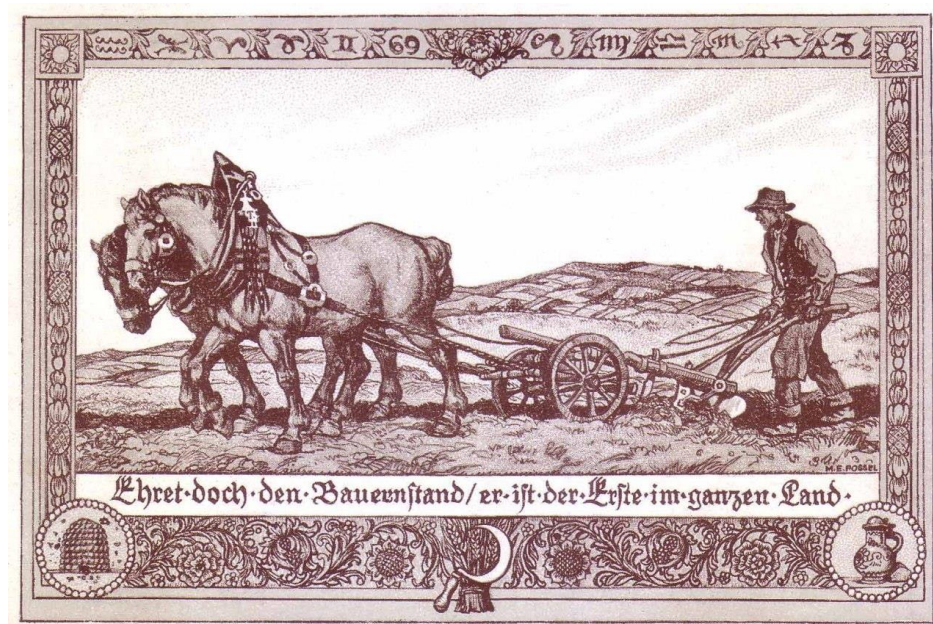


Abb. 20: Marta Elisabet Fossel, Ehret doch den Bauernstand..., 1908, Postkarte.



Abb. 21: Scherl Bilderdienst, Frauen in Tracht beim Erntedankfest am Bückeberg, Pressefotografie, Fachbereichsbibliothek für Zeitgeschichte, Universität Wien.



Abb. 22: Weltbild, Volksfest der Freude, Pressefotografie, Fachbereichsbibliothek für Zeitgeschichte, Universität Wien.

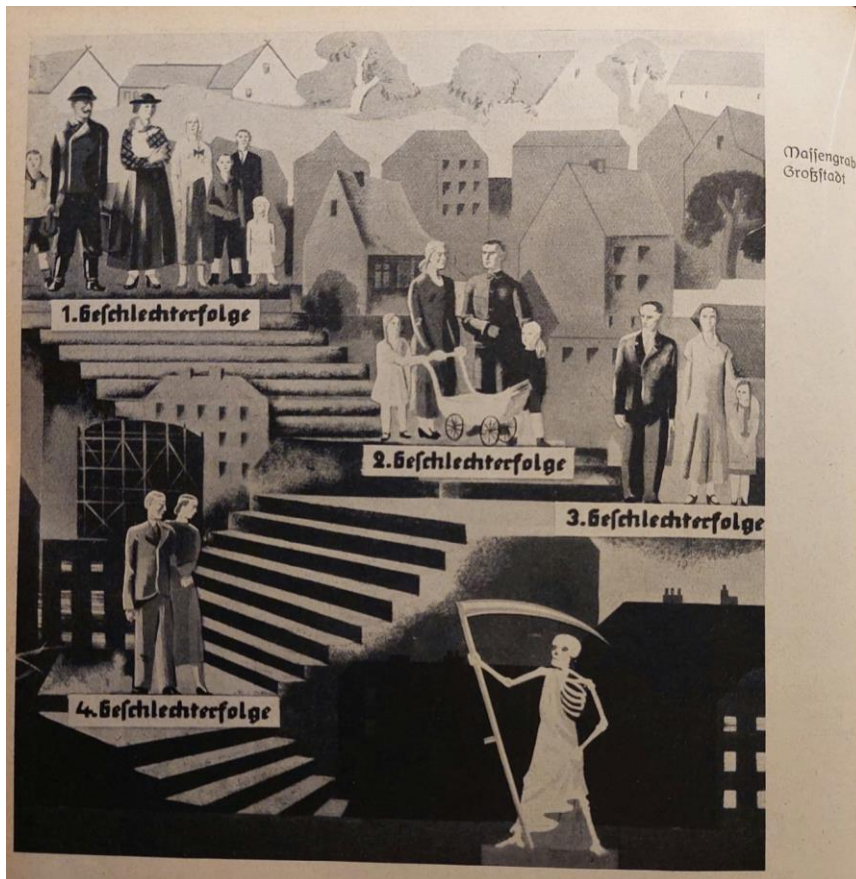


Abb. 23: o.N., Massengrab Großstadt, 1935, Zeichnung, Hauptbibliothek, Universität Wien.



Abb. 24: GOL Merlin, Entfremdung vom Boden und Verstädterung..., 1937, Zeichnung, Hauptbibliothek, Universität Wien.



Abb. 25: Listelotte Orgel-Köhne, Schulungslager für Schulhelferinnen, 1943, Fotografie, Deutsches Historisches Museum Berlin.



Abb. 26: o.N., Lehrer und Schüler vor Rassetafel, 1934, Pressefotografie, Hauptbibliothek, Universität Wien.

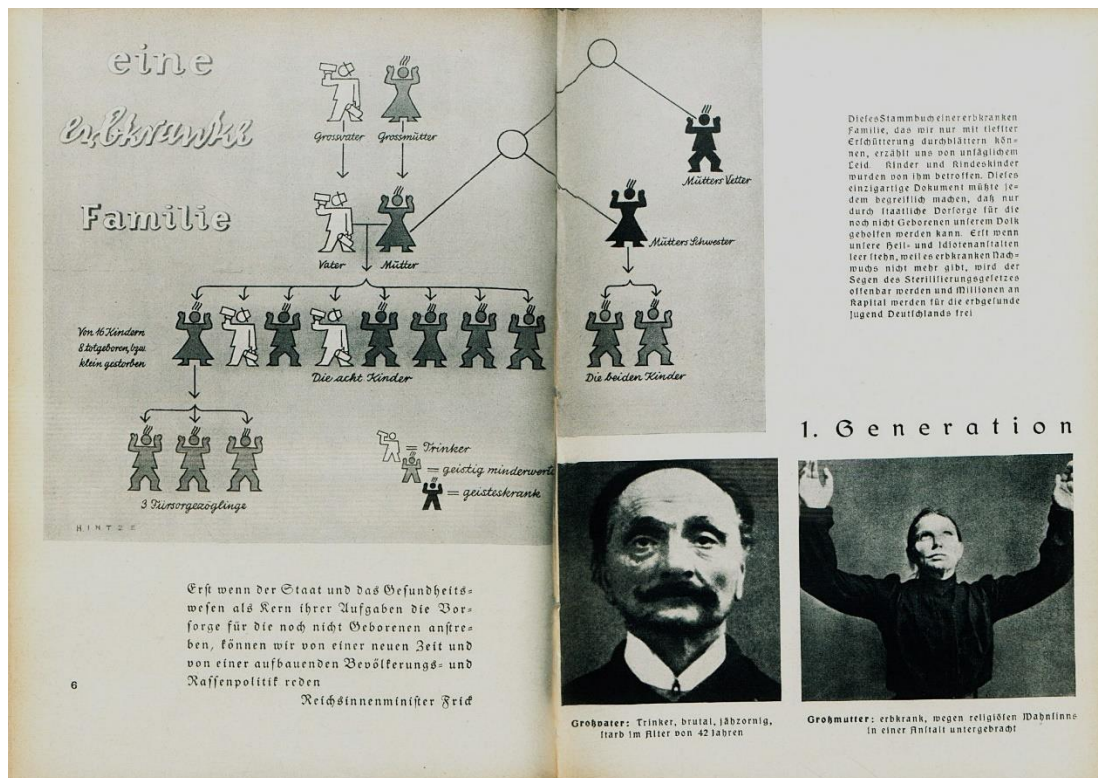


Abb. 27: o.N., Eine erbkrankte Familie, 1934, Zeitschriften-Doppelseite, Hauptbibliothek, Universität Wien.



Abb. 28: o.N., Eine erbgesunde Familie, 1934, Zeitschriften-Doppelseite, Hauptbibliothek, Universität Wien.

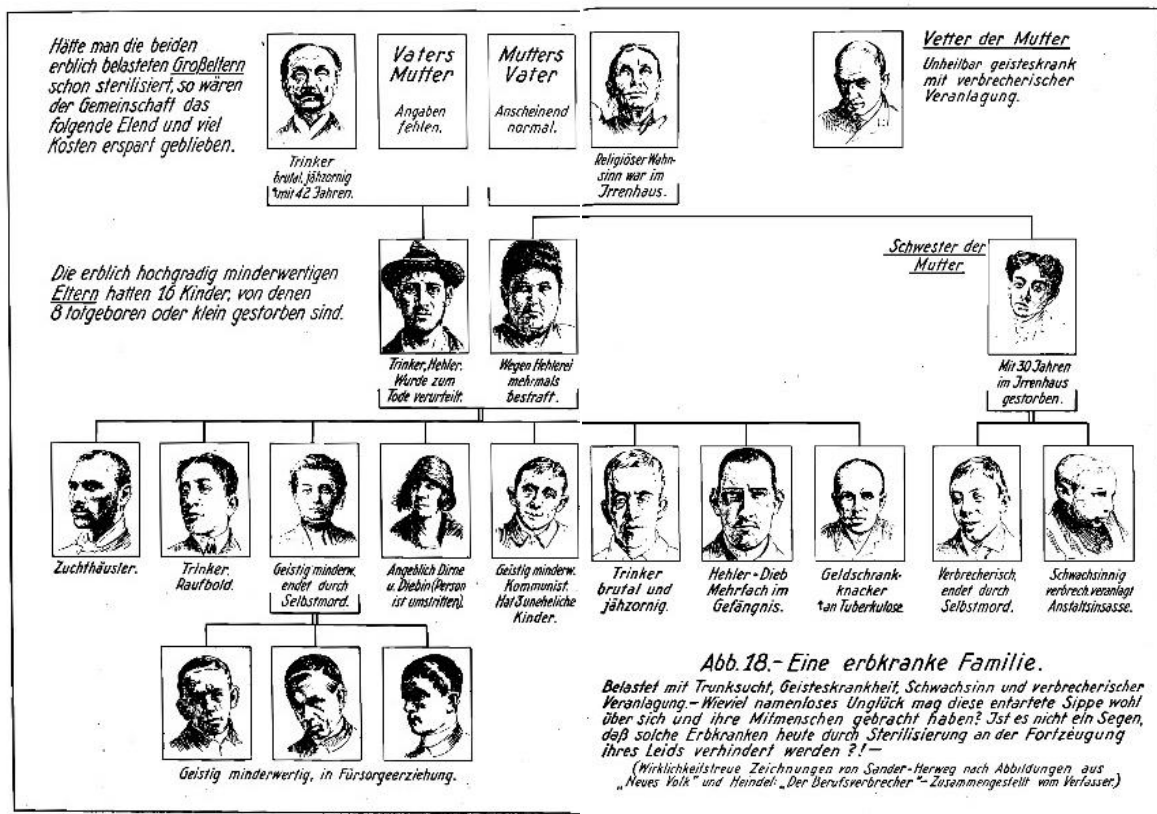


Abb. 29: Albert Friehe, Eine erbkrankte Familie, 1934, Grafik, o.O.

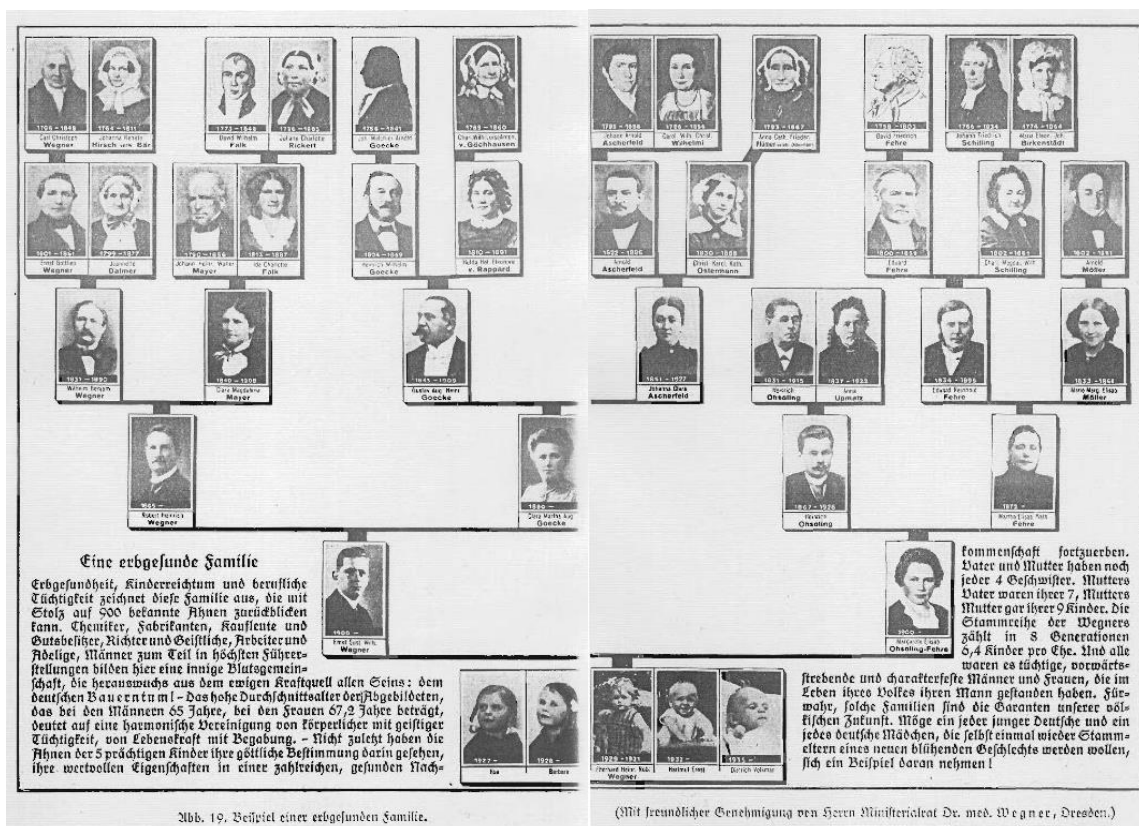


Abb. 30: Albert Friehe, Eine erbgesunde Familie, 1934, Grafik, o.O.



Abb. 31: o.N., Mit einem frischen Lied..., 1940, Pressefotografie, Fachbereichsbibliothek für Zeitgeschichte, Universität Wien.



Abb. 32: o.N., Studenten ziehen zum Arbeitseinsatz, 1934, Pressefotografie, Hauptbibliothek, Universität Wien.



Abb. 33: o.N., Sportstudentinnen der Hochschule für Leibesübungen ziehen zum Kampfplatz, ca. 1933-1939, Fotografie, 13 x 18 cm, Bundesarchiv, Berlin.



Abb. 34: Ken., Drei unermüdliche Helferinnen, 1935, Pressefotografie, Universität Heidelberg.



Abb. 35: o.N., Die Partei beschenkte zu Weihnachten..., 1941, Pressefotografie, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 36: Oskar Martin-Amorbach, Heimkehr, 1941, Tempera, o.O.



Abb. 37: o.N., Ausstellungsansicht der GDK 1941 / Saal 15, 1941, Fotografie.



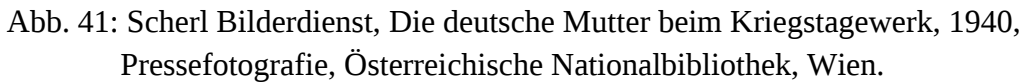
Abb. 38: Hans Schmitz-Wiedenbrück, Kämpfendes Volk, um 1940, Öl auf Leinwand, 300 x 420 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.



Abb. 39: Adolf Menzel, Eisenwalzwerk (Moderne Cyklopen), 1872-75, Öl auf Leinwand, 158 x 254 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.



Abb. 40: Ferdinand Georg Waldmüller, Mutterglück, 1863, Öl auf Holz, 27,7 x 24 cm, Belvedere, Wien.



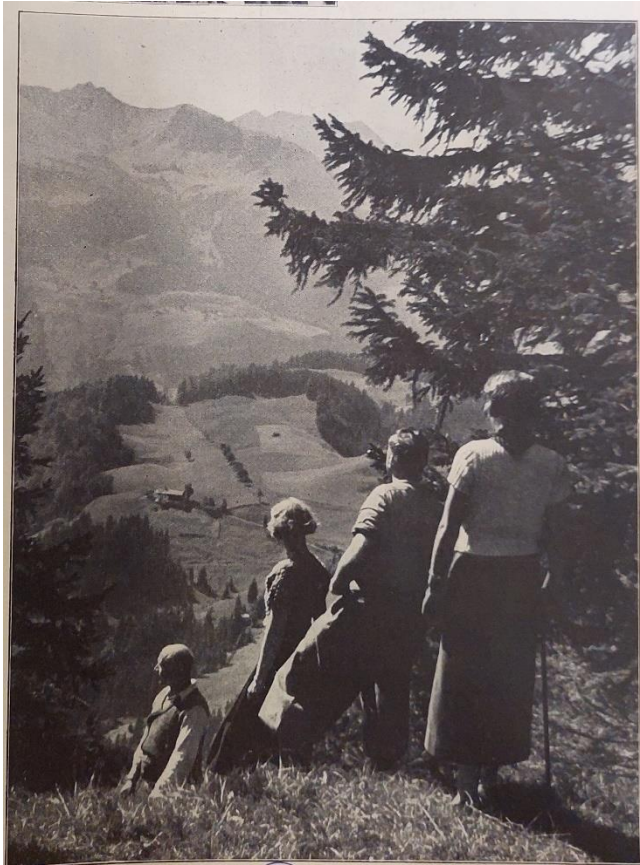


Abb. 43: o.N., Wanderer, 1937, Pressefotografie, Hauptbibliothek, Universität Wien.



Abb. 44: Phillip Rupprecht gen. Fips, Deutschland, 1938, Zeichnung, Hauptbibliothek, Universität Wien.



Abb. 45: Caspar David Friedrich, Wanderer über dem Nebelmeer, um 1817, Öl auf Leinwand, 94,8 x 74,8 cm, Hamburger Kunsthalle.



Abb. 46: Erwin Knirr, Bäuerlicher Feierabend, 1944, Öl auf Leinwand, 140 x 100 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

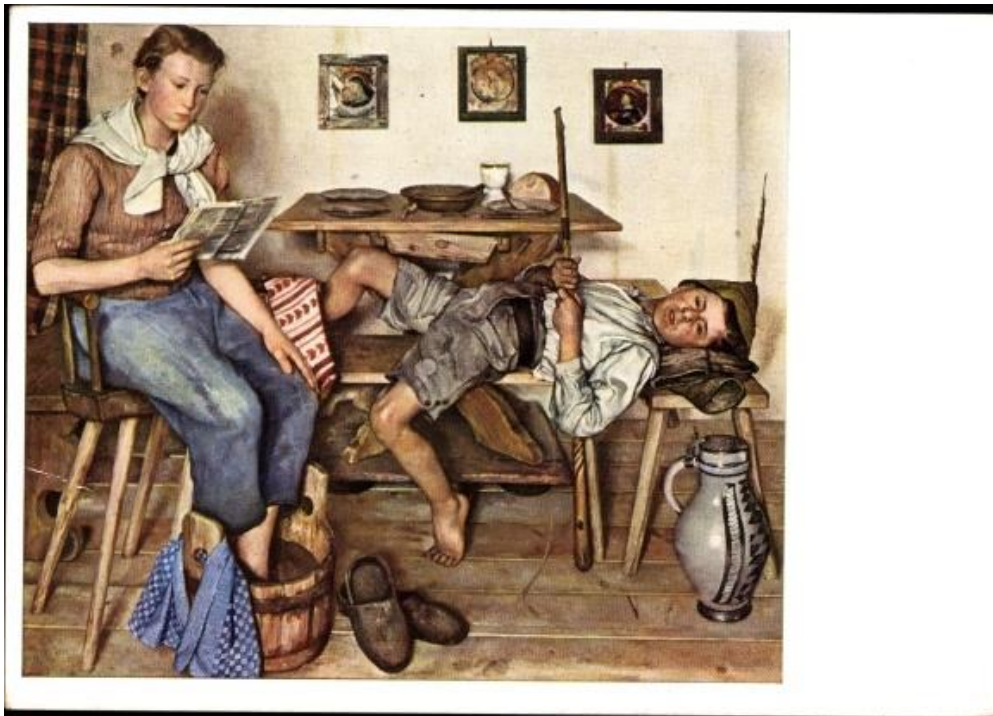


Abb. 47: Sepp Hiltz, Nach Feierabend, vor 1938, Öl auf Leinwand bzw. Postkarte, o.O.



Abb. 48: Perkhammer, Rast am deutschen Fluß, 1936, Pressefotografie, Fachbereichsbibliothek für Zeitgeschichte, Universität Wien.



Abb. 49: v. Berthammer, Titelseite N.S. Bildbeobachter, 1938, Pressefotografie, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 50: Robert Schwarz, Erholung, 1939, Öl auf Leinwand, 80 x 157 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

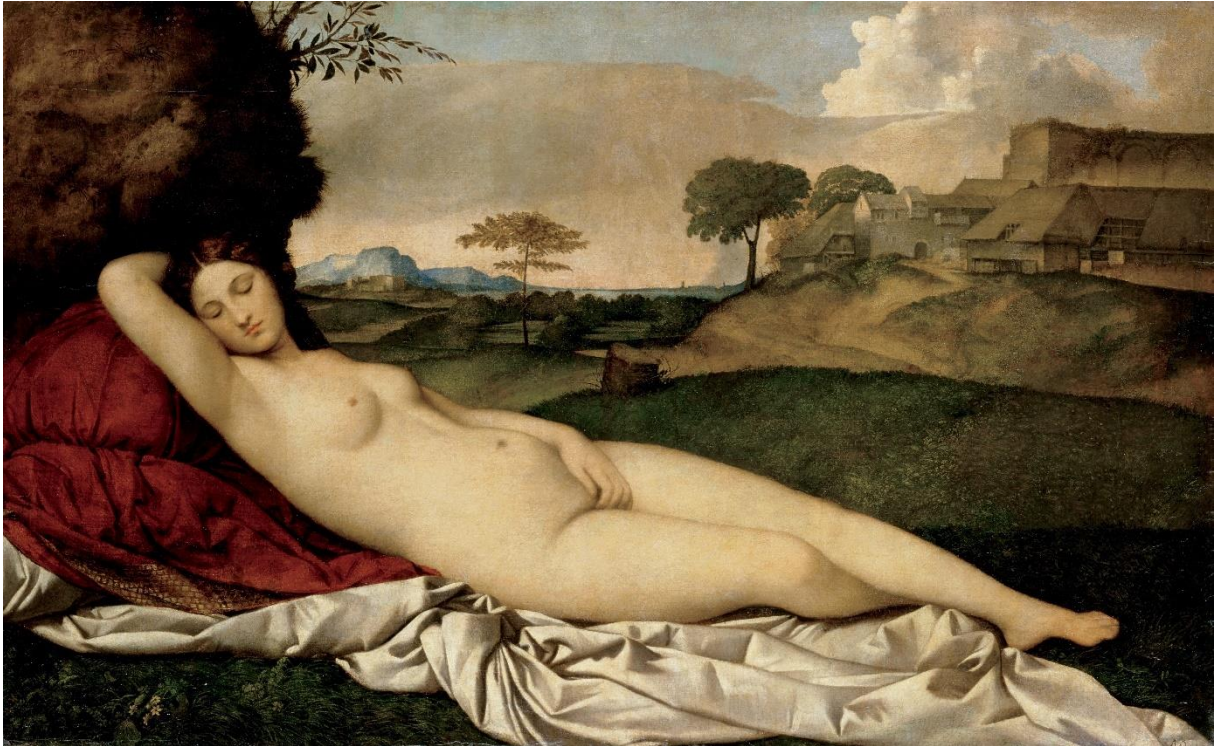


Abb. 51: Giorgione, Schlummernde Venus, 1510, Leinwand, 108,5 x 175 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Abb. 52: Tizian, Venus von Urbino, 1538, Öl auf Leinwand, 119 x 165 cm, Uffizien, Florenz.



Abb. 53: Édouard Manet, Olympia, 1863, Öl auf Leinwand, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abb. 54: Hans Schweitzer gen. Mjölñir, Lothringer zur deutschen Volksgemeinschaft, um 1940, Plakat, Bundesarchiv, Berlin.



Abb. 55: Fuchs / Schellhorn, Denkmal der deutschen Arbeit, vor 1933, Skulptur, o.O.



Abb. 56: Ernst Vollbehrr, Reichsparteitag in Nürnberg. NSDAP- und SA-Aufmarsch, 1933, Tempera / Gouache, 53,5 x 58 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

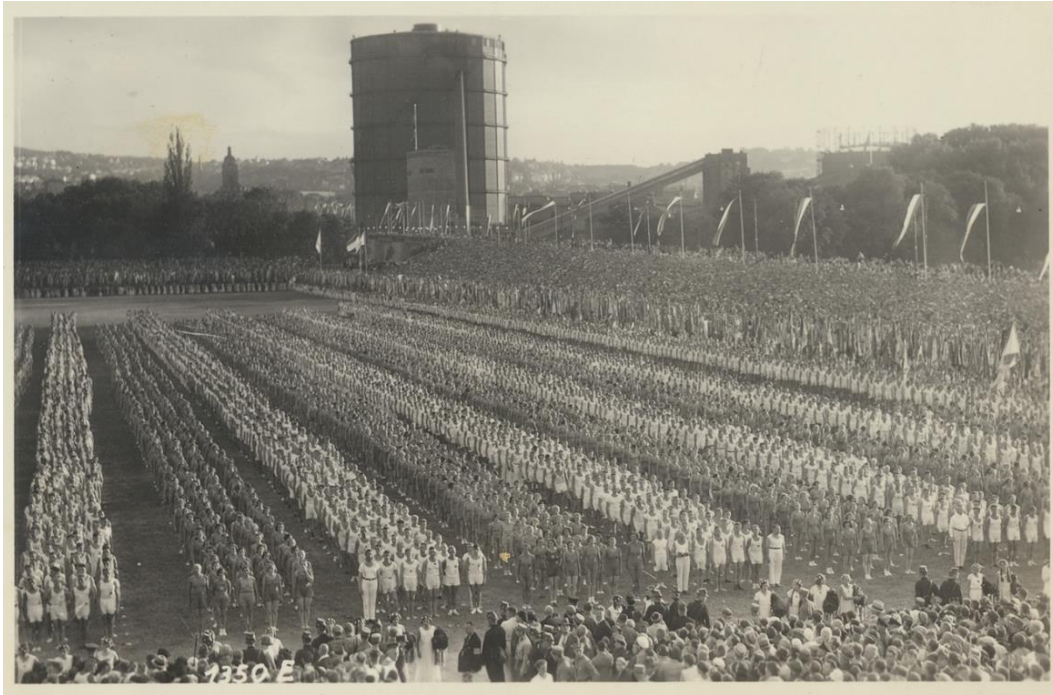


Abb. 57: o.N., Deutsches Turnfest, 1933, Fotografie, o.O.

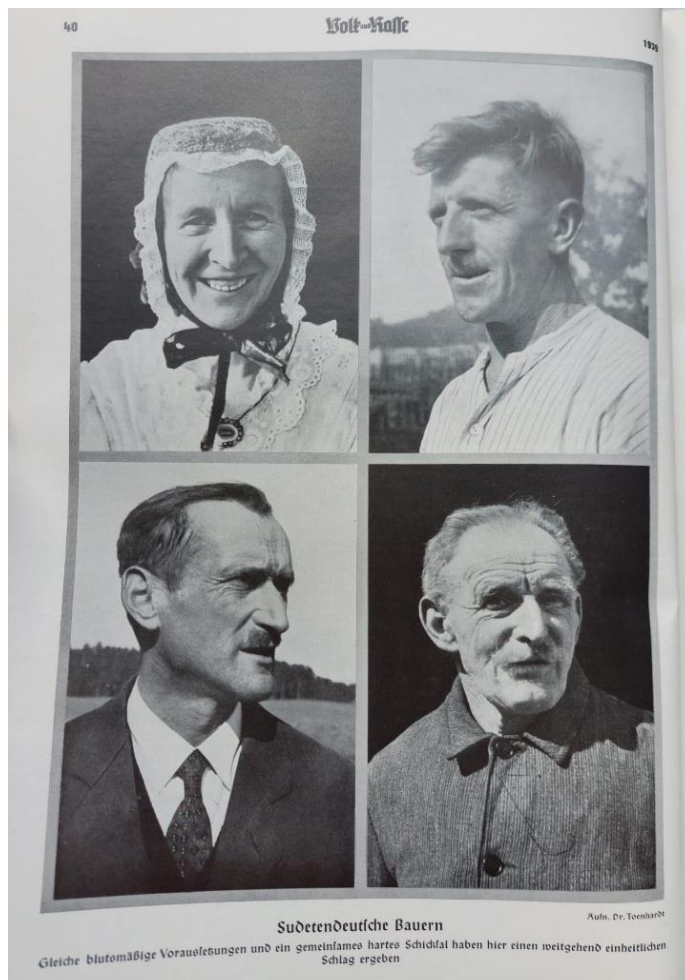


Abb. 58: Dr. Toenhardt, Sudetendeutsche Bauern, 1939, Zeitschriftenseite mit vier Pressefotografien, Hauptbibliothek, Universität Wien.



Abb. 59: Adolf Wissel, Kahlenberger Bauernfamilie, 1939, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.



Abb. 60: Adolf Wissel, Bäuerin, vor 1938, Öl, o.O.



Abb. 61: o.N., Judenrasse ist Mischrasse. Judenbuben in Wien, 1938, Zeitungsseite mit Pressefotografien, Hauptbibliothek, Universität Wien.

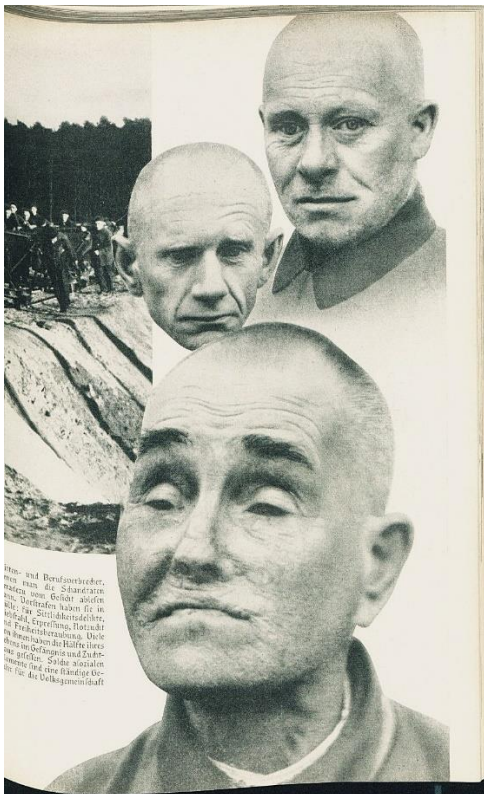


Abb. 62: G. Ebert, Sittenstrolche und Verbrecher, 1939, Zeitungsseite mit Pressefotografien, Hauptbibliothek, Universität Wien.



Abb. 63: Hans Schweitzer gen. Mjöltnir, Sieg oder Bolschewismus, 1943, Plakat, 84,2 x 59,1 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.



Abb. 64: Phillip Rupprecht gen. Fips, Rassenschutz, 1938, Zeichnung, Hauptbibliothek, Universität Wien.



Abb. 65: o.N., Kinder des Elends und des Glücks, 1934, Zeitschriftenseite mit Pressefotografien, Hauptbibliothek, Universität Wien.



Abb. 66: o.N., Vergleichen wir doch mal (S. 12f), 1939, Achtseitiger Beitrag mit Pressefotografien, Fachbereichsbibliothek für Zeitgeschichte, Universität Wien.



Abb. 69: o.N., Vergleichen wir doch mal (S. 18f), 1939, Achtseitiger Beitrag mit Pressefotografien, Fachbereichsbibliothek für Zeitgeschichte, Universität Wien.

7 Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Michael Sauer, Historische Plakate, in: Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2007 (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.bpb.de/themen/medien-journalismus/bilder-in-geschichte-und-politik/73211/historische-plakate/>.
- Abb. 2: GDK Research (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.gdk-research.de/de/obj19402449.html>.
- Abb. 3: Gesellschaft für Rassenhygiene (Hg.), Volk und Rasse. Illustrierte Monatsschrift für deutsches Volkstum, Heft 1, München / Berlin 1939, Titelseite.
- Abb. 4: Mortimer G. Davidson, Kunst in Deutschland 1933-1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich, Bd. 2, Nr. 1199.
- Abb. 5: Kunst im Deutschen Reich, Jg. 3, Heft 3, München 1939, S. 82.
- Abb. 6: Online-Datenbank Le Gallerie degli Uffizi (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.uffizi.it/en/artworks/botticelli-spring>.
- Abb. 7: GDK Research (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.gdk-research.de/de/obj19401860.html>.
- Abb. 8: bpk Bildagentur. Bildportal der Kultureinrichtungen, Kunstbibliothek, SMB Berlin, Bild-Nr.: 00025337.
- Abb. 9: Wikipedia (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Schmitz-Wiedenbr%C3%BCck.
- Abb. 10: August Scherl (Hg.), Die Woche. Sondernummer Deutsches Land Österreich, Heft 12, Berlin 23.03.1938, S. 28.
- Abb. 11: Online-Katalog, Deutsches Historisches Museum, Berlin (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/joseph-goebbels-mit-familie-1937.html>
<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/GX7ESAKJ3MN5BS5B5ZB4RJBWJYXJP2V>.
- Abb. 12: Website Library of Congress, Washington D.C. (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.loc.gov/item/2008680207/>.
- Abb. 13: GDK Research (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.gdk-research.de/de/obj19400476.html>.
- Abb. 14: Online-Katalog, Van Gogh Museum, Amsterdam (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0029V1962>.
- Abb. 15: Julius Streicher (Hg.), Der Stürmer, Nr. 42, Nürnberg 16.10.1941, S. 1.
- Abb. 16: Online-Katalog, Museum of Fine Arts, Boston (Zugriffsdatum: 20.10.2024); URL: <https://collections.mfa.org/objects/31601>.
- Abb. 17: Website Heartfield Online (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://heartfield.adk.de/node/6727>.

- Abb. 18: GDK Research (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.gdk-research.de/de/obj19404399.html>.
- Abb. 19: August Scherl (Hg.), Die Woche. Sondernummer Deutsches Dorf, Heft 44, Berlin 04.11.1933, S. 1244.
- Abb. 20: Leopold Stocker (Hg.), Der fortschrittliche Landwirt, Graz 02.04.1938, S. 7 (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=lht>.
- Abb. 21: August Scherl (Hg.), Die Woche. Sondernummer Deutsches Dorf, Heft 44, Berlin 04.11.1933, S. 1261.
- Abb. 22: August Scherl (Hg.), Die Woche, Heft 19, Berlin 11.05.1938, S. 13.
- Abb. 23: Rassenpolitisches Amt der NSDAP (Hg.), Neues Volk. Blätter des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP, Berlin / Wien 1935, Heft 5, S. 26.
- Abb. 24: Rassenpolitisches Amt der NSDAP (Hg.), Neues Volk. Blätter des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP, Berlin / Wien 1937, Heft 3, S. 24.
- Abb. 25: Online-Katalog, Deutsches Historisches Museum, Berlin (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/625-2>.
- Abb. 26: Rassenpolitisches Amt der NSDAP (Hg.), Neues Volk. Blätter des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP, Berlin / Wien 1934, Heft 7, S. 9.
- Abb. 27: Rassenpolitisches Amt der NSDAP (Hg.), Neues Volk. Blätter des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP, Berlin / Wien 1934, Heft 3, S. 6f.
- Abb. 28: Rassenpolitisches Amt der NSDAP (Hg.), Neues Volk. Blätter des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP, Berlin / Wien 1934, Heft 6, S. 8f.
- Abb. 29: Albert Friehe, Was muß der Nationalsozialist von der Vererbung wissen? Die Grundlagen der Vererbung und ihre Bedeutung für Mensch, Volk und Staat, Frankfurt a.M. 1934, S. 42f (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://archive.org/details/Friehe-Albert-Was-muss-der-Nationalsozialist/page/n3/mode/1up?view=theater>.
- Abb. 30: Albert Friehe, Was muß der Nationalsozialist von der Vererbung wissen? Die Grundlagen der Vererbung und ihre Bedeutung für Mensch, Volk und Staat, Frankfurt a.M. 1934, S. 44f (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://archive.org/details/Friehe-Albert-Was-muss-der-Nationalsozialist/page/n3/mode/1up?view=theater>.
- Abb. 31: Nationalsozialistischer Lehrerbund (Hg.), Hilf mit!, Heft 11, Berlin 1940, S. 174.
- Abb. 32: Rassenpolitisches Amt der NSDAP (Hg.), Neues Volk. Blätter des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP, Berlin / Wien 1934, Heft 12, S. 10.
- Abb. 33: Bundesarchiv, Bild 146-1980-040-06A (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/search/?yearfrom=1933&yearto=1945&query=schule&page=3>.
- Abb. 34: Ellen Semmelroth (Hg.), NS-Frauenwarte, Heft 9, Leipzig 1935, S. 275 (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/frauenwarte>.

- Abb. 35: NSDAP, Westfälische Landeszeitung. Rote Erde, Nr. 29, Dortmund 30.01.1941 (unpaginiert).
- Abb. 36: Ansichtskartenversand (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.ansichtskartenversand.com/ak/90-carte-postale-ancienne/687-Haus-der-deutschen-Kunst-Nr-100-Nr-199/11516605-AK-Haus-der-Deutschen-Kunst-Nr-188-Oskar-Martin-Amorbach-Heimkehr/?&design=4>.
- Abb. 37: GDK Research (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.gdk-research.de/de/obj19364251.html>.
- Abb. 38: Online-Katalog, Deutsches Historisches Museum, Berlin (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/kaempfendes-volk-um-1940.html>
- Abb. 39: Online-Katalog, Staatliche Museen zu Berlin (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://id.smb.museum/object/958605/eisenwalzwerk-moderne-cyklopen>.
- Abb. 40: Online-Katalog, Belvedere, Wien (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://id.smb.museum/object/958605/eisenwalzwerk-moderne-cyklopen>.
- Abb. 41: NSDAP, Westfälische Landeszeitung. Rote Erde, Nr. 135, Dortmund 19.05.1940 (unpaginiert).
- Abb. 42: Franz Eher (Hg.), Das Schwarze Korps, München 11.07.1940, S. 11.
- Abb. 43: Franz Eher (Hg.), Illustrierter Beobachter, München 1937, S. 101.
- Abb. 44: Julius Streicher, Der Stürmer, Nr. 31, Nürnberg August 1938, S. 1.
- Abb. 45: Online-Katalog, Hamburger Kunsthalle (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-5161>.
- Abb. 46: GDK Research (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.gdk-research.de/de/obj19440488.html>.
- Abb. 47: akpool, Online-Handel für historische Ansichtskarten (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.akpool.de/ansichtskarten/24827704-kuenstler-ak-hilz-sepp-hdk-k-serie-65-nach-feierabend>.
- Abb. 48: August Scherl (Hg.), Die Woche. 2. Olympia-Heft, Heft 32, Berlin 05.08.1936, S. 22.
- Abb. 49: Adolf Hitler (Hg.), NS-Bildbeobachter als Beilage zum Völkischen Beobachter. Wiener Ausgabe, Wien 05.06.1938, S. 41 (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=vob&datum=19380605&seite=41&zoom=33>.
- Abb. 50: GDK Research (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.gdk-research.de/de/obj19403366.html>.
- Abb. 51: Online-Katalog, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/294844>.
- Abb. 52: Online-Katalog, Uffizien, Florenz (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.uffizi.it/en/artworks/venus-urbino-titian>.

- Abb. 53: Online-Katalog, Musée d'Orsay, Paris (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/olympia-712>.
- Abb. 54: Bundesarchiv, Plak 003-052-019 (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/search/?yearfrom=1933&yearto=1945&query=wir+lothringer+bekennen+uns>.
- Abb. 55: August Scherl (Hg.), Die Woche, Heft 33, Berlin 19.08.1933, S. 2.
- Abb. 56: Online-Katalog, Deutsches Historisches Museum, Berlin (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: https://www.dhm.de/archiv/sammlungen/grafik/gr93_55.html.
- Abb. 57: Celle Heute, Online-Tageszeitung (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.celleheute.de/post/vortrag-im-bomann-museum-%C3%BCber-regionale-sportvereine-zur-ns-zeit>.
- Abb. 58: Gesellschaft für Rassenhygiene (Hg.), Volk und Rasse. Illustrierte Monatsschrift für deutsches Volkstum, Heft 2, München / Berlin 1939, S. 40.
- Abb. 59: Online-Katalog, Deutsches Historisches Museum, Berlin (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/kalenberger-bauernfamilie-1939.html>.
- Abb. 60: WBOOKS (Hg.), Museumtijdschrift, Amsterdam (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://museumtijdschrift.nl/artikelen/recensies/onkunst-met-vieze-bijsmaak/>.
- Abb. 61: Julius Streicher (Hg.), Der Stürmer, Nr. 51, Nürnberg 1938, S. 5.
- Abb. 62: Rassenpolitisches Amt der NSDAP (Hg.), Neues Volk, Heft 4, Berlin / Wien 1939, S. 21.
- Abb. 63: Online-Katalog, Deutsches Historisches Museum, Berlin (Zugriffsdatum: 20.10.2024), URL: <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/sieg-oder-bolschewismus-1943.html>.
- Abb. 64: Julius Streicher (Hg.), Der Stürmer, Nr. 25, Nürnberg 1938, S. 1.
- Abb. 65: Rassenpolitisches Amt der NSDAP (Hg.), Neues Volk, Heft 5, Berlin / Wien 1934, S. 20f.
- Abb. 66-69: August Scherl (Hg.), Die Woche, Heft 16, Berlin 19.04.1939, S. 12-19.