

Aufgerichtete weibliche Körper

Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus

Große Einigkeit herrscht in der Kunstgeschichtsschreibung darüber, daß in der NS-Kunst die Frauen nur als „Objekte“ dargestellt werden. Spätestens seit der Frankfurter Ausstellung „Kunst im 3. Reich“ und der Veröffentlichung von Berthold Hinz (1974a) wird immer wieder von neuem kritisiert: Frauen würden in Malerei und Plastik des deutschen Faschismus auf die Mutterrolle reduziert und böten sich nur dem verfügenden, zeugungslustigen Mann an. Eine eigene Sexualität werde den Frauen verweigert. – Man könnte fast meinen, die Kunstgeschichte sei in der Hand von Feministen.

Aber waren Frauen nicht schon in der Kunst vor 1933 „Objekt“ männlichen Unterwerfungsdranges oder zumindest männlicher Schaulust? Darüber wird in der Kunstgeschichtsschreibung kaum gesprochen. Die Vermutung drängt sich mir auf, daß ein heimliches Lernziel mancher Kunsthistoriker ist, die Kunst aus der Zeit vor und nach dem Faschismus zu entlasten.

In den konkreten Beschreibungen der Frauenbilder der NS-Kunst werden häufig zwei weitere Dimensionen benannt. Die Rede ist zum einen von „entsexualisierten“, „unsinnlichen“ weiblichen Akten vor allem in der Skulptur und zum anderen von ihrem „prostitutiven Charakter“ (Hinz 1974a, 87; Wolbert 1982, 42; Fleischmann 1986, 45f.). – In einer jüngst erschienenen Publikation heißt es über die weiblichen Plastiken des ‚Nationalsozialismus‘: „Die Körper wirken verlockend und geben erotische Versprechungen ab. Das bedeutet jedoch nicht, daß sie tatsächlich lebendig und sinnlich wären. Weiches, Fleischliches wird nicht veranschaulicht.“ (Fleischmann 1986, 46). – Das ist leicht nachzuvollziehen. Aber welche Skulptur ist denn „tatsächlich sinnlich“ oder gar „tatsächlich lebendig“? Pygmalions Traum hat sich nur im Mythos erfüllt. „Weiches, Fleischliches“ ist in der Skulptur vor 1933 selten zum Thema gemacht worden; deutlich verdrängt wurde es in der (neo-)klassizistischen Tradition, die gerade in der Plastik am beständigsten fortlebte. In solchen Beschreibungen wie der zitierten wird nichts anderes benannt als das Charakteristische der Skulptur überhaupt, zumindest der letzten 200 Jahre.

Die andere Beschreibung, daß die Körper „erotische Versprechungen“ abgäben, scheint etwas Spezifisches der NS-Kunst zu fassen. Die „Darbietung des weiblichen Körpers“ wird auch als „eine Form von Prostitution“ interpretiert (ebd.). Hervorgehoben wird die „Frontalansichtigkeit“ der weiblichen Aktskulptur in der NS-Zeit mit der „Betonung ‚weiblicher Formen‘“ (ebd.). Die vorliegende Literatur legt nun nahe, in dieser Form der Präsentation werde der „Objektcharakter“ der Frau ganz offensichtlich. Die Frage ist jedoch, wieweit eine Kritik trägt, die auf den Gegensatz von „Subjekt“ und „Objekt“ gegründet ist. Prostituierte bieten ihren Körper als Objekt männlicher Begierde dar, und es geht dabei sicherlich nicht um eine eigenständige

weibliche Sexualität. Aber Prostituierte bieten ihren Körper an, sind Verkäuferinnen, oder zumindest Vermieterinnen ihres Körpers. Damit wären sie jedenfalls auch „Subjekt“ im Warentausch. „Objekt“ wären sie nur, würde man unterstellen, daß Männer „Subjekte“ seien, insofern sie frei über die Frau, über deren und ihre eigene Sexualität verfügten.

Was in der Kunstgeschichtsschreibung über den ‚Nationalsozialismus‘ als „immer schon feministischer Standpunkt“ der Kritik erscheinen konnte, ist offenbar mit einer bestimmten Auffassung des „Menschlichen“ verknüpft. Mit der Kritik am Objekt-Status der Frauen wird nahegelegt, zu denken, daß Männer immer schon als „Subjekte“ lebten und auch immer so dargestellt wurden. Vielleicht auch, daß Künstler als „Subjekte“, autonom und selbst bestimmt über die „Objekte“ verfügend Bilder entwerfen bzw. entworfen haben. Wenn schließlich aus der Kritik, daß NS-Kunst aus Frauen „Objekte“ mache, der Schluß gezogen wird, es handele sich bei dieser um Nicht-Kunst, wird deutlich, daß hier tradierte humanistische Denkmuster am Werk sind. Unterstellt wird damit: Kunst ist dadurch definiert, daß sie der „Humanität“ verpflichtet ist; sie zeige das Bild der Menschen als „Subjekt“ und suche, wo die Selbstverwirklichung der sozialen Realität verwehrt sein mag, wenigstens das „Subjekt“ im Bild zu seinem Recht kommen zu lassen.

Daß Kunst auch vor dem Faschismus in vielfältige Beziehungen mit der Macht verstrickt war, wird in solchen humanistischen Vorstellungen entannt. Eine weiterführende Kritik der Kunst des deutschen Faschismus muß auch die Herausforderung annehmen, Fragen an die Geschichte der europäischen Kunst vor 1933 zu stellen. Das heißt auch die humanistischen Denkmuster, die elementarer Bestandteil bürgerlicher Ideologie sind, mit zu hinterfragen (vgl. dazu auch Althusser 1977) – gerade auch dort, wo mit ihnen bestimmte Vorstellungen von Männlichkeit bzw. Weiblichkeit verknüpft sind.

Zum Verhältnis von Sexualität und Macht

Die Aktskulptur sollte als Vorbild für den „arischen“ Menschen dienen. Darüber gibt es in der Literatur kaum Dissens. Umstritten scheint jedoch, ob diese Funktion notwendig bedingte, daß der Körper, bzw. das Bild des Körpers „entsexualisiert“ werden mußte. Folgt man kunsthistorischen Beschreibungen der NS-Kunst, so drängt sich bisweilen der Eindruck auf, daß dort, wo Macht so offensichtlich ist, keine Erotik, keine Sexualität im Spiel sein könne, weil es nicht sein dürfe. Sexualität und Macht werden häufig im strikten Gegensatz zueinander gedacht. Wo Macht ist, muß Sexualität notwendig unterdrückt sein: dies scheint noch immer Konsens in der Kunstgeschichtsschreibung zu sein.

Michel Foucault hat diese Repressionshypothese kritisiert und aufgezeigt, wie sie selbst Bestandteil bürgerlicher Strategien der Sexualität ist (1977). Im Anschluß daran hat W. F. Haug gegen die Alternative: Vorbild oder Sexualität in der Kunst des ‚Nationalsozialismus‘ gefragt, ob nicht „gerade die Verlockung des Sich-Auslebens eingespannt wird in Disziplinierung?“ (1986, 155). Für die Männerskulpturen Arno Brekers hat er die Frage positiv beantwortet. Seine These einer „Sexualisierung der Staatsmacht“ im deutschen Faschismus macht er vor allem daran fest, wie in Brekers

Männerskulpturen homoerotisches Verlangen eingespannt ist.

Von weiblichen Skulpturen spricht Haug nicht. Aber seine Überlegungen lassen sich ein Stück weit auch auf diese übertragen. Auch die weiblichen Akte können als Vorbilder begriffen werden und zugleich kann eine gewisse Sexualisierung nicht geleugnet werden. – Ein Blick auf die Einordnung der weiblichen Aktskulptur in der NS-Öffentlichkeit macht jedoch deutlich, daß eine analoge Erklärung so einfach nicht aufgeht.

Weibliche Aktskulptur in der NS-Staatsarchitektur

Innerhalb der Aufmarscharchitektur des 'Nationalsozialismus' findet man eine Reihe weiblicher Aktskulpturen, die als Allegorien ausgezeichnet sind, und zwar vor allem als „Sieg“. Sie bilden das Pendant zu den männlichen Allegorien des NS-Staates (Wehrmacht, Partei, Kameradschaft).

Für die Bekrönung der Haupttribüne des Märzfeldes auf dem Nürnberger Parteitagsgelände konzipiert Josef Thorak eine Gruppe von männlichen Akten, Schwert- und Schildträgern und Rosselenkern, in deren Mitte leicht erhöht eine weibliche Aktskulptur mit einem (Sieges-)Kranz schwebt (vgl. Förster 1985). Zwei weitere überlebensgroße weibliche Aktskulpturen mit dem allegorisierten Titel „Ehrung“ und „Glaube“ von Kurt Schmid-Ehmen waren für die Ehrenhalle bei der Zeppelin-Haupttribüne des Parteitagsgeländes vorgesehen. Im Berliner Reichssportfeld stand Brekers „Siegerin“ (1936), ebenfalls eine weibliche überlebensgroße Aktskulptur mit einem Lorbeerzweig in der Hand. Durch Attribut oder Haltung als Allegorien ausgezeichnete weibliche Aktskulpturen findet man aber nicht nur in der Aufmarscharchitektur, sondern zum Beispiel auch vor dem Deutschen Haus, mit dem das nazistische Deutschland auf der Weltausstellung 1937 in Paris repräsentiert wurde (vgl. Wagner 1986).

Neben dieser Gruppe weiblicher Allegorien gibt es weitere weibliche Aktskulpturen innerhalb der Staatsarchitektur. Es sind meist alleinstehende Figuren mit Bezeichnungen, die keinen unmittelbaren Bezug zur NS-Ideologie aufweisen. Brekers „Schreitende“ und „Anmut“ zum Beispiel waren für den Runden Saal der neuen Reichskanzlei vorgesehen. Ein weiblicher Akt von Fritz Klimsch stand im Treppenhaus des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda. Waren diese Skulpturen im geschlossenen Raum von Regierungsgebäuden aufgestellt, so sind sie dennoch öffentliche Skulptur: Sie wurden über die Medien, über Fotoreproduktionen in Büchern, Zeitschriften und Postkarten verbreitet.

Die weibliche Aktskulptur hat in staatlichen Bauprogrammen des 'Nationalsozialismus' einen relativ eigenständigen Charakter gegenüber den männlichen Allegorien. Es gibt außerdem klare Unterscheidungen zwischen dem, was durch den männlichen Akt repräsentiert werden konnte, und dem, was der weibliche Akt vertreten sollte. Eine weibliche Allegorie der „Partei“ oder der „Wehrmacht“ wurde nicht produziert, aber auch kaum eine männliche Allegorie des „Sieges“. Der weibliche Akt erfüllt eine Funktion für die Repräsentation des NS-Staates als Allegorie des „Sieges“, aber offenbar auch ohne allegorische Bezeichnung im Sinne der NS-Ideologie, wie etwa die Figuren der Reichskanzlei.

Das Bild des Weiblichen als Bild harmonischer Ordnung

In der NS-Kunst gibt es eine sehr deutliche Polarisierung der Geschlechterrollen. Die geschlechtliche Differenz wird zusätzlich noch durch unterschiedliche Modellierung der Körper unterstrichen. Vergleicht man etwa Brekers fast „kantig“ geformte Männerakte mit den weiblichen, so erscheinen diese geradezu „weich“ modelliert.

In der vorliegenden Literatur wird dies häufig als unmittelbarer Ausdruck der faschistischen Politik der Aufteilung der gesellschaftlichen Bereiche in eine dominierende „Männerwelt“ und eine ihr untergeordnete „Frauenwelt“ gesehen. Das Problem scheint mir jedoch, daß man so den Status der weiblichen Allegorien nicht erklären kann. „Der Sieg“, das ist das, wofür der faschistische Staat die Männer in den Krieg schickte. Die Allegorien des Sieges sind weiblich und in den angeführten Figurengruppen stets über den männlichen angeordnet.

Die Polarisierung der Geschlechter wird in der „Kunstabstraktion“ des 'Nationalsozialismus' selbst sehr häufig thematisiert. Dabei geht es darum, was Bilder des „Männlichen“ und des „Weiblichen“ repräsentieren sollen. Die Überlegungen dazu sind keineswegs einheitlich. Deshalb ist es nützlich, das Assoziationsfeld zu rekonstruieren, in dem die Geschlechterpolarität verankert wird.

Gängig ist die Unterscheidung zwischen dem „Heroischen“ der Darstellung kämpfender bzw. kampfbereiter Männer und dem „Lyrischen“, den Frauenbildern (so vor allem bei Rittich 1943). Das „Weibliche“ wird in Verbindung gebracht mit dem „Letzten eines Lebensgefühls“ (Schorer 1939, 169) und auch mit „höheren Werten“. So schreibt zum Beispiel Rittich in einer Klimsch-Monografie, dieser sehe zu Recht am weiblichen Körper „viel mehr Möglichkeiten ... Ausdruckswerte differenzierter Art zu gestalten“ als am männlichen: „Schönheit, Anmut und Kraft und mit ihnen Lebensfreude, Lebensbejahung und selbstbewußter Stolz sprechen aus seinen weiblichen Figuren so unmittelbar, daß zu ihrem Erfassen und Erfühlen nicht viel Erklärung ... gegeben werden.“ Die weiblichen Skulpturen „verkörpern mit ihrer Haltung, ihren Gesten und Gebärden, mit ihren Physiognomien Werte, die über das Körperliche hinausgehen und seelische Ausblicke eröffnen.“ (1941, 3) Bilder des Weiblichen, so läßt sich folgern, repräsentieren nicht nur das „Leben“, sondern auch „Werte“, die über das hinausweisen, woran das individuelle Leben unweigerlich geknüpft ist: den Körper.

Von Klimschs „Schauender“ (1932) heißt es, sie böte eine „unüberbietbare Klarheit des Umrisses“: „Jede Silhouette, von welcher Seite man die Figur auch sieht, und jede einzelne Kurvung des Körpers ist ein melodisches Motiv in einer Harmonie überzeitlicher körperlicher Erscheinung“ (ebd., 4). „Harmonie“, „Klarheit des Umrisses“ – dies steht im Gegensatz zu Chaos, Unklarheit, Verschwommenheit, Auflösung von Körpergrenzen. Das Bild des Weiblichen wäre somit dazu da, das Harmonische, Überzeitliche und das höhere Ideal zu repräsentieren, nicht einfach nur die Frauen, bzw. ihren Ort in der faschistischen Politik.

Weitere Verknüpfungen lassen sich in den folgenden Beschreibungen finden: In der weiblichen Aktskulptur „Beschaulichkeit“ (1939, aufgestellt im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda) habe Klimsch „sein Idealbild lebensbejahender Haltung ins Monumentale“ gesteigert (ebd., 5). In dessen „Maya“ (ebenfalls im

Reichsministerium) entdeckt Rittich „mit ihrem hoheitsvollen Ausdruck ebenfalls eine Steigerung ins Majestätische“, ferner „die Erhöhung des Ausdrucks ins Monumentale durch Geschlossenheit der Komposition und durch ungesuchte, selbstverständliche, aber bedeutsame Haltung und Gebärde“ (ebd.).

Das „Monumentale“ und das „Majestätische“ verweisen auf das Bild des Herrschers bzw. des Staates. Das Bild des „geschlossenen“, „harmonischen“, man könnte auch sagen, des „ganzen“, weiblichen Körpers ist offenbar auch als Bild der Macht, als Bild der durch den faschistischen Staat organisierten Ordnung zu verstehen.

„Entartete Kunst“: organisierte Faszination der Bilder vom zerstückelten Körper

Um das Bild des „ganzen Körpers“ ging es auch in der nazistischen Kampagne gegen die „entartete Kunst“. Dies zeigt bereits ein Blick in den Ausstellungskatalog von 1937. Darin finden sich (bis auf eine Ausnahme) nur Bilder von menschlichen Körpern und Gesichtern – von Beckmann über Grosz und Dix zu Nolde. Was die Faschisten auszugrenzen versuchten, waren Bilder von aufgelösten Körpern, von durchbrochenen Körperpanzern. Es waren Bilder, in denen der Blick, der nach Vereinheitlichung, nach dem Ganzen sucht, in Frage gestellt wurde – was zum ästhetischen Programm der Moderne gehörte (vgl. dazu auch Schade 1987).

Als „entartet“ wurden zum einen Kunstobjekte bekämpft, in denen es auch um die Folgen des Krieges ging: Bilder, in denen der Zusammenbruch des soldatischen Mannes thematisiert wurde. Zum anderen waren es Bilder von zerstörten, zerstückelten weiblichen Körpern. Der Kriegskrüppel, der alte Mann und die Frau als Prostituierte oder als Opfer des „Frauenmörders“ – diese Themen hatten gerade Dix und Grosz mit einer ungeheuren Kompromiß- und Schonungslosigkeit ins Bild gesetzt. Sie fehlten in keiner Darstellung der „Entarteten“. – In dem nazistischen Angriff gegen den Kult des sogenannten Primitiven in der Kunst seit der Jahrhundertwende, vor allem der Expressionisten, ging es um die Rettung des überlieferten – westeuropäischen – ganzheitlichen Körperideals.

Der Konflikt, um den es in der Ausgrenzung der Moderne ging, war nicht einfach das „Unverständene“ der Moderne, oder die „Entfremdung“ zwischen den kleinbürgerlichen und mittelständischen Schichten und der Kultur (wie es u.a. Hinz 1977 nahelegt). Dies Erklärungsmuster nimmt die nazistische Propaganda zu wörtlich und droht, ihrem manifesten Inhalt aufzusitzen. Gewiß ist nicht von der Hand zu weisen, daß die nationalsozialistische Kulturpropaganda auch den Haß gegen den auf Autonomie bestehenden Künstler modernen Typs und gegen den „Intellektualismus“ als Haß „von unten“ mobilisiert. Aber dies ist nur ein Element.

Die Art und Weise, wie die Ausgrenzung der Moderne veranstaltet wurde, gibt mehr Aufschluß über das Problem, um das diese Politik kreiste. Die Form der Ausgrenzung war die der Veröffentlichung, eine Form, die man vergleichen kann mit dem alten Ritual des An-den-Pranger-Stellens. Die Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 war eine der bestbesuchtesten Ausstellungen der NS-Zeit. Sie war vielleicht überhaupt die Ausstellung der Moderne vor 1945 mit den höchsten Besucherzahlen. Das kann man weder erklären mit dem Wunsch, noch ein letztes Mal diese Kunst zu sehen, noch damit, das „Unverständliche“ zur Kenntnis nehmen zu wollen.

Die Form der Verfolgung der sogenannten Entarteten arbeitete mit deren Faszination – und produzierte sie auch geradezu mit. Die Ausstellung wurde begleitet durch eine Veröffentlichungskampagne in verschiedenen Medien. Im Jahr der Ausstellungseröffnung erschien W. Willrichs über 200 Seiten starkes Buch „Säuberung des Kunsttempels“ mit einer breiten Dokumentation von Bildern und Texten dadaistischer, expressionistischer und anderer Künstler. Ein Jahr später folgte A. Dreslers „Deutsche Kunst und entartete Kunst“ (1938).

In dessen Vorwort heißt es: „Wer in der Hauptstadt der Bewegung die Ausstellung ‘Entartete Kunst’ besuchte, der hat das entschleierte, aller Tarnung bare, ans helle Tageslicht gezogene Antlitz des Judentums des Bolschewismus gesehen.“ (Ebd., 5) Suggestiert wird, die moderne Kunst hätte erst durch den NS-Staat ans Licht der Öffentlichkeit gezerzt werden müssen, als hätten die Künstler nicht selbst und oftmals mit spektakulären Aktionen die Öffentlichkeit geradezu gesucht. Die Moderne wird so als etwas Obszönes konstruiert.

In der Ausstellung selbst und dem dazugehörigen Katalog wurde die Kunst der Moderne anti-museal und gewissermaßen anti-auratisch präsentiert. Die Objekte selbst wurden mit denen von „Geisteskranken“ und „Juden“ gleichgesetzt, von denjenigen also, die kaum eine Chance hatten, der Ausrottungspolitik des Nationalsozialismus zu entkommen. Zugleich werden die Absichten und Taten der „Entarteten“ mit einer Ausführlichkeit zitiert und einer Weitschweifigkeit geschildert, die an manche „sexualwissenschaftliche“ Literatur des 19. Jahrhunderts denken läßt, wenn sie über die Praktiken der „Perversen“ berichtete – ebenso wie an Berichte über Vergewaltigungen in der Boulevardpresse heute.

Exemplarisch möchte ich hier aus Willrichs Kampfschrift (1937) zitieren. Es ist aufschlußreich, welche Oppositionen er in der Charakterisierung der „entarteten“ Künstler zusammenbringt, so zum Beispiel: sie seien „müde“ und „überzüchtet, fieberkrank“ (ebd., 29); in ihren Taten kämen „gebrochene“ und „verrohte Instinkte“ durch (ebd.); man entdecke „ungelüftete Brunst“ und „Ekelwollust“ (ebd., 35). Gemeinsam mit diesen Beschreibungen zum einen eine Frontstellung gegen den Intellektuellen, der mit dem Kraftlosen und „Unmännlichen“ assoziiert wird: „müde“/„feige“/„gebrochener Instinkt“/„Versuchsbolschewist“ (ebd., 32)/„ungelüftete Brunst“; zum anderen die Konstruktion eines hemmungslosen Mannes: „fieberkrank“/„blutdürstig“ (ebd., 17)/„Nihilist“ (ebd., 32)/„wollüstig an dem, was Ekel verursacht“/„Machibolschewist“ (ebd., 38). Die Phantasien werden also gleichzeitig in zwei Richtungen gelenkt: Auflösung jedweder Moral und die Aufrichtung einer Gegenkraft. Diese Ambivalenz bestimmt die Kampagne gegen die „Entartete Kunst“ insgesamt. Die Auflösung von Moral und jeder damit verknüpften Form werden nicht nur präsentiert als Bild des Schreckens, sondern zugleich als Gegenstand, an dem sich die Phantasie entfesseln kann, als Objekt von Faszination.

Während 1937 in der Ausstellung „Entartete Kunst“ und in Begleitveröffentlichungen Bilder des aufgelösten Körpers der Moderne präsentiert werden, wird in der ersten „Großen Deutschen Kunstausstellung“ die „neue“ Kunst des ‚Nationalsozialismus‘ gefeiert.

Phantasien der Auflösung der Form, der „Zerstückelung“ der Körper und Phantasien

der Vollkommenheit scheinen sich gegenseitig zu bedingen (vgl. dazu auch Seitter 1984). Phantasien und Ängste der Zerstückelung setzen ein, so lassen sich psychoanalytische Erkenntnisse zusammenfassen, wenn die narzistische Identifizierung mit Vor-Bildern verloren geht oder auch nur irritiert wird. Wenn das Körper-Bild in Frage gestellt wird, das „dem Subjekt die erste Form“ gab, „das zu situieren, was Ich ist und ... was es nicht ist“ (Lacan 1978, 105), dann ist das „Subjekt“ selbst in seinem Narzismus gekränkt. Es sieht so aus, als ob mit der Kampagne gegen die „Entartete Kunst“ der Schrecken angesichts solcher Kränkung und die damit verknüpfte Faszination in eine staatlich organisierte Bewegung eingespannt worden sind.

Auf der Basis von Theweileits Untersuchungen der „Männerphantasien“ läßt sich dies noch historisch konkretisieren. Er hat gezeigt, wie die politische, zentralisierte Ordnung, in der sich der soldatische Mann spiegelte, als funktionsgleich mit dem eigenen Körperpanzer erfahren wurde (1980, I, 248f.). Der drohende Zusammenbruch dieser Ordnung, die politischen Auseinandersetzungen darum seit dem Ende des 1. Weltkrieges provozieren nicht nur die Ängste und Phantasien der Auflösung, des Zerfließens und Verschlungenwerdens – womit Frauen und Kommunisten gleichermaßen identifiziert werden: sie produzierten auch die gewalttätige – phantasierte und reale – Abwehr. Die Irritation der politischen Ordnung, als Zusammenbruch der eigenen „Ordnung“ erlebt, wurde ausgelebt als Revolte gegen die Väter – im Namen „des Vaters“, für den Schutz seiner Form, in der sich seine Ordnung repräsentierte (vgl. auch ders., II, 360f.).

In der Kampagne gegen die „Entarteten“ wurden die Zerstückelungsängste nochmals in ihrer symbolischen Bearbeitung durch die modernen Künstler veröffentlicht und nochmals jedem ganz nahe gebracht. Zugleich wurden diejenigen, die die Ängste ins Bild setzten, der Verfolgung, der (zumindest symbolischen) Zerstückelung aus Not- und Gegenwehr freigegeben.

Die Faszination der „Zerstückelung“ wird in Gang gesetzt, zugleich wird zweierlei dagegen gesetzt: zum einen die neue Ordnung des Ganzen, ihr Bild in der Statue, deren Material Dauerhaftigkeit und deren Monumentalität Unbezwingbarkeit garantieren; zum anderen die Drohung der Ausrottung.

Der „Frauenmörder“ als Mörder weiblicher Allegorien

Ein Schwerpunkt der Kampagne gegen die „Entartete Kunst“ waren Bilder der Frau als Objekt und Opfer von sexuellen und sadistischen Phantasien. Bilder vom „Frauenmörder“ – bei Dix, Grosz und Beckmann zu finden – wurden immer wieder veröffentlicht. Verfolgt wurde die „Beschmutzung der Frau“ (Dresler 1938, 44). „Die entartete Kunst kannte keine Würde der Frau und Mütter mehr ... Sie verherrlichte die Dime und beschimpfte die Mutter. Damit war sie Teil des bolschewistischen Großangriffes auf die Familie und die Gesundheit des Volkes.“ (Ebd.) Bilder der Moderne, in denen das Bild der „ganzen Frau“ irritiert wird, werden so zu unmittelbaren Angriffen gegen die Institution der Familie und damit gegen das „Volk“.

Schlägt man Willrichs „Säuberung des Kunsttempels“ auf, so findet man gleich gegenüber dem Titel das erste Bild: eine stehende, blonde Frau in einem langen weiten Gewand, die Hände überm Schoß gefaltet präsentiert sie sich als Schwangere. Es

handelt sich um Willrichs Gemälde „Hüterin der Art“. Das Bild der Frau ist hier ohne Umschweife im unmittelbaren Kontext der Rasseerhaltung artikuliert. Das Bild der Frau als Bild des Überlebens der Rasse, das ist es offenbar, was im „gesäuberten“ Tempel wiedererrichtet werden soll. So wäre das, was mit dem Bild des „Frauenmörders“ verfolgt wird, die Zerstörung des Bildes vom ganzen weiblichen Körper als Repräsentant von etwas anderem. Der „Frauenmörder“ würde damit als der Zerstörer allegorisierte Weiblichkeit verfolgt.

Enthüllung der Allegorie

Die wichtigste weibliche Allegorie des Faschismus ist die des „Sieges“. Die Skulptur des 'Nationalsozialismus' knüpft damit an eine lange Tradition an. „Viktoria“ ist aus der Denkmalsplastik des 19. Jahrhunderts nicht wegzudenken. Sie hatte eine Funktion für die Selbstunterstellung der preußischen Männer unter den Staat, für den sie notfalls auch in den Tod zu gehen bereit sein sollten. Das Bild des Weiblichen fungierte als Bild einer „imaginären Gemeinschaft“. Es verwies auf Mutter und Braut und war zugleich als versteinerte Idealkörper entrückt, transformiert zu etwas Unzugänglichem. Die Allegorie als in Marmor gehauene Weiblichkeit ist zugleich anziehend und abstoßend, begehrte und unnahbare „Ideal-Mutter“. Das Begehren wird in ein „Jenseits“ verschoben und scheint nur über den Tod des „Männlichen“ erreichbar (vgl. dazu Wenk 1986).

Diese Tradition wird in der Skulptur des 'Nationalsozialismus' aufgenommen, aber auch gebrochen. Die Viktoria des 19. Jahrhunderts war bekleidet, wie überhaupt fast alle weiblichen Allegorien dieser Zeit. Die Allegorie des „Sieges“ im Faschismus wird als Nackte, als Entkleidete vorgestellt. Damit nimmt die NS-Skulptur auch eine andere Traditionslinie der öffentlichen Skulptur auf: den weiblichen Akt, wie er etwa seit 1900 zunehmend auf öffentliche Plätze gestellt wurde (vgl. dazu Wenk 1987). Die in Steingehauenen Bilder des nackten Weiblichen haben keine Attribute und keine Bezeichnungen, die sie unmittelbar mit dem Staat in Verbindung setzen. Aber die historische Durchsetzung der Darstellung der nackten Frau in der öffentlichen Skulptur und die Bedeutungszusammenhänge, in denen die öffentliche weibliche Aktskulptur zunächst auftaucht, läßt erschließen, daß es sich dabei auch immer um den Mutterkörper handelt. Dieser wird präsentiert in einer Weise, die den Schutz des Mannes, die Verantwortung der Männer assoziieren läßt. Die Bilder des nackten Weiblichen in der Aktskulptur sind als Bilder für die männliche Leistung zu lesen, die Reproduktion der Gattung und der Natur zu sichern, und verbinden sich mit vielfältigen Strategien der Bevölkerungspolitik, dem Aufstieg des „Sozialen“. Die weiblichen Aktskulpturen können als Allegorien des „Lebens“, zugespitzter noch als Allegorien des Sozialstaates begriffen werden (Wenk 1987). Die öffentliche Skulptur im Nationalsozialismus kann auch auf diesen Typus zurückgreifen. Sieg und Forpflanzung des „deutschen Volkes“ werden so miteinander verknüpft.

Die weiblichen Aktskulpturen des deutschen Faschismus unterscheiden sich jedoch auch auf markante Weise von ihren Vorläuferinnen aus der Zeit vor 1933: Sie sind aufgerichtet, häufig stehen sie und ihr Körper wird offen präsentiert.

Die früheren öffentlichen Aktskulpturen liegen oder hocken, nur in seltenen Fällen

stehen sie. Ihr Kopf ist häufig gesenkt, oder, wenn sie in aufrechter Haltung vorgestellt werden, zur Seite gewandt. Häufig bedecken sie „schamvoll“ ihre Brüste. Anders die allegorischen weiblichen Akte von Thorak, Schmid-Ehmen, Breker oder auch von Klimsch, wie sie für die Staatsarchitektur des 'Nationalsozialismus' vorgesehen waren: Ihr Körper wird als „ganzer“ präsentiert, geöffnet, mit markiertem Schamdreieck und vor allem immer wieder betonten, geradezu erigierten Brüsten.¹ Die weibliche Allegorie der NS-Skulptur verdeckt, umhüllt weibliche Körperlichkeit und Zeichen ihrer Sexualität nicht, sondern verspricht, sie „ganz“ zu zeigen. Sie mobilisiert die Lust am Schauen – und gibt zugleich vor, sie voll zu befriedigen. Es scheint kein Verbot, gegen das man sich durchsetzen muß, und kein Geheimnis mehr zu geben. Kein Blick durchs Schlüsselloch ist mehr vonnöten.

Die weiblichen Aktskulpturen präsentieren sich, und sie zeigen zugleich, daß sie sich zeigen. Nicht nur die Einheitlichkeit der Ausrichtung der sekundären Geschlechtsmerkmale auf den Betrachter ist von Interesse, sondern auch die Art und Weise, wie diese nochmals markiert werden. Brekers „Schreitende“ zeigt ebenso wie Klimschs stehender weiblicher Akt noch den Vorgang der Enthüllung: das Tuch, das sie vom Leib genommen hat, umrahmt ihren Schoß. „Psyche“ von Breker faßt mit offener Armhaltung ihren Schoß ein. Thoraks Akte heben durch verschiedenste Armbewegungen ihre Brüste hervor, so auch die Allegorie des Sieges, die über den männlichen Aktskulpturen auf dem Märzfeld angeordnet sein sollte. Sie zeigt ihren Körper unverdeckt und frontal.

Die weibliche Allegorie wird insofern sexualisiert, als die „ganze Wahrheit“ versprochen wird, jedes Tabu und jedes Verbot aufgehoben scheint. Das macht den „prostitutiven Charakter“ aus, von dem in der Literatur immer wieder die Rede ist. Zu präzisieren wäre allerdings, daß das Prostitutive hier nicht als tabuisierte Form der Sexualität präsentiert wird, sondern eher als öffentliche, staatlich garantierte Form. Jeder kann potentiell an ihr teilhaben. Der Staat präsentiert sich im Bild des Weiblichen, das jedem versprochen wird – unter der Voraussetzung, er unterstellt sich dem Staat, wie die organisierte Masse im Reichsparteitagsgelände vor der Führer-Tribüne, über der die Allegorie des Sieges schweben sollte.

Diese Voraussetzung scheint in Thoraks Figurengruppe für das Märzfeld durch die Anordnung der männlichen Aktskulpturen unterstrichen. Sie präsentieren sich frontal und standhaft, mit Schild und Schwert, neben der höhergestellten weiblichen Allegorie ebenfalls als ganze Körper. Von ihnen kann der Blick zur weiblichen Allegorie gehen.

Der weibliche Körper ist in zweifacher Hinsicht aufgerichtet: die Frau im Bild des Sieges hat sich aufgerichtet, und sie bietet sich dem männlichen Gegenüber als klare Spiegelungsfläche dar. Der Mann kann sich ihr gegenüber aufrichten und sich darin selbst als Ganzes imaginieren, dem keine Gefahr droht.

Das Bild des ganzen Weiblichen: Ausblick in den Tod

An der Allegorie des Sieges von Thorak können wir verfolgen, wie das Bild des nackten weiblichen Körpers in Blick über den Körper hinaus leitet. Es geschieht hier etwas, was sich auch an anderen Skulpturen verfolgen ließe, hier aber besonders konzen-

triert und verdichtet erscheint. Verschiedene Gestaltungselemente sind hier gebündelt.

Die Gesamtgruppe der männlichen und weiblichen Aktskulpturen ist in der Form einer Pyramide aufgebaut. Vergleichbares finden wir bei den beiden Gruppen „Familie“ und „Kameradschaft“ vorm Deutschen Haus in Paris. Die Pyramide ist ein Monument des Toten- und Ahnenkultes, eine Form, in der Staatsmacht sakralisiert wurde. Die weibliche Allegorie bildet in dieser Anordnung die Spitze.

Die Bewegung der weiblichen Figur ist eine, die sie ent-rückt. Das Bild des Weiblichen wird präsentiert und entschwebt zugleich – und bleibt als Entschwebendes doch auch fest: als Monument, das alles überdauern kann.

Über ihrem klar gegliederten, fast symmetrisch gebauten Körper hält die Siegesallegorie einen Lorbeerkranz, nicht einen Zweig, sondern einen Kranz, also eine ebenfalls geschlossene Form, die die Form des Körpers zu wiederholen scheint. Der Blick wird nicht nur durch ihre Bewegung des Entschwebens, sondern auch durch diesen (versprochenen) Kranz an ihrem Körper hinaufgeführt und endet im Blick durch den Kranz. Er kann Sieges-, aber auch Totenkranz sein.

Der Blick auf den nackten ganzen weiblichen Körper wird damit zum Blick auf ein Jenseits gemacht. Auch hier scheint jede Gefahr, jede Drohung der Auflösung des „Ganzen“ gebannt. Der weibliche Körper wird aufgerichtet, überhöht, sein Bild ent-rückt – und damit wird auch der Blick auf das Bild des Begehrens verschoben – in ein Jenseits, in dem der Tod zum (imaginären) Sieg wird.

Ein solches Bild des „Weiblichen“ war es offenbar, was die NS-Kunstkritik gerade in Zeiten des Krieges neben der Darstellung „heroischer“ Männer für unentbehrlich hielt (so z.B. Rittich 1943, 99ff.). K. L. Tank weiß in seiner Besprechung von Klimschs Skulpturen von einem persönlichen Erlebnis an der Front 1939 zu berichten: „Monatlang hatten wir keinen Zivilisten, kein weibliches Wesen gesehen.“ Es war eine Zeit der Ruhe, des Wartens auf die nächsten Angriffe. „Wir überlegten, wie die Frauen in dieser Zeit... wohl aussehen würden. Aber kein Bild stand uns bei den nächtlichen Wachen, beim Stollenbau und Kabellegen vor den Augen.“ (1942, 47) Diesem Mangel an konkreten Bildern sollte ein Bild abhelfen: in der Sonntagsbeilage einer Berliner Tageszeitung erschien eine Reproduktion vom Klimschs „Maja“: Die meisten seiner Kameraden „verstanden sofort, daß hier nicht nur der unendliche Zauber weiblicher Anmut und Ruhe wiedergegeben war, die wir entbehrten, sondern weit mehr: diese Frauengestalt war uns Sinnbild all der wartenden zuversichtlich-ernsten deutschen Frauen daheim. Ein magischer Zauber ging von der ... Wiedergabe aus. Das Bild prägte sich ein. ... Täglich stand es uns mit der gleichen eindringlichen Gewalt vor unseren Augen, ein Sinnbild des Krieges, abgleich nicht das Männlich-Kämpferische, sondern das Bewahrend-Frauliche den Schicksalsernst der Zeit und die *deutsche Siegeszuversicht* wiedergab.“ (Ebd., Hervorh. d. d. Verf.)

Auch eine weibliche Aktskulptur, die nicht allegorisch ausgezeichnet ist, kann offenbar als Bild von Krieg und Sieg fungieren. Der „Sieg“ kann allerdings letzten Endes nur der Sieg der Gattung, der „Rasse“ und des Staates sein. Dieser soll das Individuum überleben.

Das Bild des weiblichen aufgerichteten Körpers, der „alles verspricht“ – ohne Ge-

fahr –, überführt den Blick auf sich in den „Ausblick“ auf den Tod. Daß dieser Tod mit dem Sieg, dem Überleben des anderen „Ganzen“, dem faschistischen Staat verknüpft ist, daran erinnerte die weibliche Allegorie des Sieges auf dem Märzfeld: Sie entschwebt, entrückt den Blick und ist zugleich ewig, weil aus Stein.

aus: Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, hrsg. von der NGBK, Berlin 1987, S. 103-119.