

Vier Reiche, vier Führer?

Bilderstreit Die Ausstellung "Kunst und Propaganda" im Deutschen Historischen Museum krankt an ihrem Propagandabegriff

Wolfgang Ruppert

Teilen:   

Die Ausstellung "Kunst und Propaganda" versammelt im Pei-Bau des Deutschen Historischen Museums in Berlin Objekte der politischen Ikonographie aus vier Nationen, die einander als Feinde bekämpften, aber auch zeitweise als Alliierte verbunden waren. Im ersten Themenblock werden vier Staatsführer einander gegenüber gestellt, die größten Einfluß ausübten: Das *Bildnis Adolf Hitler* von Heinrich Knirr präsentiert den "Führer" in der konventionellen Geste eines akademisch gemalten Herrscherporträts. Dagegen zeigt *Die faschistische Synthese* von Alessandro Bruschetti im Mittelteil eines Tryptichons drei unterschiedliche, ineinander verschachtelte Profile des "Duce" Benito Mussolini in futuristisch-moderner Malweise. Josef Stalin steht in *Der Morgen unserer Vaterlandes* von Fjodor S. Schurpin vor einer aufgehenden Sonne, die rötlich-violettes Licht über die Felder legt, auf denen mit modernen landwirtschaftlichen Maschinen gearbeitet wird. *Präsident Franklin D. Roosevelt* von Henry Salem Hubbell sitzt wie ein Unternehmenslenker am Schreibtisch, bei der Arbeit an Papieren. Vier verschiedene Inszenierungen von Politikern, die ihre Macht sehr unterschiedlich nutzten. Die Ausstellung beansprucht, die visuellen Leitbilder der politischen Propagandakunst in diesen vier politischen Systemen zu thematisieren, Nationen übergreifende Ähnlichkeiten aber auch Unterschiede aufzudecken. Doch tut sie das wirklich?

Seit den neunziger Jahren ist der Begriff des Totalitarismus üblich geworden, um das faschistische Italien, das nationalsozialistische Deutschland und die "marxistisch-leninistische" Sowjetunion zu subsumieren, die mit dem Personenkult ihrer Diktatoren und dem Versuch, die Gesellschaft weitgehend gleich zu schalten, ähnliche Erscheinungsformen in der politischen Massenkultur hervorbrachten. Daneben stehen die USA des New Deal Roosevelts mit ihrem weitgehend gefestigten demokratischen System.

Die Hinzuziehung der USA überrascht. Ein pragmatischer Grund liegt in der Zusammenarbeit des DHM mit amerikanischen Sammlungen, der Wolfsonian International University in Miami oder dem Museum der US-Armee, deren Bestände die des DHM ergänzen. So sind hier eindrucksvolle Objekte der "freien" und "angewandten" Kunst aus dem Zeitfundus der dreißiger und frühen vierziger Jahre versammelt: Gemälde, Skulpturen, Fotografien, Zeitschriften, Plakate und Filmausschnitte. Ihre Gemeinsamkeit besteht allein darin, dass sie mit politischen Leitbildern in Beziehung stehen.

Doch dieses Ausstellungskonzept ist fragwürdig. Denn der angekündigte Vergleich der Propaganda der vier Nationen mit den Mitteln der Kunst findet in der Ausstellung selbst nicht statt. Sie beschränkt sich de facto darauf, Unterschiedliches einfach nur nebeneinander zu platzieren. Im umfangreichen Katalog finden sich zwar teilweise exzellente Aufsätze von Kunsthistorikern, die jedoch eine zeitintensive Lektüre erfordern und deswegen zur vergleichenden Decodierung der Ausstellungsobjekte nur entfernt beitragen können. Der Begriff Propaganda bleibt in der Ausstellung ein Etikett, eine Klammer.

Die Ausstellung soll allerdings gerade keine Kunstaussstellung sein, sondern, so der Chefkurator Hans-Jörg Czech, als eine Präsentation von historischen Dokumenten gesehen werden. Für die Beispiele der Malerei aus dem nationalsozialistischen Deutschland entspricht dies einer Übereinkunft in der kulturellen Öffentlichkeit der Bundesrepublik: Werke, die in der

Großen Deutschen Kunstausstellung in München (GDK) nach 1937 gezeigt wurden, werden hierzulande nicht als Kunst behandelt. Bei den Propagandafilmen Leni Riefenstahls zum Parteitag 1934 oder zur Olympiade von 1936, die nach wie vor in Filmkunstkinos vorgeführt werden, ist die Synthese von künstlerischer Formgebung und Propaganda für das NS-Menschenbild schwer zu negieren. Auch die monumentalen Skulpturen Arno Brekers, wie der ausgestellte *Prometheus* von 1937, die den "neuen", nationalsozialistischen Menschen idealisieren sollten, geraten immer neu in die Diskussion. Dieses Problem der Synthese von faschistischem Inhalt und dem künstlerischen Vermögen der Gestalter, das eigentlich mit dem Begriff "Propagandakunst" zu untersuchen wäre, nimmt die Ausstellung jedoch nicht auf.

Chefkurator Czech geht von einer durchgängig staatlichen Steuerung der Kunstproduktion in Deutschland aus. Dies entspricht dem populären Geschichtsbild seit den fünfziger Jahren, das ein mechanisches Verhältnis zwischen Führer und Gefolgschaft als Entlastungsstrategie suggerierte, nach der alle Deutschen lediglich als ausführende Befehlsempfänger weniger "Nazis" gehandelt hätten und deshalb keine individuelle Verantwortung trügen. Man muss stattdessen aber von einem mehrschichtigen Vorgang ausgehen.

Mit den neuen korporativen Organisationen wie der Reichskulturkammer wurde seit 1933 ein Anpassungsdruck vor allem auf die nicht im nationalen und akademischen Mainstream arbeitenden Künstler ausgeübt. Betroffen hiervon waren diejenigen, die - wie beispielsweise Otto Dix - in politischer und kultureller Opposition zur national-völkischen "Weltanschauung" standen, die aus rassischen Gründen ausgeschlossen wurden oder die in modernistischen ästhetischen Formen arbeiteten.

Die Ausstellung zeichnet insofern ein verzerrtes Bild, weil sie die Stärke der NS-Bewegung seit der "nationalen Revolution" des Frühjahres 1933 und die Akzeptanz der von ihr kommunizierten kulturpolitischen Leitbilder in großen Teilen der deutschen Bevölkerung nicht benennt. Ein großer Teil der deutschen Künstler, in den Kunsthochschulen mehrheitlich ästhetisch vom Akademismus geprägt, stimmte damit überein und identifizierte sich mit den hiermit zusammen hängenden Themen. Sie hatten keine staatliche Lenkung nötig, um die Kampfbereitschaft der deutschen Soldaten im Angriffs- und Vernichtungskrieg gegen die slawischen Völker zu idealisieren, wie die Künstler der Propagandastaffeln oder Hans Schmitz-Wiedenbrück. Dieser malte in seinem Triptychon *Arbeiter, Bauern und Soldaten* von 1941 - zwischen einem pflügenden Bauern und unter Tage schuftenden Bergleuten auf den Seitenflügeln - im Mittelteil drei junge, kampfbereite Soldaten mit einer Hakenkreuzfahne, deren Blick nach vorn gerichtet ist. Der Betrachter mag assoziieren: vielleicht auf die Gewinnung von Raum für die Volksgemeinschaft. Schmitz-Wiedenbrück brauchte für dieses Bildkonzept keinen "Auftrag" oder irgend eine Steuerung. Für Künstler wie ihn bedeutete es Erfolg, an der GDK teilnehmen zu können und von Hitler, Goebbels oder Göring sowie für die Sammlungen der Ministerien angekauft zu werden. In der Prestigehierarchie brachte dies die begehrte Anerkennung als Repräsentant der "deutschen Kunst".

Der Unterschied dieser akademischen Ästhetik in Deutschland zur futuristischen Moderne als Teil der pluralen Bildsprache in Italien wird hier erneut anschaulich. Die Bildbeispiele aus der Sowjetunion veranschaulichen dagegen einerseits den bekannten Führerkult um Stalin und andererseits die visuelle Mobilisierung der militärischen Abwehrbereitschaft gegen den deutschen Angriff. Auch dies ist ein Unterschied.

Der angekündigte Vergleich der "Strategien der Propaganda" wird in der Ausstellung gerade nicht erarbeitet. Die Ursache dafür liegt in der nur schwachen wissenschaftlichen Durchdringung des Themas durch das Ausstellungsteam unter der Leitung Czechs. Der Propagandabegriff bleibt unreflektiert. Czech muss dies gesehen haben, da er hilfsweise eine Definition von Propaganda aus einer publizierten Diplomarbeit der Universität der Künste Berlin heran gezogen hat, freilich ohne die Differenz zwischen der Propagandatheorie der dreißiger Jahre, die weitgehend identisch mit den zeitgenössischen Werbestrategien war, und den tatsächlichen Propagandakampagnen zu untersuchen, wie sie im Material der Ausstellung enthalten sind. Die Differenz zwischen dem künstlerischen Eigenwillen und den staatlichen Propagandaaufträgen wird nicht erhellt.

Es wird zwar hergeleitet, dass die staatliche Propaganda im 1. Weltkrieg neu konzipiert wurde, dann aber ausgeblendet, dass die strategische Kommunikation, die Propaganda für wirtschaftliche und politische Ziele, in den dreißiger Jahren als ein Segment von Modernisierungsvorstellungen international umfassender erprobt, professionalisiert und praktiziert wurde. Für Deutschland ist hier beispielhaft auf die Theorie des Werbepapstes Hans Domitzlaff zu verweisen, der sein Buch zur Propaganda des Staates bereits während der autoritären Präsidialregierung Heinrich Brünnings geschrieben hatte und dann von Josef Goebbels für die NS-Propagandaarbeit genutzt wurde.

Werbung für die Ziele des Staates und seiner Herrschaftseliten zu machen galt in der deutschen Rechten als modern, da man verächtlich auf die lenkbare "Masse" der Bevölkerung herab sah und die Aufklärungsanstrengungen der demokratischen Linken als Hirngespinnst verachtete. Desgleichen muss man an die Studienreise von Elisabeth Noelle (nach 1945 Noelle-Neumann, Institut Allensbach) 1939 in die USA erinnern, deren Ziel darin bestand, die dort bereits weit entwickelten modernen Methoden der Meinungsforschung, als Grundlagen der politischen und publizistischen Lenkung von Massenstimmungen, kennen zu lernen. Das Thema ihrer Dissertation von 1940 war eine Form von Wissenstransfer: "Amerikanische Massenbefragungen über Politik und Presse".

Wenig überzeugend wirkt die Hinzuziehung der demokratischen USA des New Deal zu den drei Diktaturen mit der Begründung, gemeinsam sei ihnen eine staatlich finanzierte strategische Öffentlichkeitsarbeit zur Gewinnung der eigenen Bevölkerungen. Die Kampagnen des New Deal für die Verbesserung der Lebensverhältnisse der ärmeren Schichten und die Ansätze zu einer Sozialversicherung sind als Teil umfassender Modernisierungsanstrengungen zu sehen, bei denen die USA eine führende Rolle unter den Industrieländern einnahmen. In der Politik des New Deal ging es immerhin auch um die Linderung der durch die Weltwirtschaftskrise verursachten bedrückenden Massenarmut eines Drittels der Bevölkerung. Gleichzeitig wurden im Federal Art Project und von der Farm Security Administration sowohl die künstlerische Auseinandersetzung mit den Utopien eines besseren Lebens für Alle - hierfür dienten große Wandgemälde als bevorzugtes Medium der linken Kunst - als auch mit der Lebenssituation und den Schicksalen der einzelnen, in existenzieller Not lebenden Menschen finanziert.

Die in diesem Kontext entstandenen Fotografien, wie Dorothea Langes *Migrant Mother* (1936) geben den sozial ausgegrenzten Menschen Würde. Margeret Bourke Whites Arbeiten, beispielsweise *You have seen Their Faces* von 1937, sind Klassiker der Fotografiedokumentation geworden. Vorgaben für die ästhetische Darstellung der Menschen oder der Sozialprogramme für ein besseres Leben der armen Bevölkerung wurden im New Deal nicht gemacht. Dass mit diesen Programmen gleichzeitig eine Art Mindestlohn für Künstler, die selbst von existenzieller Not betroffen waren, gezahlt wurde, wird vom DHM offenbar kritisiert.

Im DHM wird unterschwellig ein Begriff von Kunst und Künstler normativ kommuniziert, der sich am Idealbild des "modernen Künstlers", im Sinne einer völlig ungebundenen, autonomen Arbeitssituation orientiert. Dass in vielen künstlerischen Professionen "der Auftrag" eine selbstverständliche Form ist, unter der künstlerische Arbeiten entstehen, bleibt unreflektiert. Der "Auftrag" allein besagt bekanntlich nichts über die Freiheitsräume der Künstler.

Hier hat die Ausstellung in ihren Texten jedoch einen neoliberalen, ideologischen Unterton, der sich gegen staatliche Sozialprogramme richtet. Die Erfahrung der "alten Sozialdemokratie" des 19. und 20. Jahrhunderts, für die Willy Brandts Satz steht, "den Staat brauchen immer zuerst die Schwachen", gilt für diese Polemik mit neoliberalen Wertmaßstäben nichts. Machen hier die Ausstellungsverantwortlichen selbst mit staatlichen Mitteln Propaganda?

Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945. Deutsches Historisches Museum, Berlin, noch bis zum 29. April 2007, Katalog, Verlag Sandstein, 34 EUR

Teilen:   

00:00 16.02.2007

Geschrieben von

Wolfgang Ruppert | der Freitag

Schreiber 0 Leser 10681

