

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	13
<b>1 Einleitung .....</b>	<b>15</b>
1.1 Methode und Inhalt der Arbeit .....	15
1.2 Forschungsbericht .....	18
1.2.1 Das Totalitarismus-Theorem .....	18
1.2.2 Die Modernitätsdebatte .....	27
1.2.3 Das Konzept der „politischen Religion“ .....	43
<b>2 Faschismus und Nationalsozialismus: Wegbereiter der modernen Massenkommunikation? .....</b>	<b>51</b>
2.1 Der institutionelle Rahmen .....	51
2.1.1 NS-Deutschland: Wirrwarr der Kompetenzen .....	51
2.1.1.1 Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda .....	51
2.1.1.2 Das Institut für Deutsche Kultur- und Wirtschaftspropaganda .....	53
2.1.1.3 Das Deutsche Propaganda-Atelier .....	54
2.1.1.4 Die Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums .....	55
2.1.1.5 Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden .....	57
2.1.2 Faschismus in Italien: Zwischen Konsens und Dissens .....	60
2.1.2.1 Der Antagonismus von Partei und Staat .....	61
2.1.2.2 Die „korporative Ordnung“ des Kunstbetriebs .....	64
2.2 Der Selbstentwurf der Systeme: Mythos einer revolutionären Erhebung .....	67
2.2.1 „Mostra della Rivoluzione Fascista“: Die Perpetuierung von Aufbruch und Wiederkehr .....	67
2.2.1.1 Die Fassung von 1932: Die Revolutionierung von Zeit und Raum .....	67
2.2.1.2 Die Fassung von 1937: Musealisierung .....	78
2.2.1.3 Die Fassung von 1942: Plädoyer für die Moderne .....	81
2.2.2 NS-Deutschland: Inszenierte Heilsgeschichte .....	87
2.2.2.1 „Die Kamera“: Initiation in die Volksgemeinschaft .....	87
2.2.2.2 „Deutsches Volk – Deutsche Arbeit“: Die Revolutionierung der Geschichte .....	89
2.2.2.3 „Gebt mir vier Jahre Zeit!“: Wille, Wort und Tat .....	92
2.3 Der „neue Mensch“: Die Wiedergeburt des „Ursprünglichen“ .....	96
2.3.1 NS-Deutschland: „Volkshygiene“ .....	97
2.3.1.1 „Das Wunder des Lebens“: Die Organisation des „Volkskörpers“ .....	97
2.3.1.2 „Ewiges Volk“: Die Verobjektivierung des Subjekts .....	102
2.3.1.3 „Gesundes Leben – Frohes Schaffen“: Die Vision Arkadiens .....	104
2.3.1.4 „Frau und Mutter – Lebensquell des Volkes“: Biologisches und historisches Sein .....	109
2.3.1.5 „Die Geißel des Lebens“: Die Selbsterstörung des „Volkskörpers“ .....	112

2.3.2	Das faschistische Italien: Die Militarisierung der Massen .....	114
2.3.2.1	„Mostra del Naturismo in Piemonte“: Vorstoß der futuristischen Bewegung .....	114
2.3.2.2	„Mostra nazionale delle colonie estive e dell'assistenza all'infanzia“: Körperliche und geistige Ertüchtigung der „razza“ .....	118
2.3.2.3	„Prima Mostra Nazionale del Dopolavoro“: Die totale Erfassung von Arbeit und Freizeit in der Vergnügungsgesellschaft .....	122
2.4	Leit- und Zerrbilder staatlicher Ordnung .....	129
2.4.1	NS-Deutschland: Ausbruch aus Raum und Zeit .....	130
2.4.1.1	„Deutsches Volk – Deutsche Arbeit“: Die „schaffende Volksgemeinschaft“ .....	130
2.4.1.2	„Schaffendes Volk“: Die Überwindung des Staates .....	140
2.4.2	Das faschistische Italien: Autarkie und Totalität .....	155
2.4.2.1	„Mostra Autarchica del Minerale Italiano“: Ästhetisierung und Sakralisierung der Arbeitswelt .....	155
2.4.2.2	„Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare“: Auswuchs in imperiale Größe .....	162
2.5	Von der Anschauung zur Neuordnung der Welt .....	172
2.5.1	Das faschistische Italien: Das Idealbild der „Romanità“ .....	174
2.5.1.1	„Mostra dell'Aeronautica Italiana“: Die Erfüllung eines Menschheitstraums .....	174
2.5.1.2	„Mostra Coloniale Celebrativa della Vittoria Imperiale“: Die Eroberung des Olymps .....	181
2.5.1.3	„Mostra Augustea della Romanità“: Die Bannung der Ursprünge .....	184
2.5.1.4	„Mostra della Vittoria“: Die Permanenz des Sieges .....	189
2.5.1.5	Das Projekt der „Esposizione Universale di Roma“: Relikte einer „neuen Ordnung“ .....	193
2.5.2	NS-Deutschland: Die Mobilisierung der „Volksgemeinschaft“ .....	199
2.5.2.1	„Die Straße“: Strategien der Beschleunigung .....	199
2.5.2.2	„Europas Schicksalskampf im Osten“ .....	202
2.5.2.3	„Deutsche Größe“: Ausrichtung auf die Unendlichkeit .....	205
2.5.2.4	„Um die Souveränität Europas“: Die neue „Weltordnung“ tritt ab .....	208
2.6	Feind- und Gegenbilder .....	211
2.6.1	NS-Deutschland: Entwurf des „Antichristen“ .....	214
2.6.1.1	„Weltfeind Nr. 1 – Der Bolschewismus“ .....	214
2.6.1.2	„Der Bolschewismus – Große antibolschewistische Schau“ .....	216
2.6.1.3	„Große Antibolschewistische Ausstellung“ .....	220
2.6.1.4	„Der ewige Jude“ .....	222
2.6.1.5	„Raubstaat England“ .....	227
2.6.1.6	„Das Sowjetparadies“ .....	228
2.6.2	Antibolschewistische Propaganda im faschistischen Italien .....	233
<b>3</b>	<b>Die Vergesellschaftung des Museums in der Sowjetunion der Stalinzeit ..</b>	<b>235</b>
3.1	Das Museum als Triebwerk der Revolution .....	235

3.1.1	Das Zentrale Revolutionsmuseum der UdSSR .....	235
3.1.1.1	Gründung und Aufbau .....	235
3.1.1.2	Von der Massenagitation zur Kanonisierung der Ausstellungsprinzipien .....	236
3.1.1.3	Das Museum als „Waffe“ im Dienst der bolschewistischen Partei .....	241
3.1.1.4	Die wissenschaftliche Begründung des Personenkults .....	244
3.1.1.5	Der Weg zur Kultstätte Stalins .....	247
3.1.2	Das Projekt für ein „Museum der Weltrevolution“ .....	250
3.1.3	Das Leningrader Revolutionsmuseum .....	253
3.1.4	Das Museum als Organisator propagandistischer Wanderausstellungen .....	258
3.2	Individuum und Kollektiv: Der „Held“ als sowjetisches Mythologem .....	261
3.2.1	Das Zentrale Lenin-Museum in Moskau .....	263
3.2.2	„Allunions-Landwirtschaftsausstellung“: Der typisierte Held .....	269
3.2.2.1	Von der ephemeren Ausstellungsstadt zum monumentalisierten Traumbild ..	269
3.2.2.2	Eingang in ein episches Sein .....	272
3.2.2.3	Der „sozialistische Wettbewerb“ als szenisches Poem .....	277
3.2.2.4	Die „Synthese der Künste“ als soziale Metapher .....	282
3.3	Aufbruch ins Maschinenzeitalter: Rationalismus, Amerikanismus und der Bau des Sowjetkommunismus .....	284
3.3.1	Vom „Fest der Arbeit“ zur Konstruktion der Utopie .....	284
3.3.2	„Unsere Errungenschaften“ .....	288
3.3.3	„Ständige Allunions-Bauausstellung“: Aufschwung zum Sieg über die Natur .....	293
3.4	Das antireligiöse Museum: Die Austreibung der Seele .....	298
3.4.1	Die Organisation des „Kampfes“ gegen die Religion .....	301
3.4.2	Gründung und Ausgestaltung antireligiöser Museen .....	305
3.4.3	Konkretisierung des „Feindbildes“: Von antireligiöser Propaganda zum Antifaschismus .....	311
3.5	Trophäensammlungen: Militarisierung und Mobilisierung der Massen .....	315
3.5.1	Das Zentralmuseum der Roten Armee in Moskau .....	315
3.5.2	Mobilisierung der Moskauer Museen im und zum Krieg .....	322
3.5.3	Die Ausstellung der Verteidigung Leningrads .....	323
3.5.3.1	Gründung und Aufbau .....	323
3.5.3.2	Die Auferstehung einer „Helden-Stadt“ .....	325
3.5.3.3	Erweiterung und Liquidierung des Museums der Verteidigung Leningrads ...	334
<b>4</b>	<b>Schluß und Ausblick .....</b>	<b>341</b>
<b>5</b>	<b>Bibliographie .....</b>	<b>349</b>
5.1	NS-Deutschland. ....	349
5.1.1	Kultur, Kunst und Kunstpolitik .....	349
5.1.2	Historische und soziologische Publikationen .....	351
5.1.3	Primärquellen .....	353

5.2	Italienischer Faschismus .....	359
5.2.1	Kultur, Kunst und Kunstpolitik .....	359
5.2.2	Historische und soziologische Publikationen .....	360
5.2.3	Primärquellen .....	360
5.3	Sowjetunion der Stalin-Zeit .....	364
5.3.1	Kultur, Kunst und Kunstpolitik .....	364
5.3.2	Historische und soziologische Publikationen .....	366
5.3.2	Primärquellen .....	367
5.4	Systemvergleich .....	371
5.4.1	Kunsthistorische Publikationen und Ausstellungskataloge .....	371
5.4.2	Historische und soziologische Publikationen .....	371
5.5	Archive .....	373
<b>6</b>	<b>Anhang</b> .....	<b>375</b>
6.1	Originalfassungen der übersetzten Zitate .....	375
6.2	Abkürzungen .....	403
<b>7</b>	<b>Abbildungen</b> .....	<b>405</b>
7.1	Italien und Deutschland .....	405
7.1.1	Der Selbstentwurf der Systeme: Mythos einer revolutionären Erhebung .....	405
7.1.1.1	„Mostra della Rivoluzione Fascista“: Fassung von 1932 .....	405
7.1.1.2	„Mostra della Rivoluzione Fascista“: Fassung von 1937 .....	416
7.1.1.3	„Mostra della Rivoluzione Fascista“: Fassung von 1942 .....	424
7.1.1.4	„Die Kamera“ .....	432
7.1.1.5	„Deutsches Volk - Deutsche Arbeit“. Ehrenhalle .....	434
7.1.1.6	„Gebt mir vier Jahre Zeit!“ .....	437
7.1.2	Der „Neue Mensch“: Wiedergeburt des „Ursprünglichen“ .....	441
7.1.2.1	„Wunder des Lebens“ .....	441
7.1.2.2	„Ewiges Volk“ .....	446
7.1.2.3	„Gesundes Leben – Frohes Schaffen“ .....	449
7.1.2.4	„Frau und Mutter – Lebensquell des Volkes“ .....	453
7.1.2.5	„Geißel des Lebens“ .....	454
7.1.2.6	„Mostra del Naturismo in Piemonte“ .....	457
7.1.2.7	„Mostra nazionale delle colonie estive e dell'assistenza all'infanzia“ .....	461
7.1.2.8	„Prima Mostra Nazionale del Dopolavoro“ .....	467
7.1.3	Leit- und Zerrbilder staatlicher Ordnung .....	474
7.1.3.1	„Deutsches Volk – Deutsche Arbeit“ .....	474
7.1.3.2	„Schaffendes Volk“ .....	483
7.1.3.3	„Mostra Autarchica del Minerale Italiano“ .....	497
7.1.3.4	„Prima Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare“ .....	505
7.1.4	Von der Anschauung zur Neuordnung der Welt .....	518
7.1.4.1	„Mostra dell'Aeronautica Italiana“ .....	518

7.1.4.2	„Mostra Coloniale Celebrativa della Vittoria Imperiale“ .....	524
7.1.4.3	„Mostra Augustea della Romanità“ .....	528
7.1.4.4	„Mostra della Vittoria“ .....	533
7.1.4.5	„Esposizione Universale di Roma“ .....	537
7.1.4.6	„Die Straße“ .....	539
7.1.4.7	„Europas Schicksalskampf im Osten“ .....	542
7.1.4.8	„Deutsche Größe“ .....	543
7.1.5	Feind- und Gegenbilder .....	545
7.1.5.1	„Weltfeind Nr. 1 – Der Bolschewismus“ .....	545
7.1.5.2	„Der Bolschewismus - Große antibolschewistische Schau“ .....	548
7.1.5.3	„Große Antibolschewistische Ausstellung“ .....	554
7.1.5.4	„Der ewige Jude“ .....	558
7.1.5.4	„Raubstaat England“ .....	561
7.1.5.6	„Das Sowjetparadies“ .....	563
7.2	Sowjetunion .....	569
7.2.1	Das Zentrale Revolutionsmuseum der UdSSR, Moskau .....	569
7.2.2	Das Leningrader Revolutionsmuseum .....	576
7.2.3	Wanderausstellungen des Zentralen Revolutionsmuseums der UdSSR .....	578
7.2.4	Zentrales Lenin-Museum, Moskau .....	579
7.2.5	„Allunions-Landwirtschaftsausstellung“, Moskau 1937/39 .....	586
7.2.6	„Unsere Errungenschaften“ .....	598
7.2.7	„Ständige Allunions-Bauausstellung“, Moskau 1937 .....	599
7.2.8	Antireligiöse Propaganda .....	601
7.2.9	Zentralmuseum der Roten Armee, Moskau .....	602
7.2.10	„Ausstellung der Verteidigung Leningrads“ .....	604
7.3	Bildnachweis .....	611

## Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im Mai 1999 von der Humboldt-Universität zu Berlin in der Philosophischen Fakultät am Institut für Kultur- und Kunstwissenschaften als Dissertation angenommen.

Die wissenschaftliche Bearbeitung von Archiv- und Museumsmaterialien über deutsche, italienische und sowjetische Propagandaausstellungen der dreißiger und vierziger Jahre wäre nicht ohne die Unterstützung und Hilfe Dritter möglich gewesen.

Dank gilt insbesondere dem Berliner Senat für die Gewährung eines Graduiertenstipendiums und dem DAAD für die finanzielle Unterstützung der Auslandsaufenthalte.

Unterschiedliche Anregungen durch ProfessorInnen und KommilitonInnen sind in die Arbeit eingeflossen. Hervorheben möchte ich die wertvollen Diskussionen im Kolloquium von Prof. Susanne von Falkenhausen, die durch ihre methodische Kritik und bisweilen heftige Opposition immer wieder meine Arbeitsenergie und Dynamik zur Bewältigung des immensen, weitestgehend ungesichtete Materialfundus anzufeuern wußte.

Mein Dank gilt auch den Archiven und Museen, die mir weitestgehend unbürokratisch Archivalien und Bildmaterialien zur Verfügung stellten und durch zahlreiche Zusatzinformationen meinen Weg leiteten. Folgende Institutionen im In- und Ausland haben hierdurch einen wesentlichen Beitrag zu meiner Arbeit geleistet:

Das Bauhaus-Museum in Berlin, das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden, das Stadtarchiv Düsseldorf, die Berliner Staatsbibliothek, die Abteilung Potsdam des Bundesarchivs, das Stadtarchiv München, das Stadtarchiv in Turin, die Biblioteca Nazionale in Rom, das Archivio Centrale dello Stato in Rom, das Historische Museum in St. Petersburg, das Moskauer Revolutionsmuseum, die Moskauer Staatsbibliothek und nicht zuletzt die Historische Bibliothek in Rom.

Den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen sei an dieser Stelle nochmals für die freundliche Aufnahme gedankt. Die Begegnung mit den Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen in Ost- und Westdeutschland, im heutigen Rußland sowie in Italien, deren z.T. auch subjektiv gefärbte Sicht auf den von mir untersuchten historischen Abschnitt und die sich hierin vermittelnde emotionale Betroffenheit waren für mich eine spannende, unvergeßliche Erfahrung, deren Unmittelbarkeit ich in der angestrebten Objektivität der Arbeit zu überwinden suchte.

Nicht unerwähnt bleiben sollen Freunde und Eltern, die in jeder Phase dieser Arbeit mit Kritik, Ermunterung sowie Korrekturen inhaltlicher und formeller Art zur Seite standen.

Bochum, im November 1999

# 1 Einleitung

## 1.1 Methode und Inhalt der Arbeit

Mit der Propagandaausstellung der „totalitären Systeme“ aus dem Zeitabschnitt von 1932 bis 1945 wird ein Medium zum Gegenstand der Betrachtung, das herkömmlicher Auffassung zufolge nicht als künstlerisch gilt oder sogar in Tabuzonen abgedrängt wird. Die Propagandaausstellung, die zwar mit künstlerischem Anspruch gestaltet, jedoch auf einen außerkünstlerischen, sei es wissenschaftlichen, ökonomischen oder auch politischen Themenbereich bezogen war, wird nur peripher und nahezu ausschließlich im Hinblick auf das formale Erscheinungsbild wahrgenommen. Eine breitere Aufmerksamkeit wurde allein den Ausstellungen des faschistischen Italien zuteil, da sich an deren Beispiel die relative Offenheit des Regimes gegenüber modernistischen Strömungen festmachen ließ. In einer Reihe von panoramatischen Großausstellungen über die Kunst der dreißiger Jahre und die Bewegung des Futurismus,<sup>1</sup> in Retrospektiven von Einzelkünstlern wie Enrico Prampolini,<sup>2</sup> Giuseppe Terragni und Mario Sironi<sup>3</sup> und nicht zuletzt in der Dissertation von Susanne von Falkenhausen über die Kunstpolitik des faschistischen Italien wurde diesbezüglich umfassendes Material bereitgestellt.<sup>4</sup> Hier bieten sich Anknüpfungspunkte für die weitere Analyse.<sup>5</sup>

Untersuchungen zur Kunstpolitik im NS-Deutschland problematisieren einseitig die propagandistische Ausgrenzung der Moderne als „entartet“, um gleichzeitig die NS-Kunst selbst als trivial abzutun.<sup>6</sup> So beschränkt sich z.B. Christoph Zuschlag in seiner Arbeit über die „Ausstellungsstrategien im NS-Deutschland“ darauf, die Schritte von der polemischen Anprangerung der Avantgarde-Bewegungen der Weimarer Republik über die „Bereinigung“ der Museen und die ersten „Schandausstellungen“ bis hin zu den Hetzkampagnen im Jahr 1937 nachzuvollziehen.<sup>7</sup> Er weist allerdings erstmals nach, daß die Diffamierung der Moderne in einem konzeptionellen Zusammenhang zu der gleichzeitigen „Leistungsschau“ „Gebt mir vier Jahre Zeit!“ und den antisemitischen bzw. antibolschewistischen Operationen stand. Den Blickwinkel auf die NS-Kunstpolitik erweitern zudem Einzeluntersuchungen zu den Medien Film und Photographie,<sup>8</sup> lokale Chroniken<sup>9</sup> oder aber Dokumentationen zur Ausstel-

---

1 Vgl.: Ausst.-Kat.: Enrico Crispolti (Hrsg.): Ricostruzione futurista dell'universo, Torino 1980; Anni trenta. Arte e cultura in Italia, Milano 1982; Archivio Centrale dello Stato (Hrsg.): E 42. L'Esposizione di Roma. Utopia e scenario del Regime. 2 Bde, Roma 1987.

2 Ausst.-Kat.: Prampolini. Dal futurismo all'informale, Roma 1992.

3 Ausst.-Kat.: Mario Sironi. 1885-1961, Roma 1993; Ausst.-Kat.: Mario Sironi. Opere 1902-1960, Sassari 1985.

4 Susanne von Falkenhausen: Der zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien 1922-1943, Frankfurt a. M. 1979.

5 Zu berücksichtigen ist hierbei insbesondere auch das bislang nicht bearbeitete und erst seit 1990 zugängliche Material über die „Mostra della Rivoluzione Fascista“ im Archivio Centrale di Stato, Roma.

6 Vgl. z.B.: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“, München 1987.

7 Christoph Zuschlag: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995; vgl. auch: Schuster, 1987.

8 Vgl. z.B.: Reiner Diederich / Richard Grübling: Sozialismus als Reklame. Zur faschistischen Fotomontage, in: B. Hinz / H.-E. Mittig / W. Schäche / A. Schönberger (Hrsg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979, S. 125-136; Walter Uha: Zur Ausstellung „Die Kamera“ im November 1933, in:

lungsarbeit einzelner Institutionen, insbesondere des Dresdener Hygiene-Museums.<sup>10</sup> Recherchen des Berliner Bauhaus-Archivs zur Rolle einzelner Bauhaus-Künstler und ihrer Schüler in der Zeit des Nationalsozialismus lassen ahnen, daß das Medium der Propagandausstellung im NS-Regime eine ebenso wichtige Rolle gespielt hat wie im faschistischen Italien und in der künstlerischen Durchführung maßgeblich durch modernistische Gestaltungsprinzipien geprägt war.<sup>11</sup>

Von westlicher Seite findet die Propagandausstellung, abgesehen von der Allunions-Landwirtschaftsausstellung (VSChV),<sup>12</sup> in der Auseinandersetzung mit der Kunst und Kultur der Stalin-Zeit keine Beachtung, wohingegen sie in der Sowjetunion höchste Wertschätzung erfuhr und als eigenständige künstlerische Gattung theoretisiert wurde.<sup>13</sup> Im Sinne der Methode des Sozialistischen Realismus wurden im Rekurs auf die in der Vergangenheit gesammelten Erfahrungen „wissenschaftliche“ Richtlinien entworfen, um ein kanonisches Instrumentarium für die zukünftige Praxis der Ausstellungsgestaltung zu entwickeln. Während hier weiterhin propagandistische Wirksamkeit angestrebt war, werden im Westen die Gestaltungsentwürfe El Lissitzkys aus den zwanziger und frühen dreißiger Jahren plakativ der eklektizistisch anmutenden VSChV konfrontiert, um so den Wandel der UdSSR von künstlerischer, damit vermeintlich auch politischer Offenheit zu traditionalistischer Erstarrung bzw. zur totalitären Diktatur unter Beweis zu stellen.

Zur Rekonstruktion der Ausstellungen wird in der vorliegenden Studie erstmals umfassendes Bild- und Quellenmaterial – zeitgenössische Rezensionen, Kataloge und Broschüren, Archivmaterial und photographische Raumsichten – einer ersten Analyse unterzogen. Um dem zentralen Stellenwert des Mediums im Rahmen der politischen Selbstdarstellung der untersuchten Systeme gerecht zu werden, ist es notwendig, sowohl die Details als auch den Gesamtzusammenhang ausführlich zu betrachten. Methodisch handelt es sich dabei um den Nachvollzug eines Interaktionsprozesses, in dem die vermittelten Inhalte und Programme die historischen Umstände spiegelten und gleichzeitig vorantrieben bzw. retardierten. Deswegen wird weder von den beauftragten Künstlern noch von den unmittelbaren geschichtlichen oder

Diethart Kerbs / Walter Uha / Brigitte Walz-Richter (Hrsg.): Die Gleichschaltung der Bilder. Pressefotografie 1930-36, Berlin 1983, S. 156-159; Rolf Sachsse: Propaganda für Industrie und Weltanschauung. Zur Verbindung von Bild und Technik in deutschen Photomessen, in: Ausst.-Kat.: Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination des Faschismus, Berlin 1987, S. 273-284; Rudolf Herz: Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos, München 1994.

- 9 Vgl. z.B.: Historisches Museum der Stadt Wien (Hrsg.): Der Novemberpogrom 1938. Die „Reichskristallnacht“ in Wien, Wien 1988/89; Siegfried Zelnhefer: Die Reichsparteitage der NSDAP. Geschichte, Struktur und Bedeutung der größten Propagandafeste im nationalsozialistischen Feiertag, Nürnberg 1991; Ausst.-Kat.: München - Hauptstadt der Bewegung, München 1993.
- 10 Ludwig Stephan: Das Dresdener Hygiene-Museum in der Zeit des deutschen Faschismus (1933-1945), unveröffentlichte Dissertation, Dresden 1986.
- 11 Winfried Nerdinger (Hrsg.): Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung, München 1993.
- 12 Matthew Cullerne Bown: Kunst unter Stalin: 1924-1956, München 1991, S. 93-96; Alexej Tarchanow / Sergej Kawtaradse: Stalinistische Architektur, München 1992; Irina Belincewa: „Das Paradies auf Erden“ oder Wie die Allunions-Landwirtschaftsausstellung gebaut wurde, in: Peter Noever (Hrsg.): Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit, München / New York 1994, S. 189-191; Margarita Tupitsyn (Hrsg.): Glaube, Hoffnung - Anpassung. Sowjetische Bilder 1928-1945, Ausst.-Kat. Essen 1995/96.
- 13 И. Рязанцев: Искусство советского выставочного ансамбля, 1917-1970, Москва 1976; Б. Бродский: Оформление выставок, Ленинград 1960; К. Рождественский: Ансамбль и экспозиция, Ленинград 1970.

kunstpoltischen Bezügen ausgegangen, sondern von den jeweiligen Inszenierungen selbst. Die Schau offenbart sich in dieser Betrachtung als energetisches Feld, das gleichzeitig Aktionen aufnimmt und Reaktionen initiiert. Die Arbeit versteht sich als Grundlagenbeitrag zu einem interdisziplinären Diskurs, in dem nicht nur Aussagen zur Kunstpolitik, sondern ebenso Standpunkte aus dem Bereich der Geschichts- und Sozialwissenschaften berücksichtigt werden. Die im folgenden darzulegenden Positionen zum Totalitarismus-Theorem, zur Modernitätsdebatte und zum Konzept der „politischen Religion“ figurieren als Koordinaten, innerhalb derer die Ergebnisse zu verorten sind.

Den Bezugsrahmen für den Vergleich bilden Topoi, die in allen drei Systemen, wenn auch mit unterschiedlicher Gewichtung, im Zentrum der Propaganda standen. Hierbei handelt es sich um die Themenkomplexe der „Revolution“, des „neuen Menschen“, des utopisch gefaßten „neuen Seins“, der Expansion in „imperiale Größe“ sowie des „Gegenbildes“, das als das absolut Negative begriffen wurde. Jeweils bezogen auf diese Leit motive, werden die deutschen und italienischen Ausstellungsprojekte in einen direkten Vergleich gestellt. In einer einleitenden Darstellung der Organisationsstrukturen werden die systemspezifischen Unterschiede skizziert. Hiervon abgehoben wird das Beispiel der Sowjetunion, da die ideologischen Differenzen und nicht zuletzt auch der anders geartete Materialbefund die unmittelbare Konfrontation problematisch erscheinen lassen. Anhand von Richtlinien und Protokollen lassen sich in diesem Fall die Prozesse einer sich ständig verschärfenden Zensur und damit auch die sich zuspitzende Konkurrenzsituation zwischen den Ausstellungsinstitutionen detailliert nachvollziehen. Als Organisatoren traten in der UdSSR die verschiedenen staatlichen und parteilichen Stellen nicht unmittelbar in Erscheinung, sondern Museen, die als „Agitationsapparate“ von mehreren Seiten kontrolliert wurden und einem sich radikalierenden Veränderungsdruck unterlagen, so daß der das Ausstellungswesen auszeichnende Charakter des Ephemereren hier auf die Institution des Museums übertragen wurde. Dessen Hauptaufgabe bestand nicht nur darin, ein Massenpublikum durch kontinuierlich aktualisierte Dauerausstellungen „aufzuklären“ und auf die ideologischen Programme und Zielsetzungen auszurichten, sondern ebenso darin, zu tagespolitischen Anlässen Wanderausstellungen zu planen und über diese den gesellschaftlichen Wandel vor Ort zu forcieren.

## 1.2 Forschungsbericht

### 1.2.1 Das Totalitarismus-Theorem

Das Konzept des Totalitarismus basiert auf der Grundvoraussetzung, daß mit der Errichtung und Entwicklung der Systeme des Bolschewismus, Faschismus und Nationalsozialismus *das Verhältnis von Staat, Gesellschaft und Individuum in ein qualitativ neues Stadium* getreten sei,<sup>14</sup> das grundlegend von demokratischer Herrschaft wie auch traditionellen Diktaturen abzuheben sei.<sup>15</sup> Der Begriff wird von Seiten der bürgerlich-liberalen, westlichen Demokratien propagiert, da diese sich als *außenpolitisches Angriffsziel* von Faschismus und Kommunismus gleichermaßen verstehen.<sup>16</sup> Dementsprechend ließ er sich vor dem Hintergrund des Kalten Krieges zur Kampfparole funktionalisieren und der Konzeption des Antifaschismus, so wie sie bis in die Gegenwart von marxistischen Theoretikern vertreten wird, entgegensetzen. Letzteren zufolge entspreche der „Faschismus an der Macht“ der *offenen terroristischen Diktatur der am meisten reaktionären, chauvinistischen und imperialistischen Elemente des Finanzkapitals*.<sup>17</sup> In der polarisierten Situation des Kalten Krieges kam die Bezugnahme auf eines der beiden Konzepte folglich einem politisch-ideologischen Bekenntnis gleich.

Die Kunstgeschichte hat wesentlich zur Festigung und Popularisierung dieses vermeintlich unüberbrückbaren Antagonismus beigetragen. So stilisiert z.B. Werner Haftmann in seiner „Entwicklungsgeschichte der Malerei im 20. Jahrhundert“ den „Kampf“ des Totalitarismus gegen die Moderne zum *Angriff auf die Freiheit des schöpferischen Menschen*,<sup>18</sup> der *im tiefsten Kern auf die Vernichtung des Glaubens an den persönlichen Wert und an die Funktion des isolierten Geistes* abziele.<sup>19</sup> Ohne den eigentlichen Bildbefund der entsprechenden Regime auch nur einer summarischen Analyse zu unterziehen, wird dieser als *ein auf die Seh-Gewohnheit der Masse abgestimmter Klischee-Realismus*, und demzufolge als „Nicht-Kunst“ abqualifiziert.<sup>20</sup> Als *negative Spur*, die der *Angriff des Totalitarismus* hinterlassen habe,<sup>21</sup> belege er die Gleichförmigkeit der Systeme, die in ihrer *gespenstischen Öde zur Kunst überhaupt nicht fähig seien*.<sup>22</sup> Die idealistisch überhöhte westliche Moderne gerät zur Meßlatte der politischen Gesinnung, so daß Haftmann gar so weit geht, Mussolini eine gewisse *bonhomie* und *Menschlichkeit* zu bescheinigen.<sup>23</sup> Eine vergleichbare Position vertritt Hellmut Lehmann-Haupt in der ersten umfassenden Darstellung der „Kunst unter der Diktatur“. Lehmann-Haupt gilt die *art doctrine of the totalitarian state* als *inseparable part*

14 Jens Petersen: Die Geschichte des Totalitarismusbegriffs in Italien, in: Hans Maier (Hrsg.): Totalitarismus und politische Religionen. Konzepte des Diktaturvergleichs, Paderborn u.a. 1996, S. 15-35, S. 15.

15 Walter Schlangen: Die Totalitarismus-Theorie. Entwicklung und Probleme, Stuttgart u.a. 1976, S. 8.

16 Ebda.

17 Wolfgang Wippermann: Faschismustheorien: zum Stand der gegenwärtigen Diskussion, Darmstadt 1989 (5., völlig neu bearbeitete Auflage), S. 21.

18 Werner Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte mit über 500 Künstlerbiographien, Bd. 1, München 1979 (6. durchgesehene Auflage, EA 1954), S. 364.

19 Ebda., S. 365.

20 Ebda.

21 Ebda., S. 366.

22 Ebda., S. 364.

23 Ebda., S. 363.

of its innermost structure.<sup>24</sup> In seinem manifestartigen Programmbuch verkündet er die Kunst der westlichen Moderne zum *powerful symbol of anti-totalitarian belief*, zum *result of a genuine belief in individual freedom*.<sup>25</sup> Als Gegenbild entwirft er das Bild einer „totalitären Ästhetik“, die, verwurzelt in *non-artistic concepts, in biology, sociology, politics*, zum *medium of indoctrination* verkommen sei.<sup>26</sup>

Das Totalitarismus-Theorem wird in der Literatur zumeist im Sinne einer ideologischen Standortbestimmung verabsolutiert und damit um die sich ursprünglich mit dem Begriff verbindenden Ambivalenzen verkürzt. Es konnte nachgewiesen werden, daß dieser bereits 1923 im Umkreis der antifaschistischen Oppositionsgruppen entwickelt und gleichermaßen vom intransigenten Liberalismus, dem volkstümlichen Katholizismus, dem Republikanismus und dem Reformsozialismus verwendet wurde.<sup>27</sup> Erst 1925, dem Jahr des Übergangs zur offenen faschistischen Diktatur, wurde der Begriff des „sistema totalitario“ von Mussolini zum *Banner seines triumphierenden Missionsprogramms* erhoben,<sup>28</sup> um nunmehr ein politisches Selbstverständnis zu artikulieren. So hob der „Duce“ in seiner Rede vom 22. Juni 1925 auf die *feroce volontà totalitaria, den wilden totalitären Willen* seiner Bewegung ab.<sup>29</sup> Während hier dem *Anspruch auf gewaltsame Durchsetzung, unbeschränkte Machtausübung und unbegrenzten politischen Aktivismus* Ausdruck gegeben war, prägte Mussolini im selben Jahr die Formel eines kompromißlosen Etatismus: *Alles im Staat, nichts außerhalb des Staates, nichts gegen den Staat*.<sup>30</sup> Giovanni Gentile legt der „Dottrina del fascismo“ diese etatistische Konzeption zugrunde, ohne jedoch die aktivistische Komponente grundsätzlich zu verwerfen, denn im zweiten, von Mussolini verfaßten Teil der Doktrin werden *der Krieg zur würdevollen menschlichen Bewährung* und das Leben zum *Eroberungszug* verkündet.<sup>31</sup> Wenngleich zumeist die statische Seite des Totalitarismus-Begriffs überbetont wird, war dieser von Anfang an durch das *ideologische Nebeneinander von kaum zu vereinbarenden herrschaftspolitischen Begründungen* durchzogen.<sup>32</sup> Der Begriff kam auch weiterhin im Kreis der oppositionellen Kritiker zur Anwendung, wurde von diesen z.T. sogar bereits gleichermaßen auf Bolschewismus und Faschismus bezogen. So sehen etwa Luigi Sturzo und Francesco Nitti schon im Jahr 1926 *das Gemeinsame von Faschismus und Bolschewismus in der Frontstellung gegen den liberalen respektive christlichen Freiheitsbegriff*.<sup>33</sup> Nach der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten entwickelt Sturzo eine erste „Theorie des totalitären Staates“, allerdings ohne hierbei die der „Dottrina del fascismo“ zugrunde liegenden Kriterien in Betracht zu ziehen. Er entwirft einen Merkmalskatalog, in dem die dynamischen Strukturmerkmale der to-

---

24 Hellmut Lehmann-Haupt: *Art under a Dictatorship*, New York 1973 (EA 1954), S. XVII.

25 Ebda., S. 243.

26 Ebda., S. 237.

27 Vgl.: Petersen, in: Maier, 1996, S. 19.

28 Ebda., S. 22.

29 Schlangen, 1976, S. 12.

30 Ebda.

31 Ebda.

32 Ebda., S. 14.

33 Michael Schäfer: Luigi Sturzo als Totalitarismustheoretiker, in: Maier, 1996, S. 37-47, S. 40.

# 2 Faschismus und Nationalsozialismus: Wegbereiter der modernen Massenkommunikation?

## 2.1 Der institutionelle Rahmen

### 2.1.1 NS-Deutschland: Wirrwarr der Kompetenzen

Die Dienststellen, die für die Organisation von Ausstellungen verantwortlich zeichneten, wurden bereits in der ersten Gleichschaltungswelle im Jahr 1933 zentralisiert und über das „Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda“ und die Reichspropagandaleitung eng an Staat und Partei gebunden. Gleichwohl hat man die Ausstellungsaktivität nicht in einer einzigen Organisation gebündelt, sondern mit dem „Institut für Deutsche Wirtschaftspropaganda“ und dem „Werberat der Deutschen Wirtschaft“ wurde zwei Institutionen, die in einem unterschiedlichen Verhältnis zu Partei und Staat standen, ein scheinbar präzise umrissener Kompetenzbereich zugewiesen. So unterlag jede Ausstellung der Kontrolle durch zumindest zwei verschiedenen strukturierte Institute. Im Jahr 1936 wurde als weitere Instanz das „Deutsche Propaganda-Atelier“ ins Leben gerufen, womit sich die Abgrenzung der Aufgabenbereiche weiter erschwerte. Mit den bestehenden Institutionen konkurrierte zudem seit 1934 die Alfred Rosenberg untergeordnete „Dienststelle des Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung der NSDAP“. In dem sich permanent zuspitzenden Wirrwarr der Kompetenzen im Bereich der Ausstellungsgestaltung bestätigt sich die „strukturalistische“ Interpretation des Nationalsozialismus als multidimensionales System.<sup>256</sup> Der von Neumann<sup>257</sup> und in der Folge auch von Broszat diagnostizierte Zerfall des sich nach der Machtergreifung zumindest tendenziell ausformenden etatistischen Regimes hatte im Bereich des Ausstellungswesens offenbar seine Gültigkeit.<sup>258</sup> Wie auch in anderen Machtsphären bedingte die Zersplitterung in eine wachsende Zahl von Ressorts eine Verschärfung der Widersprüche und eine Radikalisierung der Programme.<sup>259</sup>

#### 2.1.1.1 Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda

Mit dem „Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda“ wurde durch eine Verordnung vom 13. März 1933 eine übergeordnete Reichsbehörde geschaffen, deren ausgewiesenes Ziel es war, durch die gebündelte Kontrolle der Massenmedien *eine politische Gleichschaltung zwischen Volk und Regierung zu erreichen*.<sup>260</sup> Das Ministerium stand unter Leitung von Joseph Goebbels, der bereits seit 1929 Reichspropagandaleiter der NSDAP war.<sup>261</sup> Der Aufbau der Behörde belegt die hohe Wertschätzung, die Hitler in „Mein Kampf“ der

---

256 Vgl.: Kershaw, 1994, S. 121 ff.

257 Neumann, 1944.

258 Für den Bereich der Propaganda verwies bereits Thomae auf das „organisierte Chaos“, das für die NS-Kulturpolitik bezeichnend ist: Otto Thomae: Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin 1978, S. 30-35.

259 Vgl.: Kershaw, 1994, S. 123-124.

260 Joachim C. Fest: Das Gesicht des Dritten Reiches. Profile einer totalitären Herrschaft, München 1963, S. 132.

261 Georg W. Müller: Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Berlin 1940, S. 6.

Propaganda als Medium der psychischen Einflußnahme eingeräumt hatte.<sup>262</sup> Goebbels selbst führte den politischen Umbruch ursächlich auf eine in der Massenagitation sich vollziehende „spirituelle Revolution“ zurück.<sup>263</sup> Die Propaganda-Abteilung des Reichsministeriums bestand aus verschiedenen Fachreferaten für *alle wichtigen Lebensgebiete des deutschen Volkes*.<sup>264</sup> Das Fachreferat für Ausstellungswesen zeichnete verantwortlich für *die Planung der großen und reichswichtigen Ausstellungen, Vorbereitung und Bearbeitung der deutschen Beteiligung an Ausstellungen im Ausland, den Bau von Großraum-Ausstellungszügen, die Konstruktion und Entwicklung technischen Geräts für die Propaganda sowie die Leitung des deutschen Propaganda-Ateliers*.<sup>265</sup> Letzteres bildete als staatliche Behörde ein Gegengewicht zum „Institut für Deutsche Kultur- und Wirtschaftspropaganda“, das Goebbels als Reichspropagandaleiter und damit der Partei beigeordnet war. Als Reichspropagandaleiter der NSDAP vermochte Goebbels auch im parteilichen Sektor seine Dominanz im Bereich der Propaganda zu behaupten. Die Ämterdoppelung ist Ausdruck des Kompetenzenwirrwarrs und bestätigt gleichzeitig den übergeordneten Stellenwert, der der Propaganda beigegeben wurde. Dem Reichsministerium nachgeordnete Dienststellen waren der „Werberat der deutschen Wirtschaft“, das Leipziger Meßamt sowie die Ausstellungsleitung e.V. in Berlin-Charlottenburg, also die Verwaltung des Berliner Messegeländes und der „Deutschlandhalle“.<sup>266</sup> Der Rang des Reichsministeriums – und damit auch von Goebbels – im NS-System blieb gleichwohl nicht unangefochten. Wichtigster Konkurrent war der Mitbegründer und Leiter des „Kampfbundes für deutsche Kultur“, Alfred Rosenberg,<sup>267</sup> der als Hauptschriftleiter des Zentralorgans „Völkischer Beobachter“ und Leiter der „Dienststelle des Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung der NSDAP“ unmittelbar in den Kompetenzbereich von Goebbels hineingriff.<sup>268</sup> Nach dem Novemberpogrom von 1938<sup>269</sup> und der Entfesselung des Weltkriegs wurde dessen Position maßgeblich geschwächt,<sup>270</sup> während gleichzeitig das Amt Rosenbergs im Bereich des Ausstellungswesens eine vorübergehende Aufwertung erfuhr. Laut Rosenberg habe Hitler 1939 selbst angemahnt, Goebbels solle sich für die Dauer des Krieges möglichst im Hintergrund halten.<sup>271</sup> Hiermit war der Konkurrenzkampf jedoch nicht endgültig entschieden, denn indem die Machtstellung von Goebbels relativiert wurde, verschärfte sich der Wettstreit und es war eine der Situation dienliche Dynamisierung erreicht. Der „totale Krieg“ hatte eine neuerliche Veränderung des Propagandastils zur Folge, womit es Goebbels gelang, die Vorreiterrolle auf dem Gebiet der Propaganda zurückzuerobern.<sup>272</sup> Im Rekurs auf die agitatorischen Verfahren der sogenannten „Kampfzeit“ wurde der Mythos einer „spirituellen Revolution“ aktualisiert, um die

---

262 Adolf Hitler: Mein Kampf, Bd. I, München 1925, S. 196-197.

263 Müller, 1940, S. 7.

264 Helmut Heiber: Joseph Goebbels, Berlin 1962, S. 14.

265 Ebda., S. 16.

266 Willi A. Boelcke: Kriegspropaganda 1939-1941, Stuttgart 1966, S. 140, Anm. 48.

267 Reichel, 1996, S. 83-100.

268 Heiber, 1962, S. 212.

269 Ebda., S. 281.

270 Fest, 1963, S. 133.

271 Ebda., S. 134.

272 Heiber, 1962, S. 293.

## 2.2 Der Selbstentwurf der Systeme: Mythos einer revolutionären Erhebung

Sowohl in Deutschland als auch in Italien rückten die ersten Propagandaausstellungen den Topos eines „revolutionären Umbruchs“ ins Zentrum der Darstellung. Es wurde eine Zeitenwende inszeniert, indem von der Stagnation der vermeintlichen „Verfallszeit“ das Aufbaupathos der sich als Avantgarde begreifenden politischen Bewegung abgehoben wurde. Prototyp hierfür wurde in Italien die „Mostra della Rivoluzione fascista“ von 1932, die mit einigen Unterbrechungen bis zum Zusammenbruch des Systems Bestand hatte und schließlich sogar eine feste Institution werden sollte. Die Überarbeitungen und Neugestaltungen von 1937 und 1942 geben Aufschluß über das einem beständigen Wandel unterliegende Selbstverständnis des Regimes, ebenso aber auch über den unterschiedlichen Stellenwert des zum Mythos erhobenen Motivs einer „rivoluzione in marcia“. Die konzeptionellen und strukturellen Veränderungen spiegeln sich in der jeweiligen Gewichtung der Verfahren und Stile traditioneller und moderner Prägung.

Im nationalsozialistischen Deutschland kam dem Revolutionsmythos eine vergleichsweise untergeordnete Bedeutung zu. Die wenigen Projekte, in denen dieser Topos im Vordergrund stand, fanden in der Aufbauphase des Regimes statt und waren durch das italienische Vorbild beeinflusst, wenn hier auch andere Schwerpunkte gesetzt wurden. Das Motiv des revolutionären Neuanfangs ging als Episode im Mythos eines in Zeit und Raum ausgreifenden „Tausendjährigen Reiches“ auf. Zur Inszenierung der Machtergreifung im Medium der Ausstellung wurde dezidiert auf christliche Typologien rekurriert, als dies in Italien der Fall war. Die Gegenüberstellung der „Mostra della Rivoluzione Fascista“ und der Berliner Ausstellung „Gebt mir vier Jahre Zeit!“ zeigt den Unterschied: Im Fall der ersteren wurde der Besucher durch das spannungsvolle Ineinander dynamischer und statischer Gestaltungsmittel psychisch-physisch in einen Prozeß einbezogen, der ihm die Revolution im Nachvollzug im Sinne einer „rivoluzione in marcia“ als Erlebnis vergegenwärtigte. Der emotional in Anspruch genommene Besucher wurde auf das faschistische „Credo“ eingestimmt und dazu bewegt, sich der Marschordnung des Systems einzugliedern. In der Berliner Leistungsschau ging es hingegen nicht darum, Geschichte zu reaktualisieren und den Besucher in einen Handlungsablauf zu involvieren. Hier vollzog sich eine Offenbarung. Der Betrachter wurde Zeuge einer Epiphanie, die eine „Heilsgeschichte“ in die Wege zu leiten schien.

### 2.2.1 „Mostra della Rivoluzione Fascista“: Die Perpetuierung von Aufbruch und Wiederkehr

#### 2.2.1.1 Die Fassung von 1932: Die Revolutionierung von Zeit und Raum

Die „Mostra della Rivoluzione Fascista“ von 1932 ist bereits vielfach analysiert worden. Die Verflechtung von *unterschiedlichen visuellen Überzeugungssprachen*<sup>368</sup> gilt von Falkenhausen etwa als Beleg für die *subtile absorbierende und nicht ausschließende Kunstpolitik* des italienischen Faschismus.<sup>369</sup> Das Nebeneinander der Stile wird nicht als Beliebigkeit gewertet, sondern die Verfahren werden jeweils auf die Ausstellungs-dramaturgie bezogen und erst aus dieser Sicht einer Deutung zugeführt. Der durch Giuseppe Terragni gestaltete Saal des

368 Falkenhausen, 1991, S. 29-30.

369 Falkenhausen, 1979, S. 194.

Jahres 1922 lasse sich so etwa als dramatischer Höhe- und Wendepunkt begreifen. Während die Säle bis zu dieser Zäsur den Besucher in eine Atmosphäre der *Impermanenz* versetzt hätten, sei im folgenden auf eine monumentale Raumwirkung abgehoben worden.<sup>370</sup> Mario Sironi habe in seinem klassisierenden Stil dem Idealbild des faschistischen Staates in einer *mythisch gesetzte[n], irrealen Entität* Ausdruck verliehen,<sup>371</sup> wohingegen Terragni in einer *szenischen Maschinerie*<sup>372</sup> eine Umbruchsituation zum Erlebnis habe werden lassen. Auf der Basis von Sironis Feststellung, *jede realisierte Ausstellung sei eine Revolution*,<sup>373</sup> ließ sich die Entwicklung vom Chaos zur Ordnung mit dem Aufbau des neuen Staates ineinssetzen. Diese Analyse ist insofern zu ergänzen, als die Abfolge von Sälen, die in ihrer dynamischen Gestaltung den Besucher in einen Bewegungssog hineinzogen, und solcher, in denen die Dramaturgie auf eine Beruhigung abzielte, nicht auf einen kausalen und temporalen Zusammenhang reduziert werden kann. Zwar „gefror“ schließlich jede treibende Kraft in der sakralen Weihstätte der „Märtyrer“ in der Hingabe an einen neuen Kultus. Die zeitlich-räumliche Linearität transzendierend, blieben „Impermanenz“ und „Monumentalität“ jedoch in einem Wechselverhältnis ineinandergekettet, um sich gegenseitig zu „bedeuten“:

*Der Faschismus stand als „Ereignis“ am Ende der Geschichte, doch ebenso innerhalb von ihr, denn im Rückblick verlieh er ihr eine Bedeutung, so wie es die von Sironi gestalteten Säle R und S in bezug auf die ihnen vorhergehenden taten.*<sup>374</sup>

Es wurde der Sieg des Faschismus über die Geschichte inszeniert, um in einer *Operation der Aneignung der Vergangenheit aus dem Blickwinkel des Faschismus*<sup>375</sup> das Regime als Erfüllung aus einer teleologischen Entwicklung hervortreten zu lassen. Die auf die Gegenwart hin gedeutete Vergangenheit sowie die antizipierte Zukunft gruppieren sich in einem reflexiven Bezugsverhältnis um den „Sacratio“, in dem sich ein der Zeitlichkeit enthobener Augenblick verdichtete. In der Ausstellung artikulierte sich ein dem Faschismus eigentümliches Bewußtsein von Historie jenseits herkömmlicher Entwicklungskategorien. Unter Berücksichtigung der politischen Situation des Jahres 1932, in dem es dem Partito Nazionale Fascista gelungen war, seine Position in der fließenden Mächtekonstellation zu festigen,<sup>376</sup> wird im folgenden der Versuch unternommen, gestützt auf das Begriffspaar von *Impermanenz* und *Monumentalität*<sup>377</sup> die Ausstellung als Experiment eines fundamentalen Umbruchs in der Wahrnehmung von Raum und Zeit zu beschreiben. Ausgangspunkt der Analyse ist der im Katalog vorgenommene Vergleich der Schau mit den Strukturprinzipien der Symphonie:

*Wir haben die Ausstellung daher mit einer grossartigen Symphonie verglichen, deren ersten Takte in die tragische Zeitspanne vom Juli 1914 bis Mai 1915 fallen und deren siegreicher Ausklang mit dem Marschschritt der auf den grossen Heeresstrassen nach Rom ziehenden Schwarzhemden zusammenfällt. Das Leitmotiv musste naturgemäss die alles überragende und bestimmende Figur Mussolinis bilden. Sein Gedanke, Sein Handeln, Sein Glauben, Sein Wille, Sein Geist sind es, in denen mit der*

370 Ebda., S. 199.

371 Ebda., S. 209.

372 Ebda., S. 206.

373 Jeffrey T. Schnapp: „Ogni mostra realizzata è una rivoluzione“, ovvero le esposizioni sironiane e l’immaginario fascista, in: Ausst.-Kat.: Mario Sironi, 1993, S. 48-61, S. 48. [Übersetzung C.K.]

374 Ebda., S. 54. [Übersetzung C.K.]

375 Gigliola Fioravanti: *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Roma 1990, S. 32.

376 Emilio Gentile: *La via italiana al Totalitarismo. Il partito e lo Stato nel regime fascista*, Roma, 1995, S. 164.

377 Falkenhausen, 1979, S. 199.

### 2.3 Der „neue Mensch“: Die Wiedergeburt des „Ursprünglichen“

Angelpunkt der NS-Propaganda war das Leitbild eines sich im rassistisch begründeten „Volkskörper“ erfüllenden „arischen Menschentyps“, wobei die Formierung des *organischen Staates*<sup>479</sup> und die Ausmerzung des im Antisemitismus vorgezeichneten Feindbildes sich wechselseitig bedingen sollten. In einer *Totalitätsbetrachtung*<sup>480</sup> verschmolzen Individuum und Staat zur *anorganisch-biologisch-psychisch-geistigen Einheit*,<sup>481</sup> der das „Führerprinzip“ idealiter eingeschrieben sei. Die wissenschaftlichen Erkenntnisse der Eugenik und der Medizin bildeten als absolute „Wahrheiten“ das Fundament einer im „Biologisch-Rassistischen“ wurzelnden Ersatzreligion.<sup>482</sup> Den *rassistisch hervorragendsten Individuen und Gruppen* war die Aufgabe zugedacht, aus einer *inneren Notwendigkeit heraus und mit stetig sich vertiefendem Einblick*<sup>483</sup> in die vermeintlichen Naturgesetzmäßigkeiten dem „seelisch-geistigen Artbild“ anschauliche Gestalt zu verleihen:

*Denn was könnte es Ehrfurchtgebietenderes geben als die Tatsache, daß in den Grundelementen irdisch-menschlichen Daseins, im Blut und Keim Formkräfte sind, die den Menschen bis hinein in seine höchsten geistigen Bildungen mitbestimmen. Uns gegenwärtig sich der Gott nicht in Offenbarungen von außen her, sondern in der Schau dieser innigen Zusammenhänge zwischen Blut und Seele, zwischen Biologischem und Geist.*<sup>484</sup>

In der Kultifizierung der „Märtyrer“ vollzog sich eine „spirituelle Revolution“, die einer radikalen Umgestaltung des gesellschaftlichen Lebens den Weg bereitete, denn im Bekenntnis zum „Opfermut“ der Helden sahen die Massen sich metaphorisch an die Schwelle eines neuen Machtbereichs herangeführt. Das Regime setzte die „Volksgemeinschaft“ dem Tod als dem Absoluten aus, um sich eine unbeschränkte Verfügungsgewalt über das Leben anzumaßen und damit einen Totalitätsanspruch zu behaupten. So war die Zielvorstellung einer sich im permanent fließenden „Erbstrom“ realisierenden „Volksgemeinschaft“ in einem von der *jüdisch-christlichen Inspirationslehre*<sup>485</sup> abgehobenen Totenkult verwurzelt:

*Tod ist ein unentrinnbares Muß, ist Schicksal, das dem Leben immer beigeordnet ist. Seine Unentrinnbarkeit ist ebenso hart wie sein Walten ehrfurchtgebietend ist, denn er schafft Raum für neues Leben. Nicht Strafe Gottes, sondern ewiges, majestätisches Lebensgesetz. [...] Dort ein Verlangen, in einem todlosen Jenseits ein ewiges Leben zu genießen. Hier die Überzeugung, daß ewiges Leben in einem solchen Sinn ein weltwideriger Sehnsuchtswunsch ist, dessen Erfüllung eine öde Ewigkeit bedeuten würde, daß es diese Ewigkeit für das Menschenwesen gibt: fortzuleben in der Kette der Geschlechter, und weiter: einzugehen in die ewige Kraftlebensbedeutung des Seins, um dort zu neuen Gestaltungen fortgerissen zu werden im Rhythmus des Werdens und Vergehens.*<sup>486</sup>

Die „Reinhaltung des Blutes“ geriet zur „Mission“, die sich niemals abgelenken ließ, denn die „Volksgemeinschaft“ sollte nicht nur dem ewig gleichen Naturgesetz einer zyklischen Rege-

479 Siehe: Theodor Haering: Philosophie und Biologie, in: Der Biologe, 4. Jg. (1935), Nr. 12, S. 393-397.

480 Ebda.

481 Ebda., S. 396.

482 Vgl.: J. Wilhelm Hauer: Die biologische Wurzel des religiösen Artbildes, in: Der Biologe, 4. Jg. (1935), Nr. 12, S. 397-404.

483 Ebda., S. 404.

484 Ebda., S. 399 f.

485 Ebda., 399.

486 Ebda., S. 399.

neration ihrer selbst unterworfen, sondern gleichzeitig auf eine maximale Optimierung ausgerichtet werden. Die medizinische Utopie einer Vervollkommnung des Menschen schien durch die Eugenik in greifbare Nähe gerückt, bedurfte jedoch der sich im Rassenwahn ausprägenden Konkretisierung. Als Leitbild figurierte ein vorzivilisatorisches Ideal, das einen Stand der Vollkommenheit *sui generis* voraussetzte. Hier zeigt sich die Nähe, doch gleichzeitig auch die Distanz zur Ideologie des italienischen Faschismus. In beiden Fällen galt es, wissenschaftlichen und technischen Fortschritt voranzutreiben, um die Gesellschaft mit den ihr ideologisch unterstellten Grundlagen zu versöhnen. Im Nationalsozialismus war dieses Paradox allerdings radikalisiert, denn die dynamische Entwicklung sollte sich in der Zuständlichkeit von Natur und Mythos und damit in einem vorbewußten wie auch vorge-schichtlichen Sein vollenden. Das faschistische Italien entrückte dahingegen die Begriffe der „civiltà“ und der „romanità“ in eine utopische Dimension. So sollte die Gegenwart über die „rivoluzione in marcia“ auf eine Vergangenheit zurückprojiziert werden, bei der es sich bereits um eine geschichtliche Epoche handelte, wenn diese auch zum Mythos verklärt wurde. Gegenüber NS-Deutschland war die Differenz zwischen dem unwandelbar vorgestellten Idealbild und dem sich in einem unendlichen Werden realisierenden Sein somit entscheidend verkürzt. Da hier nicht auf einen mythisierten Naturstand rekurriert wurde, bestand nicht die Notwendigkeit, den sich in einem Kulturchauvinismus artikulierenden Absolutheitsanspruch als imperiale Weltmacht durch die Eugenik zu legitimieren. Das Leitbild des „uomo nuovo“ wurde nicht aus der Naturwissenschaft abgeleitet, sondern konkretisierte sich in der Gestalt des „cittadino-soldato“, der in seinem heroischen Streben die militärisch gefaßte Gemeinschaft auf beständige Opferbereitschaft einzustimmen hatte.

### 2.3.1 NS-Deutschland: „Volkshygiene“

#### 2.3.1.1 „Das Wunder des Lebens“: Die Organisation des „Volkskörpers“

In der Berliner Großausstellung „Das Wunder des Lebens“ von 1935 wurden die Grundprinzipien der „Volkskörper“-Ideologie propagiert. Die in wesentlichen Teilen internationalen Maßstäben der Wissenschaft genügende Aufklärungsschau diente dem Entwurf von Handlungsdirektiven, über die die Massen auf die radikalen Auflagen zur politischen und sozialen Umgestaltung auszurichten waren:

*Die Notwendigkeit dieser Ausstellung ergibt sich aus der Neuordnung unseres volklichen und nationalen Seins. Nicht die Wirtschaft steht mehr im Mittelpunkt, es ist der Mensch, erbgesund und rassisch vollwertig, der heute Richtschnur unseres politischen und gesellschaftlichen Daseins ist.<sup>487</sup>*

Aus der analytischen Zergliederung des Körpers bis in die kleinsten organischen Strukturen der Zelle vermittelte sich das Bild einer „Volksgemeinschaft“, deren hierarchische Gliederung durch den menschlichen Organismus vorgeprägt zu sein schien. Die *biologische Lehrschau*<sup>488</sup> demonstrierte die Möglichkeit einer Versöhnung des Menschen, der *in jeder Beziehung von seiner Erbmasse abhängig sei*,<sup>489</sup> mit den *großen Gesetzen, nach denen die Natur*

487 Bruno Gebhard: Das Wunder des Lebens. 1935, in: Messe und Ausstellung, 17. Jg. (1935), Nr. 7, S. 1-4.

488 Bruno Gebhard: Das Mikrovivarium, in: Amtlicher Führer: Das Wunder des Lebens, Berlin 1935, S. 128.

489 Bundesarchiv. Außenstelle Potsdam. R 041/1008: Dr. Martineck: Protokoll einer Sitzung des Propagandaministeriums unter Leitung des Ministerialdirektors Dr. Gütt vom 17. Januar 1935.

## 2.4 Leit- und Zerrbilder staatlicher Ordnung

Die jeweiligen Konzepte des „neuen Menschen“ determinierten im NS-Deutschland und im faschistischen Italien den Stellenwert des Einzelnen im sozialen Gefüge. Die Strukturen der totalitären Massengesellschaft waren durch das biologistische Vorstellungsbild im Falle des Nationalsozialismus, durch einen militaristisch gefaßten Ordnungsbegriff im Falle des Faschismus vorgegeben. Einen dritten Themenkomplex eröffnen die sogenannten „Leistungsschauen“, denen zwar auf einer praktischen Ebene eine konkrete wirtschaftliche Bedeutung zukam, die gleichwohl von den Warenmessen abzuheben sind, denn über die Demonstration ökonomischer und technischer Innovationskraft hinaus ging es darum, das Verhältnis der verschiedenen sozialen, politischen und wirtschaftlichen Interessensgruppen zu bestimmen oder auch neu zu gestalten. Es vermittelte sich das Tableau eines autarken Systems, in dem Disharmonien scheinbar versöhnt oder aber als Spannungsfaktoren fruchtbar gemacht wurden, um die Gesellschaft auf eine dynamische Entwicklung auszurichten. Die Differenz zwischen den mythisierten Idealbildern und dem Fortschrittspathos, das den Führungsanspruch des Faschismus wie auch des Nationalsozialismus stützen und vorantreiben sollte, wurde in einer „Kräftekonstellation“ aufgehoben.

In der Ausstellung „Deutsches Volk – Deutsche Arbeit“, Berlin 1934, war programmatisch der vermeintlich gefundene Konsens zwischen Industrie, Handwerk und Landwirtschaft ins Bild gesetzt. Allerdings wurden gleichzeitig die bestehenden Gegensätze zugespitzt, um die widerstreitenden Positionen in der Perspektive auf das „Auslandsdeutschum“ auf symbolischer Ebene erneut einem Ausgleich zuzuführen. In der Düsseldorfer Ausstellung „Schaffendes Volk“ von 1937 radikalisierte sich die Konfliktsituation, indem nun auch die einzelnen wirtschaftlichen Verbände in festungsartig gegeneinander gerichtete „Zellen“ zersplittert und hierarchisiert wurden. Vor dem Hintergrund der Autarkiepolitik und der forcierten Aufrüstung formierte sich ein Interessengeflecht, dessen Spannungen die „Volksgemeinschaft“ auf die Massenmobilmachung und den vorgeblich unausweichlichen Krieg einzustimmen hatten. Während der Berliner Ausstellung noch das Konzept eines korporativen Systems zugrunde gelegt worden war, vollzog sich hier metaphorisch der Ausbruch aus der Zuständigkeit der staatlichen Ordnung. Es entfaltete sich ein multidimensionaler Herrschaftsapparat,<sup>618</sup> der in seinem Expansionsstreben allein noch durch die Prinzipien der „Organisation“ und des „Führertums“ dirigiert wurde.

Als Antwort auf die internationale Sanktionspolitik wurde im Jahr 1936 im faschistischen Italien das Ziel der Autarkie zur Überlebensfrage stilisiert. Obgleich das Regime wie auch der Nationalsozialismus prinzipiell an den kapitalistischen Produktions- und Besitzverhältnissen festhielt, wurde im Medium der Ausstellung die privatwirtschaftliche Einzelwerbung zurückgedrängt, um so den Eindruck einer in sich ausgeglichenen Interessengemeinschaft zu vermitteln. Giuseppe Bottai lieferte das theoretische Instrumentarium zur Umgestaltung und Steuerung der sozialen und ökonomischen Mechanismen.<sup>619</sup> Das Programm eines korporativen Staates kanalisierte und neutralisierte die revolutionären Impulse des Systems. Als die Zielvorstellung einer Ständegesellschaft 1938 in der „Mostra Autarchica del Minerale Italiano“ zum Leitmotiv einer nationalen Propagandaschau wurde, war die verklärte Darstel-

618 Vgl.: Neumann, 1977; Broszat 1969.

619 Vgl.: Bottai, 1933.

lung einer sich selbst genügenden Ordnung allerdings darauf ausgerichtet, die Massen einer psychologischen Aufrüstung zu unterziehen. Sich festungsartig nach außen hin abschottend, wurden die Kräfte zur Überwindung eben dieser Abgeschlossenheit gebündelt.

#### 2.4.1 NS-Deutschland: Ausbruch aus Raum und Zeit<sup>620</sup>

##### 2.4.1.1 „Deutsches Volk – Deutsche Arbeit“: Die „schaffende Volksgemeinschaft“

Die Ausstellung „Deutsches Volk – Deutsche Arbeit“ sollte *als Leistungsschau des deutschen schaffenden Menschen [...] das Wort Adolf Hitlers lebendig machen: Die Nation lebt nur durch die Arbeit aller.*<sup>621</sup> Es wurde die Zielsetzung verfolgt, das *deutsche Volk in seiner Arbeit durch die Jahrtausende bis heute, und die Arbeit als Lebenselement und Daseinsausdruck dieses Volkes* in ihrer vorgeblich *schöpferischen Wechselbeziehung* in Erscheinung treten zu lassen.<sup>622</sup> Die einleitende „Ehrenhalle“ war *Geschichte, Volkstum, Blut- und Kulturerbe, Rassengesetzgebung, dem völkischen Leben an sich*<sup>623</sup> vorbehalten. Die hier gezeigten Ausstellungen, „Das Reich der Deutschen“ und „Das deutsche Volk“,<sup>624</sup> stellten das „wissenschaftliche“ Fundament,<sup>625</sup> auf dem die „wirtschaftliche Abteilung“ aufbauen sollte. *In der Beziehungsetzung zwischen Volk und Arbeit sollten die großen schöpferischen Leistungen des deutschen Genius plastisch und eindrucksvoll zur Darstellung* gebracht werden, um *Wesen und Inhalt des neuen Staatsgefüges* zu vergegenwärtigen und im *lebendigen, plastischen Sinn* einem *Sozialismus der Tat* Ausdruck zu verleihen.<sup>626</sup> Der *schaffende Mensch* figurierte als *Träger der Staatsidee und Wächter des Staatsgefüges*, um *der Ehre der Arbeit ein neues Ethos* zu geben.<sup>627</sup> Im Zentrum der Ausstellung standen dementsprechend der Arbeiter, dessen Werkzeuge und Produktionsstätten und nicht zuletzt die von ihm gefertigten Objekte. Die Darbietung wurde gleichwohl nicht als Dokumentation verstanden, vielmehr als Impuls, der eine dynamische Entwicklungsperspektive ins Werk setzen sollte.

Die vor dem Haupteingang aufgestellte „Säule der Deutschen Arbeitsfront“ verkündete in einem triumphalen Gestus den Anbruch eines neuen Zeitalters, dem mit der Gleichschaltung der Arbeitnehmer- und Arbeitgeberverbände in der DAF der Weg bereitet worden sei. [119] Ein das Postament überziehender Sinnspruch Hitlers umschrieb das Programm einer egalitären, sich in der Arbeit vollendenden Gemeinschaft: *Es wird künftig nur einen Adel geben: Den Adel der Arbeit.* Den krönenden Abschluß des kantigen Pilasters bildeten die Insignien der DAF – das in ein Hakenkreuz gefügte Zahnrad – und das staatliche Hoheitszeichen

620 Ein Extrakt aus diesem Kapitel wurde bereits publiziert: Christoph Kivelitz: Der „schaffende Mensch“ und die „Veredelung der Materie“. - Der Begriff der Arbeit in Propagandaausstellungen des Nationalsozialismus, in: Klaus Türk (Hrsg.): Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums, Stuttgart 1997, S. 119-130.

621 Gemeinnützige Berliner Ausstellungs- und Messe-Ges.m.b.H. (Hrsg.): Amtlicher Führer. Deutsches Volk - Deutsche Arbeit, Berlin 1934, S. 183.

622 N.N.: Hohes Lied der deutschen Schöpferkraft. Der Wortlaut der Rede Dr. Goebbels' zur Eröffnung der Ausstellung „Deutsches Volk - Deutsche Arbeit“, in: Der Deutsche, 22. April 1934.

623 H.A.: Deutsches Volkstum auf der größten deutschen Ausstellung, in: Völkischer Beobachter, 25. April 1934.

624 Vgl. hierzu die entsprechenden Ausführungen S. 70-72.

625 Albert Wischek: Wie die Ausstellung entstand, in: Völkischer Beobachter, 21. April 1934.

626 N.N., in: Der Deutsche, 22. April 1934.

627 Ebda.

## 2.5 Von der Anschauung zur Neuordnung der Welt

Die bisher betrachteten Beispiele ließen sich Topoi zuordnen, in denen sich jeweils die historischen Umstände, gegebenen Machtkonstellationen und aktuellen Zielsetzungen widerspiegeln. In einem weiteren Komplex von Ausstellungen wurde dahingegen darauf abgehoben, in einem übergreifenden Szenario eine „Weltanschauung“ zu umreißen und das System in einer „politischen Religion“ zu fundieren. Dieses Projekt griff weit darüber hinaus, die Massen im Sinne der Mobilmachung auf eine totale Opferbereitschaft einzuschwören. Es wurde das Ziel verfolgt, Geschichte einer Eschatologie anzugleichen, um über eine radikale Bewußtseinsveränderung eine Neuordnung der Welt in die Wege zu leiten. Hier traten die Gegensätze zwischen dem italienischen Faschismus und dem Nationalsozialismus besonders deutlich zutage.

In beiden Systemen wurzelte das Konzept der „Weltanschauung“ in einer zum Mythos verklärten „Bewegung“. So war in Italien das Flugwesen Inbegriff des zivilisatorischen Fortschritts. Das in Mythos und Religion aufbewahrte Traumbild, die Schwerkraft zu überwinden, schien durch Wissenschaft und Technik in die Wirklichkeit überführt, die Gegenwart damit an die Schwelle zur Utopie vorgerückt zu sein. Da jedoch gleichzeitig das Leitmotiv der „romanità“ fortbestand, tat sich ein unauflösbarer Widerspruch auf, denn die nunmehr entgrenzte Entwicklungsperspektive wurde auf ein unwandelbares Idealbild, mithin auf eine zeit- und ortlose Zuständlichkeit ausgerichtet. Das zeigt exemplarisch die „Mostra dell’Aeronautica Italiana“, Mailand 1934, die wesentlich durch die dynamischen Gestaltungsprinzipien des Rationalismus geprägt war. Im Gegensatz zur „Mostra della Rivoluzione Fascista“ wurde hier nicht ein Vorgang im Nachvollzug reaktualisiert, sondern jegliche Ereignishaftigkeit idealistisch überhöht, um den Besucher in eine Dimension der Transzendenz zu entrücken und über die wehevollen Raumin szenierungen in eine Andachtshaltung zu zwingen. Der Aktivismus des Einzelnen sollte sich in quasi-religiösen Kulthandlungen erschöpfen. Dementsprechend zeichneten sich die in diesem Abschnitt zusammengefaßten Ausstellungen durch eine allmähliche Erstarrung in monumentaler Rhetorik aus. Das Regime unternahm den Versuch, die Spannungsfaktoren des Systems im Bild eines fest gefügten „Impero“ zum Ausgleich zu bringen und so dessen Zusammenbruch zu verhindern. Höhe- und Schlußpunkt dieser Bemühungen war die als Weltausstellung konzipierte „E.42“. Der Machtanspruch des PNF konterkarierte gleichwohl jede Tendenz zur Harmonisierung und Stabilisierung. Das statische Idealbild einer „weltanschaulich“ begründeten „neuen Ordnung“ wurde durch das gleichzeitig vorangetriebene Programm einer „rivoluzione in marcia“ grundsätzlich in Frage gestellt, so daß der Staat von innen heraus einer Auflösung zugeführt wurde.

Im faschistischen Italien wurde der unter Aufopferung seiner Individualität in eine imaginäre Kultgemeinschaft strebende „Fliegerheld“ als quasi-sakrale Leitfigur verehrt. Im NS-Deutschland war es dahingegen nicht das Flugwesen, sondern die den „Volkkörper“ als Versorgungssystem durchziehende „Reichsautobahn“, der eine mythische Bedeutung zuerkannt wurde. Der Straßenbau gestaltete sich zum religiösen Dienst, der das Individuum als Organ in die Ganzheit des Organismus einband, wobei der Einzelne im Gegensatz zu Italien nicht einmal in der Kategorie des „Helden“ in Erscheinung trat. Indem der Handlungspart an den „Lebensstrom“ delegiert und „Willenskraft“ allein ausgewiesenen „Führergestalten“ belassen waren, sahen die anonymen Massen sich einer sie erfassenden Allgewalt unterworfen. In die-

sem Sinne entwarfen die Ausstellungen des „Amtes Rosenberg“ ein kulturgeschichtliches Panorama, in dem die Menschheitsentwicklung dem Wirken antagonistischer „Kräfte“ hingegeben war. Individualisierte „Geistesgrößen“ führten als „Heilsbringer“ die jeweils positiv konnotierte Bewegung an. Der sich in einer beständigen Akkumulation von „Größe“ erschöpfende Prozeß erfuhr im Hinblick auf die Möglichkeit einer „Erlösung“ eine kontinuierliche Beschleunigung, um sich schließlich in einem apokalyptischen „Schicksalskampf“ zuzuspitzen. Wenngleich die Ausstellungen des „Amtes Schrifttumspflege“ in ihrem Erscheinungsbild traditionell geprägt waren, wurde hier nicht auf eine Verfestigung des Systems hingearbeitet. Über den Antagonismus von „Gut“ und „Böse“ sollte das nationalstaatliche Gefüge der Welt in ein dynamisches Beziehungsgeflecht aufgelöst werden. Die neue „Weltordnung“ sollte ausschließlich durch das *Ringens der Werte*,<sup>817</sup> den ewigen Kampf der „Rassen“ bestimmt sein:

*Ein neues beziehungsreiches farbiges Bild der Menschen- und Erdengeschichte beginnt sich heute zu enthüllen, wenn wir ehrfürchtig anerkennen, daß die Auseinandersetzung zwischen Blut und Umwelt, zwischen Blut und Blut die letzte uns erreichbare Erscheinung darstellt, hinter der zu suchen und zu forschen uns nicht mehr vergönnt ist. Diese Anschauung aber zieht sofort die Erkenntnis nach sich, daß das Kämpfen des Blutes und die geahnte Mystik des Lebensgeschehens nicht zwei verschiedene Dinge sind, sondern ein und dasselbe auf verschiedene Weise darstellen. [...] Rassengeschichte ist deshalb Naturgeschichte und Seelenmystik zugleich; die Geschichte der Religion des Blutes aber ist, umgekehrt, die große Welterzählung vom Aufstieg und Untergang der Völker, ihrer Helden und Denker, ihrer Erfinder und Künstler.<sup>818</sup>*

Um eine „Wiedergeburt“ ins Werk zu setzen, sei der *Rassenseele die Sendung*<sup>819</sup> anheimgestellt, in einem „Kreuzzug“ *die Unbefangenheit des Blutes wiederherzustellen*.<sup>820</sup>

*Diese innere Stimme fordert heute, daß der Mythos des Blutes und der Mythos der Seele, Rasse und Ich, Volk und Persönlichkeit, Blut und Ehre, allein, ganz allein und kompromißlos das ganze Leben durchziehen, tragen und bestimmen muß. Er fordert für das deutsche Volk, daß die zwei Millionen toter Helder [sic!] nicht umsonst gefallen sind, er fordert eine Weltrevolution und duldet keine anderen Höchstwerte mehr neben sich. [...] Es ist jener Adel, jene Freiheit der mystischen ehrbewußten Seele, die im noch nie gesehen breiten Strome über Deutschlands Grenzen sich zum Opfer brachte und keine „Stellvertretung“ forderte.<sup>821</sup>*

Das Programm der von Rosenbergs Dienststelle geplanten und durchgeführten Ausstellungen war darauf ausgerichtet, die aggressiv-zerstörerischen Tendenzen des Systems und gleichzeitig dessen missionarischen Habitus in ein idealistisch verklärtes Gesamttabelleau zu zwingen. Hier wurden keine kurzfristig anstehenden Maßnahmen legitimiert bzw. symbolisch vorweggenommen. Im Rekurs auf Rosenbergs geschichtsphilosophischen Entwurf eines „Mythus des 20. Jahrhunderts“ wurde die „Volksgemeinschaft“ bereits seit 1936 in systematischer Indoktrination darauf vorbereitet, daß die nationalsozialistische „Weltanschauung“ jeden statischen Ordnungsbegriff ausschloß und allein im „totalen Krieg“ seine Bestimmung finden konnte.

817 Alfred Rosenberg: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltungskämpfe unserer Zeit*, München 1930, S. 19.

818 Ebda., S. 23.

819 Ebda., S. 18.

820 Ebda., S. 17.

821 Ebda., S. 699.

## 2.6 Feind- und Gegenbilder

Der genetisch begriffene Rassismus war Kernpunkt der nationalsozialistischen Ideologie und als solcher allen propagandistischen Inhalten axiomatisch zugrunde gelegt. Die Verabsolutierung des Gegners bot die Voraussetzung, die Fiktion eines „arischen Übermenschen“ auf einem pseudo-wissenschaftlichen Fundament aufbauen zu lassen. Da das Judentum als Verkörperung des „Bösen“ angeprangert wurde, konnten sämtliche Feindbilder – vom Kommunismus bis hin zur „entarteten Kunst“ – über den Antisemitismus erfaßt werden. Die „Schandausstellungen“ waren darauf ausgerichtet, das Feindbild und dessen Wirken in aufputschender Weise vor Augen zu führen. In dadaistisch anmutenden Rauminszenierungen wurden archaische und christliche Vorstellungsbilder aktiviert, um traumatische Ängste zu wecken, destruktive Energien zu schüren, diesen dann eine scheinbar konkrete, doch letztlich unspezifische und auf die jeweiligen Umstände abgestimmte Stoßrichtung zu verleihen. Nach 1942 verschärfte sich die Hetzpropaganda und beherrschte schließlich sämtliche Aspekte des öffentlichen Lebens. Wanderausstellungen drangen bis in die entlegensten Orte des Reiches vor, um auf einer metaphorischen Ebene die Allgegenwart des „Feindes“ als psychisch-physische Bedrohung erfahrbar werden zu lassen. Die vermeintlich negativen „Kräfte“ wurden über einen entsprechend konnotierten Stil zur Erscheinung gebracht und symbolisch aus dem „Volkkörper“ ausgegrenzt, indem dem essentiellen Antipoden in einer auratisch inszenierten Offenbarung die „neue Ordnung“ entgegengestellt wurde. Die Vernichtung des „Bösen“ wurde auf einer metaphorischen Ebene antizipiert, der über den Gegner zu erringene Sieg gleichwohl über den unauflösbaren, gleichsam religiös begriffenen Antagonismus beständig aufgeschoben. Hier artikuliert sich der mythische Glaube, das Bild des „Feindes“ sei mit diesem selbst zu identifizieren. Angeprangert wurden nicht die jeweiligen Gestaltungsprinzipien, sondern das Bild, in dem sich das Auszumerzende unmittelbar zu manifestieren schien. Insofern leitete die Diffamierung der modernen Kunst als „entartet“ nicht deren Zerschlagung ein, sondern garantierte im Gegenteil ihren Fortbestand eben als Inbegriff des „Bösen“. Über die Kampagne gegen die Moderne verschaffte das Regime sich die Verfügungsgewalt über die positiv und die negativ bewerteten „Formkräfte“, um sich des „Guten“ und des „Bösen“ gleichermaßen zu ermächtigen und über die Auftritte der Antipoden Regie führen zu können.

Die „Schandausstellungen“ und die Propagandaarbeit des Hygiene-Museums waren wechselseitig aufeinander bezogen. Indem letzteres in einer „wissenschaftlichen“ Argumentation die vermeintliche Notwendigkeit zur rassistischen Selektion demonstrierte, bereitete es der praktischen Anwendung der Eugenik und „Volkshygiene“ zunächst in der Euthanasie, dann im Holocaust den Weg. In der Ausstellung „Gesundes Leben – Frohes Schaffen“, Berlin 1939, wurde so etwa eine Gruppe von SS-Männern von KZ-Häftlingen abgesondert, um letzteren implizit das Recht auf Leben abzusprechen. Die direkte Konfrontation der „Über- und Untermenschen“ erfolgte in den Ausstellungen des Museums jedoch nur in Ausnahmefällen, denn das „Entartete“, das im Sinne der „Gesundung des Volkkörpers“ auszumerzen sei, erschien zumeist in Darstellungen psychisch oder physisch Kranker. Nach 1942 wurden verstärkt „Aufklärungsschauen“ zum Thema Krebs und Geschlechtskrankheiten gezeigt,<sup>1008</sup> die das Bild des „Gesunden“ allmählich überlagerten. Den Höhepunkt dieser Entwicklung mar-

---

1008 Vgl.: Stephan, 1986, S. 465-466.

kierte die Ausstellung „Geißel des Lebens“ von 1944. Während man im Medium der Ausstellung den Zerfall des „Volkskörpers“ inszenierte, wurde realiter in brutaler Systematik die Massenvernichtung ins Werk gesetzt. Der Antisemitismus war sowohl in der Aufbauphase wie auch im Prozeß der Auflösung die treibende Kraft des Systems. Der Anspruch des sogenannten „auserwählten Volkes“ konnte nicht mehr aufrechterhalten werden, als das Projekt einer „Gesundung des Volkskörpers“ gescheitert war und der unabwendbare Niedergang die eigene Schwäche vor Augen führte. Um diese Einsicht hinauszuzögern, wurde die immer weiter ausgreifende Gewaltspirale in eine unaufhaltsame Beschleunigung versetzt und eine stetig wachsende Zahl von „Untermenschen“ ausgegrenzt und ermordet.

Die Analyse stützt den Standpunkt der sogenannten „funktionalistischen Schule“, die im Gegensatz zu den „Intentionalisten“ nicht davon ausgeht, die Ermordung der Juden habe einem a priori feststehenden Programm entsprochen, sondern zu der Annahme neigt, *die „Endlösung der Judenfrage“ habe Hitler nur in sehr allgemeiner Form vorgeschwebt; daß Deutschland „gesäubert werden müsse war klar, vage und verschwommen dagegen war die Konzeption der praktischen Schritte zur Verwirklichung dieses Ziels“*.<sup>1009</sup> In den Ausstellungen zum Thema der „Volkshygiene“ wurden die Richtlinien der Rassenpolitik zwar ohne Umschweife dargelegt, der geplante bzw. sich vollziehende Holocaust war jedoch zu keinem Zeitpunkt unmittelbarer Gegenstand der Darstellung. Die „Schandausstellungen“ versetzten die Massen dahingegen in ein apokalyptisches Szenario und stimmten die „Volksgemeinschaft“ auf ein „Jüngstes Gericht“ ein, dessen Urteilsspruch zu ihren Gunsten vorgefaßt war und ihr die totale Ausradierung des Gegners als Gebot nahelegte. Wie die Vision der zu errichtenden „volksgemeinschaftlichen“ Ordnung war der zu diesem Ziel führende Weg jedoch nur ungenau umrissen. Erst als das utopische Leitbild mehr und mehr in eine unspezifische Ferne entrückte, konkretisierten und radikalisierten sich die Maßnahmen zur „Endlösung der Judenfrage“.

In Italien spielte die Hetzpropaganda eine vergleichsweise untergeordnete Rolle. Zwar wurde bereits seit Beginn der dreißiger Jahre eine diskriminierende Politik gegen Juden und in Italien lebende Minderheiten praktiziert, indem deren autonome kulturelle Traditionen systematisch eliminiert wurden.<sup>1010</sup> Die Konzeption der „difesa della razza“ ist jedoch nicht mit den Zielsetzungen der „Volkshygiene“ zu identifizieren. Das Individuum sollte nicht einer rassistischen Auslese unterzogen, sondern in den Massenorganisationen des PNF diszipliniert werden, um als „cittadino-soldato“ in eine militarisierte Gemeinschaft einzugehen. Die Fiktion einer „italischen Rasse“ gründete in der Traditionslinie der „civiltà“:

*Im April 1940 organisierte die Regierung in Rom eine sorgfältig ausgearbeitete „Mostra della Razza“, um die Ursprünge und die Entwicklung der italienischen Rasse ausgehend von der Prähistorie über die Etrusker und die Römer bis in die faschistische Periode nachzuzeichnen. Das „Ufficio razza“ des „Ministero della Cultura popolare“ hat diese Themen unter der Leitung von Alberto Luchini minutiös dargelegt, [...].<sup>1011</sup>*

Die Rassenidentität wurde nicht aus der Eugenik abgeleitet und axiomatisch behauptet, sondern konturierte sich erst im Rückbezug auf ein geschichtliches Tableau, das allerdings aus

1009 Bauman, 1994, S. 120.

1010 Vgl.: Cannistraro, 1972, S. 129.

1011 Cannistraro, 1975, S. 147-148. Nachweise dieser Ausstellung außerdem in: Archivio Centrale dello Stato. PCM. 1937-39. Fasc. 14.1. N. 8147. PNF (Direttorio). b. 263: Fasc. „precedenti altre mostre“. [Übersetzung C. K.]

# 3 Die Vergesellschaftung des Museums in der Sowjetunion der Stalinzeit

## 3.1 Das Museum als Triebwerk der Revolution

### 3.1.1 Das Zentrale Revolutionsmuseum der UdSSR

#### 3.1.1.1 Gründung und Aufbau

Fast unmittelbar nach der Revolution entstanden in der Sowjetunion die ersten Revolutionsmuseen, in denen entsprechende Dokumente und „Reliquien“ aufbewahrt und der Ereignisablauf einer Historisierung zugeführt wurden. Die Gründung galt als einer der ersten und wichtigsten Schritte zum „sozialistischen kulturellen Aufbau“. Das Revolutionsmuseum sollte beufen sein, *eine lebendige Verkörperung des revolutionären Gedankens und dessen wirksames Laboratorium*<sup>1111</sup> zu sein. Bereits am 9. Oktober 1919 wurde per Dekret des Petrograder Sowjets der Arbeiter- und Bauerndeputierten über den Aufbau einer entsprechenden Institution verfügt. A. V. Lunatscharskij, der Vorsitzende des Narkompros, sollte dem Organisationskomitee vorstehen. Die Eröffnung des zunächst in den Sälen des Winterpalais untergebrachten Museums erfolgte am 11. Januar 1920.<sup>1112</sup> Um die Vorreiterrolle der Stadt in bezug auf die revolutionären Begebenheiten zu untermauern, wurden später die Wirkstätten Lenins in Petrograd zu kultischen Denkmälern umgestaltet und dem Museum als Filialen angegliedert. Gleichzeitig wurden in Moskau auf Initiative der bolschewistischen Partei zwei Ausstellungen organisiert, aus denen schließlich nach dem Vorbild Leningrads das Moskauer Revolutionsmuseum hervorgehen sollte:

*Die Geschichte des Moskauer Revolutionsmuseums ist untrennbar mit dem Wirken des (zentralen und Moskauer) Exekutivkomitees der Partei verbunden. Anfang 1921 wurde zum X. Parteitag der RKP (b) durch das Zentralarchiv gemeinsam mit dem Exekutivkomitee des ZK RKP (b) aus Materialien zur Geschichte der RKP (b) eine Ausstellung organisiert. Sie wurde im Herbst desselben Jahres ausgeweitet und in den Großen Kremlpalast verlagert.*<sup>1113</sup>

Die Organisation der Ausstellung stand unter Leitung E. M. Chasanovs. Für die Überarbeitung und den weiteren Ausbau zeichneten S. I. Mitzkevitsch, V. V. Adoramskij und V. V. Maksakov verantwortlich. Am 12.11.1922, dem Fünffjahrestag der Oktoberrevolution, eröffnete zudem im Gebäude des ehemaligen Englischen Klubs die Ausstellung „Das rote Moskau“.<sup>1114</sup> Das Exekutivkomitee der Partei war durch S. I. Mitzkevitsch in die Planungen auch dieses Projekts einbezogen. Die Ausstellung wurde im Herbst 1923 mit der Dokumentation zur Geschichte der Partei zum „Revolutionsgeschichtlichen Museum der Stadt Moskau“ zu-

1111 Государственный музей Великой Октябрьской социалистической революции (Hrsg.): Реликвии Великой октябрь. Центральный музей революции СССР, Москва 1987, S. 3. [Übersetzung C. K.]

1112 Vgl.: Музей Великой Октябрьской социалистической революции (Hrsg.): Музей Октябрьской Революции, Ленинград 1987.

1113 A. B. Закс: Из истории государственного музея революции СССР (1921-1934 гг.), in: Научно-исследовательский институт музееведения: Труды Вып. 6. Очерки истории музейного дела в СССР, Москва 1963, S. 5-83, S. 6. [Übersetzung C. K.]

1114 Vgl. hierzu: Вл. Гиляровский: От английского клуба к музею Революции, Москва 1926.

sammengeschlossen. Im März 1924 wurde dieses zum „Revolutionsmuseum des Istpart ZK VKP (b)“<sup>1115</sup> umbenannt, um die fortbestehende Bindung des Museums an die Partei zu unterstreichen. Mit der Unterstellung des Museums unter das ZIK der UdSSR und seiner Aufwertung zum „Revolutionsmuseum der UdSSR“ im Mai 1924 wurde die Vorreiterrolle der Leningrader Konkurrenz angefochten.<sup>1116</sup> Ein dem Direktor Mitzkevitsch zur Seite gestellter wissenschaftlicher Beirat sollte den weiteren Aufbau in die Wege leiten und die Konzeption der Dauerausstellung entwerfen:

*Im Juli 1924 wurde der wissenschaftliche Beirat des Museums gegründet. Er setzte sich zusammen aus Vertretern des Zentralen und Moskauer Exekutivkomitees der Partei, des V.-I.-Lenin-Instituts, der Gesellschaft der alten Bolschewiken, des Zentralarchivs, der obersten Verwaltung für politische Aufklärung, der Museumsabteilung des Narkompros, der Gesellschaft der früheren Strafgefangenen, des ZK RLKSM und einer Reihe zentraler Museen. Das V.-I.-Lenin-Institut sollte die ideologische Führung des Revolutionsmuseums übernehmen. Eine enge sachkundige Verbindung hatte das Museum zum Exekutivkomitee der Partei.<sup>1117</sup>*

Im Oktober des Jahres 1924 wurde das Museum schließlich feierlich der Öffentlichkeit übergeben. Bis zum Jahr 1929 entstanden in einer Vielzahl von größeren und kleineren Städten als Abspaltungen von der zentralen Institution in der Hauptstadt insgesamt mindestens 82 weitere Revolutionsmuseen.

### 3.1.1.2 Von der Massenagitation zur Kanonisierung der Ausstellungsprinzipien

Das Museum sollte als wissenschaftliches Forschungsinstitut fungieren, gleichzeitig durch Agitationsarbeit ein Massenpublikum ansprechen und die revolutionären Inhalte propagieren. Bereits in seinen ersten Versammlungen entwarf der wissenschaftliche Beirat das Programm, aus marxistisch-leninistischer Sicht ein historisches Panorama von den Aufständen unter Stepan Rasin und Pugatschow bis in die Gegenwart zu entfalten, wobei die Geschichte der VKP (b) und der Komintern besonders zu akzentuieren waren.<sup>1118</sup> Es ergab sich allerdings das Problem, daß das verfügbare Material sehr beschränkt und für eine attraktive Inszenierung ungeeignet war. Deshalb setzten die Organisatoren sich von Anbeginn mit Fragen der Methodik auseinander. Gemälde und Zeichnungen von Künstlern, die die entsprechenden Ereignisse als Zeitzeugen verfolgt hatten, sollten der Darbietung eine größere Anschaulichkeit vermitteln. Zudem erging an „revolutionäre Mitkämpfer“ und Parteimitglieder der Appell, persönliche „Reliquien“ dem Museum und damit der Öffentlichkeit anzuvertrauen. Im Januar 1927 stellte der Direktor des Museums auf einem Kongreß des Istpart die Prinzipien der Ausstellungsgestaltung zur Diskussion und leitete damit einen weiteren Entwicklungsabschnitt in der Geschichte des Museums ein. 1932 erinnerte sich Mitzkevitsch in einem Aufsatz, daß die erste Dauerausstellung durch plakatartige Schautafeln geprägt war:

*Ein solches Plakat zeigte ein bestimmtes Thema und stellte sich als eine Kombination von Ausstellungselementen dar, die durch dieses Thema verbunden waren: Photographien von Ereignissen,*

<sup>1115</sup> „Музей Революции при Истпартом ЦК ВКП (б)“.

<sup>1116</sup> Zur Entstehungsgeschichte vgl.: С. Мишкевич: К десятилетию Музея Революции Союза СССР, in: Музей Революции СССР (Hrsg.): Четвертый сборник статей (X лет музея революции СССР), Москва 1932, S. 8-51, S. 8 ff.

<sup>1117</sup> Закс, 1963, S. 8. [Übersetzung С. К.]

<sup>1118</sup> Ebd., S. 9. Vgl. auch: Мишкевич, 1932, S. 8-9.

### 3.2 Individuum und Kollektiv: Der „Held“ als sowjetisches Mythologem

Das Idealbild des „neuen Menschen“ prägte sich in der Sowjetunion in der mythischen Figur des „Helden“ aus. Im Verlauf der dreißiger Jahre wurde ein gestaffeltes System staatlicher Auszeichnungen geschaffen. Der Titel des „Helden“ wurde per Gesetz zuerkannt<sup>1210</sup> und, gleichsam wie ein Adelstitel, Bestandteil des Namens. Um die Gesellschaft von innen heraus zu dynamisieren und im Sinne des „sozialistischen Wettbewerbs“ zu hierarchisieren, wurden die Ehrungen mit entsprechenden Privilegien verbunden. Hans Günther bezog das *staatlich gelenkte[...] Machen von Helden* auf Carlyles Gedanken *einer auf Heldenverehrung gegründeten gesellschaftlichen Hierarchie, die er „Heroarchie“ nannte*.<sup>1211</sup> Die sozialen Klassifizierungen standen nicht in einer linearen Rangfolge, sondern gehörten qualitativ voneinander abgehobenen Kategorien an. Die Spitze der gesellschaftlichen Pyramide besetzten die politischen „Führer“, die in ihrem Wirken den revolutionären Prozeß nicht nur geleitet, sondern auch „inspiriert“ zu haben schienen. Um diese Idolfiguren zu legendären Heroen zu verklären, traten im Verlauf der dreißiger Jahre neben die revolutionshistorischen Museen kultische Gedenkstätten, die den „Schöpfern“ und „Gestaltern“ des Geschichtsverlaufs gewidmet waren. So ging das im Jahr 1936 begründete Lenin-Museum weit über den dokumentarischen Charakter einer Gedächtnisschau hinaus. Der geschichtliche Rückblick stellte den Rahmen, die Relikte des verstorbenen „Führers“ zu fetischisieren und den historischen Protagonisten dem archaischen Traumbild des „Volkshelden“ anzuverwandeln:

*In der Gestalt von Vladimir Iljitsch sahen die Völker unseres Landes ihren jahrhundertealten Traum vom Helden, vom Führer verwirklicht. [...] Der Volksheld – das ist vor allem der Kämpfer für das Glück der Menschheit. Im Volkshelden sind die besten menschlichen Eigenheiten verkörpert.*<sup>1212</sup>

Parallel zum Aufbau des Lenin-Museums geriet das Moskauer Revolutionsmuseum allmählich zur Weihstätte Stalins, der die Prophetie seiner Vorläufer Marx, Engels und Lenin zum Vollzug zu bringen schien, um schließlich den historischen Prozeß in eine epische Zeitlosigkeit eingehen zu lassen:

*Im alten Griechenland wurde auf der Basis der Volkskunst das geniale Poem der „Iliade“ geschaffen. In unserem Land können wir auf der Basis der wunderbaren Werke des Volkes die „Stalinide“ schaffen, die die Erhabenheit der heroischen Epoche Stalins widerspiegeln wird.*<sup>1213</sup>

Die „Führerfiguren“ hoben sich in ihrer Allmacht grundsätzlich ab von den sich aus der Masse des Volkes herauslösenden „Helden“. Der begrenzten Zahl der aus „ideellen Sphären“ niedersteigenden Idole stand das Volk als *unerschöpfliche Quelle des Heroismus* „von unten“ komplementär gegenüber.<sup>1214</sup> Die im Jahr 1935 ins Leben gerufene Stachanov-Bewegung gab den Impuls, das Kollektiv auf die entsprechenden Leitbilder auszurichten.<sup>1215</sup> Die als

1210 Hans Günther: Der sozialistische Übermensch: M. Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos, Stuttgart / Weimar 1993, S. 158.

1211 Ebd.

1212 А. Аршаруни: Народная мечта, воплощенная в образе вождя, in: Народное Творчество, 3. Jg. (1939), Nr. 1, S. 19-23, S. 19. [Übersetzung C. K.]

1213 N.N.: Создадим эпос сталинской эпохи, in: Народное творчество, 3. Jg. (1939), Nr. 4, S. 1-2, S. 1. [Übersetzung C. K.]

1214 Zur Bezeichnung des Volks als *unerschöpfliche Quelle des Heroismus* vgl.: Günther, 1993, S. 158.

1215 Vgl.: Günther, 1993, S. 157.

„Helden der Arbeit“, seit 1938 als „Helden der sozialistischen Arbeit“, gefeierten Stachanovzy wurden zum Inbegriff des neuen „Sowjetmenschen“ stilisiert.<sup>1216</sup> In der Übererfüllung des Plansolls brachte der Einzelne seinen Namen und seine Individualität dem utopischen Zukunftsideal dar, um als Stachanovez in einer „kollektiven Identität“ eine Wiedergeburt zu erfahren. So war der Arbeit ein Opferstatus verliehen.

Ausdruck des staatlich dekretierten Heroentums war zudem der „Fliegermythos“, der nach der *spektakulären Rettung der von dem Polarforscher Otto Šmidt geleiteten Celjuskin-Expedition im Frühjahr 1934* propagiert wurde.<sup>1217</sup> Eigens zur Glorifizierung der Piloten wurde der Titel des „Helden der Sowjetunion“ geschaffen. Die Mythifizierung des nunmehr technisch realisierten Menschheitstraums vom Fliegen evoziert die visionären Projekte der Avantgarde-Künstler aus dem Umfeld von Konstruktivismus und Suprematismus, die zumindest auf einer symbolischen Ebene die Gesetze der Schwerkraft durchbrachen, um eine kosmologische Utopie zu entwerfen.<sup>1218</sup> So wurde Tatlin etwa noch 1934 für den Entwurf seines Flugapparats als *Vorkämpfer für die Verteidigungstechnik*<sup>1219</sup> ausgezeichnet, damit gewissermaßen als Leitfigur den „stalinschen Falken“ gleichgestellt. In diesem Zusammenhang ist auch an die schwebenden Raumskulpturen von Rodtschenko und Kluzis oder auch die idealiter in eine absolute Ort- und Zeitlosigkeit vordringenden Architektonen von Malevitsch zu erinnern. Die Künstler projizierten chimärische Sinnbilder, die sich jeder Konkretisierung entzogen und sich als individuelle Mythologeme der Nutzbarmachung verwehrten, wenn auch die Möglichkeit einer solchen programmatisch behauptet wurde. In der Stalin-Ära war der Fliegermythos nicht mehr nur Metapher einer Utopievorstellung, bildete vielmehr einen Stabilitätsfaktor in einer sich von Grund auf revolutionierenden Gesellschaft. Vladimir Papernij zufolge artikulierte sich im Bild des „Helden“ das kollektive Streben nach grenzenloser Mobilität. Das sich selbst überschreitende Individuum erfüllte eine Stellvertreterfunktion, indem es das Kollektiv symbolisch von Aufgaben entlastete, die gleichsam „herkulische“ Fähigkeiten voraussetzten.<sup>1220</sup> Die Massen sollten vom Ruhm der heroischen Leitbilder zehren:

*Alle berühmten Expeditionen der 30er Jahre [...] werden als etwas äußerst Schwieriges und Quälendes [...] und doch gleichzeitig Freudvolles dargestellt. Indem er mit dem Über-Menschen durchlebt, wie dieser (wenn auch mit Qualen) über dem Netz der Breitenkreise und Meridiane frei schwebt, scheint es dem einfachen Menschen, er habe ebenfalls dieses Schweben vollbracht und so auch alle damit verknüpften Mühen erfahren, ohne seine irdische Gebundenheit zu bemerken. Es vollzog sich ein eigentümlicher Austausch: anstelle der realen Mühen der irdischen Gebundenheit empfand der Mensch die in der Überwindung des Raumes durchlebten Mühen.*<sup>1221</sup>

Da die Leitfigur erst durch die Auszeichnung als „Volksheld“ und nicht allein schon aufgrund der bloßen Tat aus der Sphäre des Gewöhnlichen in die des säkularisierten Heiligen einging, nahm das Volk am Prozeß der Heroisierung schöpferisch Anteil. Das Mythologem

1216 Ebda.

1217 Ebda., S. 155.

1218 Zur Methaphorik der Schwerelosigkeit in der Kunst der Avantgarde vgl.: Adolf Max Vogt: Russische und französische Revolutionsarchitektur. 1917-1789, Braunschweig / Wiesbaden 1990; Ausst. Kat.: Schwerelos. Der Traum vom Fliegen in der Kunst der Moderne, Große Orangerie Schloß Charlottenburg, Berlin 1991/92.

1219 Larissa Alekseevna Zhadova: Tatlin, New York 1988, Abb. 340.

1220 Vgl.: Владимир Паперный: Культура два, Ann Arbor 1985, S. 51.

1221 Ebda. [Übersetzung C. K.]

### 3.3 **Aufbruch ins Maschinenzeitalter: Rationalismus, Amerikanismus und der Bau des Sowjetkommunismus**

Obleich die Revolutionsmuseen, die „Kultstätten“ der revolutionären „Führergestalten“ und selbst die VSChV einem kontinuierlichen Veränderungsdruck unterlagen, vermittelte sich jeweils das Bild einer in fester Form geronnenen „neuen Ordnung“, die in ihrer Struktur unabänderlich zu sein schien. Der propagandistische Impuls resultierte aus der Spannung zwischen der inszenierten „Über-Realität“ und der gelebten Wirklichkeit des Zeitgenossen. In der Rückschau auf die revolutionären Begebenheiten oder auch in der visionären Zukunftsperspektive realisierte sich eine Idealvorstellung, die der alltäglichen Erfahrung des Besuchers diametral entgegenstand. Die Ausstellung entzog sich als utopischer Ort den Kategorien von Raum und Zeit, wurde gleichwohl nicht als Fiktion, sondern als „Tatsachenbericht“ unhinterfragbarer Wahrhaftigkeit dargeboten. In der Propagandaschau eröffnete sich ein aus dem gesellschaftlichen Zusammenhang ausgesonderter Bereich, um den Besucher in einen metahistorischen Raum zu versetzen, der sich über die Erscheinung der heroisierten Leitfiguren auf dessen Gegenwart beziehen ließ. Den vorgeführten Heldengestalten war ein je unterschiedlicher Stellenwert auf der Projektionslinie in die Zukunft zugewiesen, so daß der sich mit ihnen identifizierende Betrachter eine entsprechende, durch zeitliche Faktoren bedingte Kategorisierung erfuhr. Insofern kann die gesellschaftliche Hierarchie nur bedingt im statischen Bild der Pyramide beschrieben werden, denn hier waren unterschiedliche zeitliche und räumliche Ebenen in eine sich zunehmend dynamisierende Struktur verflochten. Der „sozialistische Wettbewerb“ war Motor und Ausdruck dieses Prozesses.

Während die historischen Museen und die VSChV sich durch formale und inhaltliche Geschlossenheit auszeichneten, artikulierte sich in den technischen Leistungsschauen ein ungehemmtes Aufbaupathos. Das Szenario evozierte einen Produktionsvorgang, der den Besucher zum Zeugen und Mitwirkenden einer unabgeschlossenen Fortschrittsbewegung werden ließ. Dem Aufschwung der Sowjetunion wurde die entropische Zukunftslosigkeit der kapitalistischen Länder entgegengestellt. So visualisierten die Leistungsschauen die Umsetzung des Leninschen Elektrifizierungsprogramms: *Sowjetmacht + Elektrifizierung des Landes = Kommunismus*.<sup>1301</sup> Den westlichen, insbesondere amerikanischen Stand der industriellen und technischen Entwicklung galt es einzuholen und zu übertreffen, was implizierte, daß die Modernität der kapitalistischen Gesellschaften gleichzeitig als Vor- und Gegenbild herhalten mußte.<sup>1302</sup> Die amerikanischen Strategien zur Rationalisierung der Produktion wurden adaptiert und trotzdem im Sinne der marxistischen Kapitalismuskritik angefochten, denn erst das Sowjetsystem schaffe die Voraussetzung, die Technologien in vorbestimmter Weise zur Entfaltung zu bringen, die „Entfremdung“ der Arbeit zu überwinden und schließlich den Zielpunkt des deterministischen Geschichtsverlaufs zu erreichen.

#### 3.3.1 **Vom „Fest der Arbeit“ zur Konstruktion der Utopie**

Unmittelbare Vorläufer der technisch-wirtschaftlichen Leistungsschauen waren die Festumzüge und Straßendekorationen der zwanziger Jahre. In einem futuristisch anmutenden Zerstö-

<sup>1301</sup> S. z.B.: Museumsführer: Das Zentrale Lenin-Museum, Moskau 1979, S. 65.

<sup>1302</sup> Vgl.: A. Синявский: Сталин - герой и художник сталинской эпохи, in: Синтакс (1987), Nr. 19, S. 106-125, S. 112.

rungsgestus und unter Anwendung der Gestaltungselemente des Konstruktivismus wurden die Fassaden ganzer Straßenzüge und Plätze, mit ihnen die vorrevolutionäre Vergangenheit, durch Sinnbilder der sich realisierenden Zukunft besetzt. Auf der Zeichenebene reaktualisierte sich immer von neuem der durch den Bolschewismus errungene Sieg über Feudalismus und Kapitalismus. Den Karikaturen des „Klassenfeindes“ wurden gewaltige Statistiken und Modelle der neu errichteten Industriekomplexe zur Seite gestellt. Der Festumzug gestaltete sich zur Apotheose eines „Maschinenzeitalters“, in dem die Arbeit ihre endgültige Befreiung zu finden schien.<sup>1303</sup> Mit der Festigung des Systems verloren die Massenumzüge und Demonstrationen ihren spontanen und antizipatorischen Charakter und gerieten zu wohl organisierten Triumphmärschen bzw. repräsentativen Ausstellungen, mit denen ein Jubiläum, der 1. Mai oder etwa ein Parteikongreß feierlich begangen wurden. Das Zukunftsbild schien nicht mehr von den aufmarschierenden Massen über die von ihnen dargebotenen Zeichen idealiter errichtet zu werden, sondern verfestigte sich zu konkreter Gestalt. So war der Zusammenhang zwischen Ausstellung und Fest in der VSChV zwar noch aufbewahrt, die Rolle des Festteilnehmers reduzierte sich jedoch auf die des Statisten, der sich dekorativ in das Tableau zu fügen und sich in einer rituellen Handlung zu diesem zu bekennen hatte. Während in der Aufbauphase des Systems die Erneuerung sich auf einer metaphorischen Ebene in der semantischen Überformung des Gegebenen vollzog, beanspruchte in der Zeit des Stalinismus die Metapher selbst den Status der Realität.<sup>1304</sup> Die technisch-wirtschaftliche Leistungsschau figurierte als Laboratorium, in dem die Vorstellung von Wirklichkeit einem Transformationsprozeß unterzogen und auf das Sinnbild ausgerichtet wurde. Ein entsprechender Werkstattcharakter eignete insbesondere den Ausstellungen im Freigelände des Moskauer Gorkij-Parks, der bereits zu Beginn der zwanziger Jahre der Agitation als Schauplatz gedient hatte, so daß sich hier nachdrücklich eine Kontinuität behaupten ließ. In diesem Sinne wurden etwa noch im Jahr 1932 Repräsentanten von Kapital und Klerus als Pappfiguren an den Pranger gestellt, um an die karnevaleske Tradition der frühen zwanziger Jahre anzuknüpfen.<sup>1305</sup> Aus dem revolutionären Kontext herausgelöst, mutierten die grotesk verzeichneten Gestalten allerdings zu populistischen Attraktionen. Die Institutionalisierung derartiger Hetzkampagnen bezeugt allein schon die Tatsache, daß zu deren Planung und Durchführung mittlerweile ein umfassender Organisationsapparat zum Einsatz kam:

*Dieser besteht aus einer ganzen Armee von Inszenierungskünstlern, die in eine hierarchische Ordnung gestellt waren. Die Führer – der leitende Künstler des Parks, die leitenden Ausstellungskünstler, die Planer der Abteilungen und Schauwände – entwerfen Skizzen und betreuen die Gestaltungsarbeiten. Ihnen untergeordnet sind die Truppen von Kämpfern: Diagrammgestalter, Maler, Schriftkünstler, Modellbauer, Elektromonteur, Tischler und Anstreicher.*<sup>1306</sup>

1303 Vgl.: Palmier, 1975, S. 453, sowie: Vladimir Tolstoy / Irina Bibikova / Catherine Cooke: Street art of the revolution. Festivals and celebrations in Russia 1918-33, London 1990.

1304 Vgl.: Сияньский, 1987, S. 112.

1305 Vgl.: Tolstoy, 1990, S. 222.

1306 И. М. Зыков: О некоторых искривлениях в экспозиции технико-экономических выставок, in: Советский Музей (1933), Nr. 2, S. 35-47, S. 36. [Übersetzung C. K.]

### 3.4 Das antireligiöse Museum: Die Austreibung der Seele

Gegenstand der Untersuchung waren bislang die Idealvorstellungen, zu deren Ausformung die Propaganda in Museen und Ausstellungen einen wesentlichen Beitrag geleistet hat. Zentrale Mythologeme waren die Leitbilder des „neuen Menschen“ und einer „goldenen Zukunft“, die sich in der Elektrifizierungskampagne als „Maschinenzeitalter“ zu vergegenwärtigen schien. Über den Personenkult um die politischen „Führer“ und die Institutionalisierung des „Heldentums“ wurde das Verhältnis von Individuum und Kollektiv radikal neu definiert. Unter Aufopferung seiner individuell bestimmten Persönlichkeit sollte der „Sowjetmensch“, gleich welchen Ranges, als *organisiertes Dividuum*<sup>1360</sup> im Räderwerk des Gesellschaftsmechanismus aufgehen. Der Historiker Pokrowski ging davon aus, selbst das „Phänomen Lenin“ sei aus dem Konzept eines geschichtlichen Automatismus abzuleiten:

*Wir Marxisten sehen in der Persönlichkeit nicht den Schöpfer der Geschichte, [...] denn für uns ist die Persönlichkeit nur der Apparat, durch den die Geschichte wirkt. Vielleicht kommt einmal eine Zeit, da man diese Apparate künstlich herstellen wird, so wie wir heute unsere elektrischen Akkumulatoren bauen. Bisher aber sind wir noch nicht so weit, vorläufig werden diese Apparate, durch welche die Geschichte wird, diese Akkumulatoren des gesellschaftlichen Prozesses, noch elementar erzeugt und geboren.*<sup>1361</sup>

Diese Prophetie aus der Mitte der zwanziger Jahre wurde in den Propagandaausstellungen der dreißiger Jahre Programm. Indem die Verfahren der Inszenierung nach dem Muster der industriellen Produktion rationalisiert und kanonisiert wurden, gestaltete das Museum sich zum „Agitationsapparat“, dessen Stoßrichtung durch den Geschichtsdeterminismus vorgezeichnet zu sein schien. Die Sammlung bzw. Fertigung von Quellenmaterial geriet zum Machtfaktor, da die jeweilige Instanz über die Akkumulation von Wissen ein Bedeutungsmonopol in Anspruch nahm. Partei und Staat schufen über die Museen und Ausstellungen „Führergestalten“, die sich als „Akkumulatoren“ in eine vermeintlich gesetzmäßig verlaufende Entwicklung stellen ließen. Das Museum figurierte als „Triebwerk“ der Geschichte, in dem Erfahrung organisiert und instrumentalisiert wurde, um die Gegenwart im Hinblick auf die verheißene Zukunftsperspektive zu steuern. Die Leitfiguren erfüllten hierbei eine Mittlerfunktion zwischen Idealbild und Lebenswirklichkeit, die es entsprechend wahrzunehmen bzw. umzuformen galt. Die Museumskultur, die in den dreißiger Jahren die Sowjetrepubliken in einem immer feiner verästelten Netzwerk erfaßte, übernahm die aktivistische Rolle, nicht nur auf die Gesellschaft durch die Propagierung von Inhalten einzuwirken, sondern sie auf einer metaphorischen Ebene im Sinne des historischen Automatismus in einen „mechanischen Prozeß“ einzubinden.

Wie Fülöp-Miller als Zeitzeuge aufgezeigt hat, war die Frage nach der „Ursache aller Erscheinungen“ die Triebfeder eines Systems, das in einer „materialistischen Weltanschauung“ begründet sein sollte:

*Die Kausalität nämlich, der ursächliche Zusammenhang zwischen allen Dingen und Geschehnissen, ist das alleinige Prinzip, welches die bolschewistischen Materialisten anerkennen: Alles ist, weil ihm*

<sup>1360</sup> Vgl.: Renĭ Fülöp-Miller: Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Rußland, Zürich / Leipzig / Wien 1926, S. 16.

<sup>1361</sup> Zitiert nach: Ebda., S. 8.

*etwas anderes vorausgegangen ist, und die Menschheit schreitet deshalb unaufhaltsam dem Kommunismus entgegen, weil die kapitalistische Gesellschaft das Proletariat hervorgebracht hat.*<sup>1362</sup>

Die marxistisch-leninistische Geschichtsphilosophie wurde über den Kausalitätsbegriff zur Wissenschaft erhoben und als Ausdruck einer fortschreitenden Aufklärungsbewegung den teleologischen Konzeptionen idealistischer und religiöser Prägung entgegengestellt. Letztere seien den jeweils reaktionären Kräften der geschichtlichen Entwicklung zuzuordnen und damit von einer bis auf Demokrit zurückgehenden materialistischen Traditionslinie prinzipiell zu unterscheiden.<sup>1363</sup> Bereits Lenin zog aus diesem vermeintlichen Antagonismus die Konsequenz, die Aufnahme des Kampfes gegen Idealismus und Religion sei eine historische Notwendigkeit:

*Das Leben, die Praxis [...] ist der grundlegende Gesichtswinkel, von dem aus die Theorie der Erkenntnis betrachtet werden muß. Sie führt unausbleiblich zum Materialismus, indem sie die endlosen Klügelereien der philosophischen Scholastik gleich an ihrer Schwelle vertreibt. Allerdings darf man hierbei nicht vergessen, daß das Kriterium der Praxis niemals eine menschliche Vorstellung vollständig bestätigen oder verwerfen kann. Dieses Kriterium ist selbst auch so weit „unbestimmt“, daß es die Wandlung der menschlichen Erkenntnis in das „Absolute“ nicht zuläßt, gleichzeitig aber so sehr „unbestimmt“, daß es einen erbarmungslosen Kampf gegen alle Abarten des Idealismus und des Agnostizismus führt. Wenn das, was unsere Praxis bestätigt, die einzige letzte objektive Wahrheit ist, so folgt hieraus die Erkenntnis, daß jene Wissenschaft, die den materialistischen Standpunkt vertritt, den einzigen Weg zu dieser Wahrheit bildet ... Die Auffassung, daß alles nur eine Annäherung an die objektive Wahrheit bedeute, ist die richtige und tief marxistische Erfassung der ganzen Frage. Auf dem Weg der marxistischen Theorie werden wir uns mehr und mehr der objektiven Wahrheit nähern, ohne sie jemals zu erschöpfen. Eben deshalb ist die Theorie von Marx objektive Wahrheit.*<sup>1364</sup>

Die Unzulänglichkeit des wissenschaftlich nicht nachweisbaren Idealismus verwerfe den Menschen auf den marxistischen Standpunkt, demzufolge allein die Bestätigung der Praxis und deren Beschreibung als Weg zu einer „objektiven Wahrheit“, der es sich anzunähern gelte, ohne sie je zu erschöpfen, überhaupt erst eine solche zu erkennen gäben. Die „objektive Wahrheit“ sei der analytischen Erfassung der Lebenspraxis immanent. Das sich der materialistischen Theoretisierung Entziehende sei als Trugbild zu verdammen und folglich der Seite des Gegners zuzuordnen. Alle gesellschaftlichen Bezüge sollten durch die Ausmerzung des Ideellen verwissenschaftlicht und über die Begriffe der Arbeit und der Organisation dem mechanizistischen Vorstellungsbild eingepaßt werden:

*Denn nur wer mechanisch organisiert ist, hat Realität; Macht und Dauer, nur der Mechanismus allein ist verläßlich; einzig der von dem Übel der Seele befreite, durch äußere Interessen mit allen anderen mechanisch verbundene „kollektive Mensch“ ist stark. [...] Der unorganisierte Einzelne aber, erfüllt von seinen persönlichen Sorgen, noch an dem unklaren Rätselding „Seele“ kranken, an jenem aus einer fluchbeladenen individualistischen Vorzeit stammenden Übel, wird dieser Seele wegen in das Reich der Zukunft keinen Einlaß finden können.*<sup>1365</sup>

Wer dem tradierten Blendwerk verhaftet blieb, mußte, der Einsicht in die „objektive Wahrheit“ entbehrend, im Zustand des Vergangenen, Überwundenen verharren und auf Erlösung von außen warten. Der jeweilige „Krankheitsfall“ wurde solchermaßen aus der deterministi-

1362 Ebda., S. 70.

1363 Ebda., S. 71-72.

1364 Zitiert nach: Ebda., S. 86.

1365 Ebda., S. 2.

### 3.5 Trophäensammlungen: Militarisierung und Mobilisierung der Massen

#### 3.5.1 Das Zentralmuseum der Roten Armee in Moskau

Die Oktoberrevolution und der dadurch initiierte gesellschaftliche Umbruch brachten eine neue museale Kultur hervor. Revolutionshistorische und antireligiöse Museen, Museen der Arbeit und nicht zuletzt Kultstätten der revolutionären und politischen „Führer“ waren gleichzeitig Produkt und Motor einer sich prinzipiell wandelnden Gesellschaft. Aus der Betrachtung ausgeklammert wurde bislang das Moskauer „Zentralmuseum der Roten Armee“, das parallel zu den revolutionshistorischen Museen gegründet wurde und in der Zeit des Zweiten Weltkrieges deren Monopolstellung anfocht. Die Rote Armee bildete einen Machtblock, der den absoluten Führungsanspruch der bolschewistischen Partei zumindest relativierte. Dementsprechend spiegelt sich in Geschichte und Programmatik des Museums die konfliktgeladene Rivalität zwischen Armee und Partei. Im Rückblick auf die eigene Geschichte wurde noch in einem 1989 erschienenen Kurzführer betont, die Ursprünge des Museums seien nicht von den revolutionären Ereignissen abzukoppeln:

*Die Forderung, ein Museum des kriegesischen Ruhms der Arbeiter- und Bauernarmee zu begründen, wurde bereits einige Jahre nach dem Oktober aufgeworfen. Damals wurden die ersten wenig großen Ausstellungen über unsere Revolution und die junge Rote Armee eröffnet.<sup>1441</sup>*

Den Grundstock des Museums bildete eine Propagandaschau über den Aufbau und die Entwicklung der Roten Armee, die anlässlich einer Militärparade am 25. Mai 1919 im Gebäude des späteren GUM gezeigt wurde. Hierdurch angeregt erließ der „Revolutionäre Kriegsrat“ (Реввоенсовет) der Republik am 23. Dezember 1919 eine Order „Zur Begründung einer Museums-Ausstellung ‘Das Leben der Roten Armee und Flotte‘“, die die Leistungen Sowjetrußlands auf dem Gebiet der *militärischen Bildung und der kulturellen und politischen Aufklärung und Erziehung der Roten Armee und Flotte* demonstrieren sollte. Die Eröffnung erfolgte 1920 zum II. Kongreß der Komintern in Moskau im Frunse-Haus der Roten Armee.<sup>1442</sup> Am 14. Juli 1921 wurde die nunmehr beständige Ausstellung wiederum per Erlaß des „Revolutionären Kriegsrats“ zum Museum deklariert.<sup>1443</sup> Vom 23. April bis zum 1. November war im Frunse-Haus zusätzlich eine Ausstellung zum fünfjährigen Jubiläum der Roten Armee zu besichtigen. Planung und Durchführung oblagen dem „Revolutionären Kriegsrat“ und der „Politischen Verwaltung der Roten Arbeiter- und Bauernarmee“ (Политуправление РККА). An die AChRR erging der Auftrag, einen künstlerischen Gesamtentwurf zu erarbeiten, Schlüsselszenen in Historiengemälden zu verbildlichen sowie Portraits der militärischen „Führer“ und „Helden“ anzufertigen.<sup>1444</sup> Die Organisatoren solidarisierten sich hier mit einer Künstlergruppe, die in den dreißiger Jahren maßgeblich an der Entwicklung des Sozialistischen Realismus beteiligt war. Bereits in der Gründungsdeklaration vom Mai 1922 hatte die AChRR sich berufen gefühlt, *das Leben der Roten Armee, der Arbeiter, Bauern, Revolutionäre und Helden der Arbeit* darzustellen.<sup>1445</sup> Stilistisch bekannten die Künstler sich zur

1441 Буклет: Центральный Музей Вооруженных Сил СССР, Москва 1989. [Übersetzung C. K.]

1442 Vgl.: Ebd.: [Übersetzung C. K.]

1443 Vgl.: С. Полунин: Военно-музейное строительство, in: Советский Музей (1932), Nr. 6, S. 41-45, S. 43.

1444 Vgl.: Страницы Героической Истории. Изобразительное искусство в Центральном Музее Вооруженных Сил СССР, Москва 1988, S. 39.

1445 Bown, 1991, S. 54.

Tradition der „Peredvizniki“, um gleichzeitig *gegen ausländische Strömungen in der Kunst* zu polemisieren. Einer angeblich apolitischen Avantgarde stellten sie ein Kunstverständnis gegenüber, *das in seinen Ursprüngen patriotisch, im Stil realistisch und in der Sache revolutionär* sei.<sup>1446</sup> Die Metaphorik, die sie ihrer programmatischen Selbstdarstellung zugrunde legten, war Ausdruck der Zielsetzung, den künstlerischen Auftrag zu militarisieren. Die Künstler sprachen etwa vom „Kampf an der Front der Künste“, der „Изофронт“, Pinsel und Feder wurden zu Waffen erhoben.<sup>1447</sup> Die Ausstellung im Jahr 1921 war nur der Anfang einer engen Bindung zwischen dem AChRR und dem Museum. So wurden 1929, 1933 und 1938 in enger Kooperation jeweils zu den Jubilarfeiern der Roten Armee thematische Kunstausstellungen ausgerichtet. Die Nähe zwischen der Künstlergruppe und den sowjetischen Streitkräften bezeugt nicht zuletzt auch die freundschaftliche Beziehung zwischen Kliment Voroschilov und Alexander Gerasimov.<sup>1448</sup> Eine Leitfigur innerhalb des AChRR war neben letzterem Mitrofan Grekov, der zur Zeit des Bürgerkriegs selbst in der Roten Kavallerie gedient hatte und dessen Historiengemälde als Augenzeugenberichte höchste Wertschätzung genossen.<sup>1449</sup> Die Inszenierung seiner persönlichen Erinnerungen in effektiv dramatisierten Bildkompositionen wurde wegweisend für den Stil der Schlachtengemälde, die die Ausstellung des Museums bis in die Gegenwart beherrschen. Das Museum der Roten Armee bezog mithin bereits in den zwanziger Jahren eine eindeutige Position in den kunstpolitischen Auseinandersetzungen und steuerte deren Verlauf durch gezielte Auftragsvergaben. Das Ende der Aufbauphase markierte die offizielle Anerkennung als „Zentralmuseum der Roten Armee“ im Jahr 1924.<sup>1450</sup>

Bereits in der Order vom 23. Dezember 1919 war betont, daß das Museum in erster Linie agitatorischen Zwecken zu dienen hatte.<sup>1451</sup> Die „Politische Verwaltung der RKKA“ verfolgte die Zielsetzung, der Roten Armee die ihr zugeordnete Rolle als Stoßtrupp der revolutionären Ereignisse zu vergegenwärtigen und in diesem Sinne Stärke und Zuversicht in einem fortwährenden Kampf zu propagieren. Die Entsendung von Agitationstruppen an die Front war im Gründungsauftrag des Museums festgeschrieben. Diesbezüglich wurde in einem „Rechenschaftsbericht“ von 1931 besonders herausgestellt, das Museum habe seit drei Jahren jeweils in den Sommermonaten teilgenommen *an der Arbeit agitatorischer Künstlergruppen der Politischen Verwaltung der RKKA, die in die Militärbezirke hinausgegangen sind, um bei Schulungsmaßnahmen von Teilen der RKKA ihren Dienst zu erfüllen*.<sup>1452</sup> Der nachdrückliche Verweis auf diese Aktivitäten läßt folgern, daß die politische Agitationsarbeit in den Jahren vor 1929 zeitweilig nachgelassen hatte und erst nach Verkündigung des ersten Fünfjahresplans wieder intensiviert worden war, denn in der Situation des forcierten „sozialistischen Aufbaus“ und des sich verschärfenden „Klassenkampfes“ sollten die propagandistischen Verfahren der Bürgerkriegsjahre neu aufleben. So entsandte etwa 1931 das Museum an militärische Stützpunkte eine Wanderausstellung zur Geschichte des Bürgerkriegs und der Roten

1446 Ebda.

1447 Vgl.: Ebda., S. 57.

1448 Vgl.: Ebda., S. 66, S. 118-119.

1449 Vgl.: Ebda., S. 57.

1450 Страницы Териической Истории, 1988, S. 161.

1451 Полуни, 1932, S. 43.

1452 С. Полуни: Передвижные выставки Центрального Музея РККА, in: Советский Музей (1931), Nr. 6, S. 76-79, S. 76. [Überstzung C. K.]

## 4 Schluß und Ausblick

Aufgrund der Analyse ist an die in der Einleitung dargelegte Problematik anzuknüpfen. Die dort aufgezeigten Deutungsansätze zum Totalitarismus-Begriff, der Modernitäts-These und dem Konzept der „politischen Religion“ sind auf der Grundlage des untersuchten Materialbefundes kritisch zu überprüfen. Gleichzeitig sollen die Leitlinien der Ausstellungsinszenierungen und die institutionellen Zusammenhänge auf eine Vergleichsebene gebracht werden. Dies verbindet sich nicht mit dem Anspruch, ein abschließendes Interpretationsmodell zu liefern, es sollen vielmehr Schlaglichter auf ein offenes Diskussionsfeld geworfen werden.

Die Propagandaexposition bot einen Rahmen der „Normalität“ des öffentlichen Lebens, innerhalb dessen das System in großer Breitenwirkung und mit hoher gesellschaftlicher Akzeptanz und Beteiligung zur Entfaltung kam. Die Analyse belegt, daß in bezug auf die Machtstrukturen im NS-Deutschland, im faschistischen Italien und in der Sowjetunion der Stalin-Zeit Identitäten vorhanden waren, die sich über das Theorem des Totalitarismus erfassen lassen. Die ideologischen Prämissen entschieden über die jeweiligen Ausformungen der positiven und negativen Leitbilder, die in den Ausstellungen nicht nur entwickelt und popularisiert, sondern zu Handlungsdirektiven zugespitzt wurden. Die Ausstellung figurierte als Forum, auf dem das Regime sich über künstlerische Gestaltungsmittel als Totalität ins Bild zu setzen suchte. In dieser Selbstdarstellung gingen Kunst und Propaganda ineinander auf, so daß von einer Hierarchisierung von „angewandter“ und vermeintlich „freier“ Kunst abzusehen ist. Es prägte sich ein Kunstbegriff aus, in dem die Bewertungskriterien als „high“ und „low“ sowie das Konstrukt einer vermeintlich „autonomen“ Kunst keinen Bestand haben, folglich in der Untersuchung kulturelle, ökonomische, soziale und politische Aspekte gleichermaßen in Betracht zu ziehen sind. Das jeweilige Szenario war Ausdruck eines Absolutheitsanspruchs, der Widersprüche umfaßte, um über diese einen dynamischen Entwicklungsprozeß in Gang zu setzen. So war die Propagandaschau nicht als Ort der Reproduktion bzw. Illustration der gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern als aktiver – bis hin aggressiver – Faktor begriffen. Sie sollte Konstellationen initiieren, um einer Entindividualisierung Vorschub zu leisten, den Gleichschaltungsprozeß zu vollziehen und die Vision „neuer Welten“ zu vergegenwärtigen. Der totalitäre Staat stellte sich nicht als etatistische, autoritär und streng hierarchisch gefaßte Ordnung dar, sondern als ein zwar geschlossenes politisches System, das gleichwohl auf eine beständige Entgrenzung und Dynamisierung seiner selbst ausgerichtet war.

Eine Systematisierung der Ausstellungsgestaltung im Sinne einer Methodologie erfolgte allein in der Sowjetunion, in Deutschland und Italien wurden die Prinzipien ad hoc zu den historischen und politischen Begebenheiten, z.T. mit abrupten Einschnitten, je neu bestimmt. Obgleich die in Deutschland und Italien in den Ausstellungen dargelegten Programme als endgültig vorgestellt waren, blieben sie auf die gesellschaftlichen Hintergründe bezogen, um auf konkrete Situationen zu reagieren und entsprechende Maßnahmen einzuleiten. Kritik an den vermittelten Inhalten wurde nur noch als Berichterstattung verstanden, nicht mehr als Form der Auseinandersetzung. Eine Relativierung der absoluten Positionen vollzog sich an den Interessen der unterschiedlichen politischen und gesellschaftlichen Kräfte, in