

4. Die Ästhetisierung des nationalsozialistischen Kindheitsbildes

Kristin Straube-Heinze

4.1. Der Kindheitsmythos im Nationalsozialismus

Die sich in den nationalsozialistischen Fibeln dokumentierenden Bilder von Kindern und Jugendlichen sind als Ausdruck der propagierten Anforderungen an das lesen lernende Kind nicht von dem in der NS-Pädagogik etablierten Kindheitsbild und der gesellschaftlichen Entwicklung seit 1933 zu trennen. Davon ausgehend ist zum einen das Kindheitsbild der nationalsozialistischen Pädagogik zu rekonstruieren und zum anderen zu fragen, inwiefern die Visualisierungen des Konstrukts Kind die völkisch-rassenbiologische Programmatik nationalsozialistischer Erziehungsziele widerspiegeln. Der Fokus richtet sich damit auf die Konzeptualisierung von Kindheit wie auch deren künstlerisch-ästhetische Ausdrucksformen als »Sinnentwürfe«, für die weniger »die ikonographischen Details den relevanten Wirklichkeitsgehalt verbürgen, sondern die Komposition oder Konstruktion«.¹ Basierend auf der historiografischen Rekonstruktion der sich in den Fibel-Illustrationen manifestierenden Sicht auf die Erziehungswirklichkeit gilt es also Antworten darauf zu suchen, wie Bilder Wirklichkeit »fingieren«, weshalb vor allem die »Symbolisierungsfunktionen« der Bilddokumente – insbesondere ihre »expressiv-metaphorischen Gehalte« – als Artikulationen einer pädagogisch vermittelten sozialen Praxis in den Blick zu nehmen sind.²

Für die Rekonstruktion des nationalsozialistischen Kindheitsbildes werden zu nächst Anschlüsse aus der deutschen Reformpädagogik betrachtet, die im Zeichen einer politischen Romantik »nahezu einhellig in ›organischen‹ und so zugleich in ästhetischen Kategorien« dachte und zur Überwindung der Vereinzelung eine Ästhetisierung des Ganzen, der »Einheit der Gemeinschaft [...] als soziale Projektion« betrieb, »die hinter oder über der erfahrbaren Wirklichkeit angenommen

1 Mollenhauer, Konjekturen 1993, S. 27; vgl. u.a. Boehm, Sprache 2004; Bredekamp, Drehmomente 2004; Mitchell, Leben 2008; Imdahl, Pose 1988/2017; Barthes, Fotografie 1961/1990; Wulf, Performativität 2005.

2 Mollenhauer, Konjekturen 1993, S. 27, 40.

wird, um diese zu transzendieren, nicht einfach als Idee, sondern als biologisch-ästhetische Realität.«³ Diese Zukunftsvision, die die (Volks-)Gemeinschaft »an die Spitze der pädagogischen Reflexion«⁴ setzt und eine u.a. von Helmuth Plessner befürchtete »Radikalisierung von ›Gemeinschaft‹ zu einer totalitären Lebensform«⁵ verkennt,⁵ wurde mit einem romantisierenden Kindheitsmythos verkettet, der die gesellschaftlichen Ansprüche zur ›völkischen Erneuerung‹ wie auch damit einhergehende Subjektivierungsprozesse zu transportieren vermochte und in dieser Denotation für die Pädagogik des Nationalsozialismus zum Tragen kam, sodass das Kind zum Symbol für die Erlösung und Rettung des ›deutschen Volkes‹ sowie den Neuanfang im ›Tausendjährigen Reich‹ werden konnte.

Um der hier unterstellten These einer nationalsozialistischen Mythisierung des Kindes nachgehen zu können, die auf verschiedene Elemente des reformpädagogischen Kindheitsmythos zugreift und daraus sinnstiftende kollektive Identitätsannahmen und normative gesellschaftliche Ansprüche ableitet, werden die von Jürgen Oelkers herausgearbeiteten strukturellen Merkmale der reformpädagogischen Ästhetisierung von Kindheit hinsichtlich ihrer Prämissen im Nationalsozialismus analysiert. Dabei wird die Aussage zu relativieren sein, dass der Jugendmythos zur »irrationalen Spitze« gesellschaftlicher Erwartungen werden konnte bis hin zur Stilisierung der Jugend im Krieg, während eine »Instrumentierung« des Mythos des Kindes in dieser Weise nicht versucht werden könne, »wenigstens nicht, soweit sich dieser [...] reformpädagogisch artikuliert hat«.⁶ Gerade die Illustrationen der nationalsozialistischen Fibeln, aber auch die Texte zu den Bildern belegen, dass in dem von den Nationalsozialisten geschaffenen Mythos des Kindes, der auf der Basis der nationalsozialistischen Erziehungs- und Bildungsziele verschiedene Mythisierungen der Reformpädagogik adaptiert und mit völkischen, rassenbiologischen und heroisierenden Elementen verbindet, die künftige Verantwortung für die ›Volksgemeinschaft‹ an das Kind übertragen und in die Moratoriumskonzepte integriert wurde. Dabei schreckte die nationalsozialistische Pädagogik nicht davor zurück, den Kindern den Krieg als ein ›Erlebnis‹ und den Tod im Rahmen von Heldengeschichten als tugendhaftes Opfer zu verklären. Auf den Bildern zeitgenössischer Kunst zeigt sich das suggestive Beschwören eines bedingungslosen Zusammenhalts im Kampf für das Vaterland z.B. auf dem Gemälde »Der Urlauber« (»Auf Heimaturlaub«) (1944) von Paul Mathias Padua, der einige der bekanntesten Bilder der NS-Propagandakunst anfertigte, oder auf dem von Hitler angekauften Gemälde »Der Führer spricht« (1939) mit dem Motiv der beschaulich vor dem

3 Oelkers, Reformpädagogik 2005, S. 259; vgl. ebd., S. 256ff.

4 Ebd., S. 265; vgl. ebd., S. 259.

5 Knoch, Zerstörung 2014, S. 23; vgl. Plessner, Grenzen 1924/2015.

6 Oelkers, Reformpädagogik 2005, S. 116.

›Volksempfänger‹ versammelten Familie, das auch in den Fibeln gern aufgegriffen wurde.

Mit Bezug auf Victor Klemperer u.a., die den Nationalsozialismus in den Kontext der deutschen Romantik gestellt und aufgezeigt haben, inwiefern sich diese im Zuge der nationalstaatlichen Bestrebungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts und eines »zum Nationalismus und Chauvinismus überhitzte[n] Nationalbewußtsein[s]« von ihrem Humanitätsideal zunehmend entfernte,⁷ ist deshalb zu klären, ob die romantisierende Idealisierung der Kindheit, die bereits in der Reformpädagogik auf obskuren Ganzheitsvorstellungen, auf zweifelhaften Ideen zu ›Volkstum‹ und ›Gemeinschaft‹ beruhte, für die nationalsozialistische Indoktrination des Kindes nicht geradezu prädestiniert war. Eine solcherart mit der Romantisierung des Kindheitsbildes einhergehende Mythisierung des Kindes offenbart sich etwa im Rückgriff des späteren Reichssachbearbeiters für Kunsterziehung im NS-Lehrerbund Robert Böttcher⁸ auf den im 19. Jahrhundert häufig gebrauchten Topos kindlicher Überlegenheit,⁹ wenn zehnjährigen Kindern beim Anblick des *Isenheimer Altars* von Grünewald eine »frische, überschäumende Kraft der Begeisterung« zugeschrieben wird, die »Fähigkeit, das wahrhaft Große zu fühlen«, und die »Kraft, da zu glauben und rückhaltlos zu vertrauen«, wo Erwachsene misstrauisch, kleingläubig und verzagt sein mögen,¹⁰ oder auch schon vor der nationalsozialistischen Machteroberung in nationalkonservativen Interpretationen wie jener von Ludwig Justi,¹¹ der in der künstlerischen Gestaltung des Kleinkindes durch Philipp Otto Runge auf dem

7 Klemperer, LTI 1993, S. 149; vgl. auch Reichel, Schein 1993, S. 31ff. Vgl. hierzu etwa Fichtes »Reden an die deutsche Nation« (1808), in denen sich folgende, »in der weiteren deutschen Geschichte wiederholt vorgebracht[e]« Argumentation finden lässt: »Angesichts einer Bedrohungslage wird eine nationale (Not-)Gemeinschaft [...] herbeizitiert, die quasi-egalitär und pseudo-demokratisch daherkommt; zugleich werden die bürgerlichen Begriffe der ›Liberalität‹ und ›Humanität‹ diskreditiert (1. und 4. Rede), da an deren Stelle der Tod fürs Vaterland treten soll« (Witte, Geschichte 2010, S. 134).

8 Böttcher war seit 1935 Referatsleiter für bildnerische Kunsterziehung im Reichssachgebiet für Kunsterziehung, bevor er 1937 Hermann Dames als Reichssachbearbeiter für Kunsterziehung im NS-Lehrerbund ablöste.

9 Vgl. Oelkers, Reformpädagogik 2005, S. 120; Baader, Idee 2002, S. 59ff.

10 Böttcher, Kunst 1933, S. 95.

11 Diese Interpretation ist allerdings nicht als Indiz für die Positionierung Justis zugunsten einer eher konservativen Moderne zu lesen. Vielmehr trat Justi ebenso wie sein Nachfolger als Museumsdirektor der Nationalgalerie Berlin Alois Schardt »[a]ngesichts des drohenden Rückfalls der Kunstentwicklung in einen bieder naturalistischen, genrehaft akademischen Kunststil, der dem Geschmack des Postkartenmalers Hitler und seines völkischen Herolds Alfred Rosenberg entsprach«, für die Rettung des Konzepts einer ›Galerie der Lebenden‹ ein, die er als erstes Museum der Moderne 1919 im Kronprinzenpalais eröffnet hatte (Gillen, Debatte 2015, S. 203f.).

Bild »Frau mit ihrem Söhnchen auf dem Arm« (1807) gar »die schlichte Größe der deutschen Jugend von 1810« erkennt.¹²

Des Weiteren wird mit Sabine Andresen die Frage aufgeworfen, ob eine dualistische Sichtweise auf Kindheit und Jugend, die wenigstens im Nationalsozialismus nicht in dieser Trennschärfe angelegt ist,¹³ nicht zu einer Komplexitätsreduktion der generationalen Ordnung des Sozialen führt und aus dieser Perspektive heraus vielmehr die wechselseitigen Bezüge von Kindheits- und Jugendmoratorien zu rekonstruieren sind sowie die praktische Ausformulierung der sozialen Organisation einer Unterscheidung von Kindern und Jugendlichen.¹⁴ In den Fibeln kommen die Bezüge zwischen den Lebensalterskonzepten von Kindheit und Jugend z.B. im Ausgreifen des Jugendmythos auf den Mythos des Kindes zum Ausdruck, wenn die zehn- bis vierzehnjährigen »Pimpfe« des Deutschen Jungvolks (DJ) und die Jungmädel (JM) als der Kindheit entwachsen und der Jugend zugehörig dargestellt werden.¹⁵ Vor diesem Hintergrund werden einerseits die »Inszenierung spezifischer pädagogischer Moratorien« durch die Nationalsozialisten reflektiert – die mit dem Kindheits- wie auch dem Jugendmythos verbundene »gesellschaftliche Entpflichtung« der Kinder und Jugendlichen und die daraus folgenden pädagogischen Praktiken zur methodisch-didaktischen Organisation der Subjektivierungsprozesse –, sowie andererseits die gleichfalls inszenierten Überschreitungen der Begrenzung konstruierter pädagogischer Räume.¹⁶ Angesichts der nationalsozialistischen Rassenpolitik und des Völkermordes ist zugleich evident, dass es nicht bei der Inszenierung pädagogischer Moratorien blieb, sondern das im Kindheitsmythos angelegte und im Jugendmythos beschworene »Blutopfer« der durch die offizielle Propaganda getriebenen und darauf vorbereiteten Jugend für die Verteidigung des Regimes unter Aufgabe des Jugendmoratoriums tatsächlich eingefordert wurde. Dies verdeutlicht nicht zuletzt der im August 1944 an alle Jungen des Jahrgangs 1928 ergangene Aufruf des Reichsjugendführers Artur Axmann zum freiwilligen Kriegeinsatz, dem siebzig Prozent des Jahrgangs folgten,¹⁷ bzw. allein der Umstand, dass die junge Generation im Krieg insgesamt die höchsten militärischen Verluste zu tragen hatte.¹⁸

An die Fragen nach einer romantisierenden Mythisierung des Kindheitsbildes im Nationalsozialismus sowie nach Übergängen in den gesellschaftlichen Ordnungsmustern von Kindheit und Jugend anknüpfend, wird mit Bezug auf wissen-

12 Justi, Runge 1932, S. 44.

13 Dies lässt z.B. schon der Titel der Abhandlung Böttchers zum Fibel-Bild erkennen: »Die Fibel, das wichtigste Bilderbuch der deutschen Jugend« (1937).

14 Vgl. Andresen, Kind 2001, S. 46.

15 Vgl. Straube-Heinze, Jugendmythos 2020.

16 Andresen, Kind 2001, S. 44, 46.

17 Vgl. Stargardt, Maikäfer 2006, S. 342f.

18 Vgl. Buddrus, Erziehung 2003, S. XXXII.

schaftstheoretische Anschlüsse für die Analyse von Mythen nachfolgend der Mythos des Kindes in der Reformpädagogik skizziert, der für die gesellschaftliche Neubewertung von Kind und Kindheit maßgeblich war.¹⁹ Dieser Kindheitsmythos hebt auf die ›Unschuld‹ und das ›Leiden‹ des Kindes resp. den Dualismus von ›Natur‹ und ›Gesellschaft‹ ab²⁰ und weist damit eine bipolare wie komplexe Grundstruktur auf. In dieser Polarität konzentriert sich die Ästhetisierung von Kindheit auf die schöpferische Kraft des Kindes bzw. die »kindliche« Kultivierung »der Ideale von Kindheit und die »Reinheit« der kindlichen Seele« wie auch die »verlorene Zeit der Kindheit«.²¹ In dem die Kindheit mythisierenden Prozess, bei dem vorgeprägte Sinnbilder göttlicher oder metaphysischer Mächte und Kräfte abgerufen bzw. mythische Ideen konzeptionell reproduziert, variiert und transformiert werden, entstand in der Reformpädagogik ein mit der Konzeptualisierung pädagogischer Moratorien und einer bildästhetischen und sprachlichen (auch metaphorischen) Mythisierung des Kindes verbundenes ästhetisiertes Konstrukt von Kindheit, das von dem Kind als empirischem Einzelwesen abstrahiert und von dessen mythischem Bild ausgeht, um es »zum Gegenstand grenzenloser Erwartungen« erheben zu können.²²

Der nationalsozialistische Kindheitsmythos übernimmt diese Funktion im Rahmen des Anspruchs ›völkischer Erneuerung‹ und verdeutlicht damit die Spezifik des Mythos als eine »Weise des Bedeutens, eine Form«, als ein »Mitteilungssystem, eine Botschaft«,²³ die insbesondere auf kollektive Affekte und Emotionen abhebt und das soziale Leben durchdringt.²⁴ Strukturell baut der als »sekundäres semiologisches System« zu begreifende Mythos auf einer existierenden »semiologischen Kette« – in diesem Fall reformpädagogischen Artikulationen – auf und bedient sich dabei einer »Objektsprache« (der Sprache oder anderer »Darstellungsweisen« wie Fotografien, Bilder, Riten usw.), errichtet hierauf jedoch ein eigenes System und verbindet damit offenkundig Gegebenes und den latenten Gehalt der »Materialien der mythischen Aussage« funktional.²⁵ Der Mythos wird demnach »nicht durch das Objekt seiner Botschaft definiert, sondern durch die Art und Weise, wie er diese ausspricht«, und ist damit als »Metasprache« zu betrachten, als eine »zweite Sprache [...], in der man von der ersten spricht«.²⁶ In einem fortwährenden, alternierenden Prozess der »Umwandlung eines Sinnes in Form«, »bei dem der Sinn des Bedeutenden und seine Form, eine Objektsprache und eine

19 Vgl. Oelkers, Reformpädagogik 2005, S. 116.

20 Vgl. ebd., S. 115; Berg, Kind 2004, S. 507f.

21 Oelkers, Reformpädagogik 2005, S. 115.

22 Ebd., S. 116.

23 Barthes, Mythen 1957/1981, S. 85.

24 Vgl. Cassirer, Mythos 1946/1978, S. 361, 369.

25 Barthes, Mythen 1957/1981, S. 92f. (Herv. i.O.).

26 Ebd., S. 85, 93 (Herv. i.O.).

Metasprache, ein rein bedeutendes Bewußtsein und ein rein bilderschaaffendes miteinander abwechseln«, nimmt der Mythos »Zuflucht zu einer falschen Natur« und nutzt dabei den »Luxus der bedeutungsvollen Formen, wie bei jenen Objekten, die ihre Nützlichkeit durch einen natürlichen äußeren Schein dekorieren«. ²⁷ Aufgrund seiner »Naturbeziehungen« zwischen Bedeutendem und Bedeutetem wird der Mythos sodann als ein »Faktensystem« gelesen, obgleich er doch eigentlich ein semiologisches System zweiter Ordnung darstellt. ²⁸

Für »rationale Argumente undurchdringlich«, durch »Syllogismen« nicht widerlegbar und dadurch »in gewissem Sinne unverwundbar«, ²⁹ tritt damit im Mythos das zu Tage, was Roland Barthes als »das Widerwärtige im Mythos« ³⁰ bezeichnet hat und woraus der nationalsozialistische Kindheitsmythos in seiner verhängnisvollen Verschmelzung eines Verlangens nach Harmonie und ästhetisierter Todesverklärung seine »emotionale Durchschlagskraft« ziehen kann: ³¹ die Negierung jeglicher »Komplexität der menschlichen Handlungen«, das Unterdrücken jeder Dialektik und überhaupt allen Erkennens »über das unmittelbar Sichtbare hinaus« und das Erschaffen einer »Welt ohne Widersprüche« zur Begründung einer »glücklichen Klarheit«. ³² Der Kindheitsmythos evoziert damit ebenso wie der konzeptionell mit diesem verbundene Jugendmythos eine »besondere Art von Entmündigung«, »die sich sowohl am Verlangen nach restloser Unterwerfung als auch an dem nach totaler Entfesselung nährt«, ³³ und leistet insofern im »diskursiven Feld« der »Macht/Wissen-Beziehungen« ³⁴ einen gewichtigen Beitrag zur Formierung des »deutschen Kindes« und der »deutschen Jugend« sowie zur Konstruktion einer kollektiven Identität des »deutschen Volkes«.

Für die mythische Verklärung des Kindes in der Reformpädagogik wurde im Kontext der Kunsterziehungsbewegung und dem seit der Jahrhundertwende wachsenden Interesse an Kinderzeichnungen, die Aufschlüsse über die kindliche Entwicklung geben sollten, Gustav Friedrich Hartlaub wirksam. In der Tradition Edmund Husserls stehend, ging er von der phänomenologischen Beschreibung der schöpferischen Leistungen des Kindes aus und erreichte in seinem Werk »Der Genius im Kinde« eine »fundamentale Neusicht verschiedenster kunstpädagogischer Bezüge«. ³⁵ Auf der Grundlage dieser erfahrungsbasierten wie auch theoretisch-

27 Ebd., S. 104, 108, 115.

28 Ebd., S. 115.

29 Cassirer, *Mythus* 1946/1978, S. 388.

30 Barthes, *Mythen* 1957/1981, S. 108.

31 Friedländer, Kitsch 1982/2007, S. 55.

32 Barthes, *Mythen* 1957/1981, S. 131f.

33 Friedländer, Kitsch 1982/2007, S. 27 (Herv. i.O.).

34 Foucault, *Überwachen* 1975/1994, S. 39.

35 Reiss, *Kunsterziehung* 1981, S. 62. Hartlaub wurde 1909 in Göttingen bei Edmund Husserl promoviert, dessen Einfluss in Hartlaubs Werk sehr deutlich erkennbar ist (vgl. ebd., S. 65).

systematischen Perspektive auf Bildungs-, Lern- und Erziehungsprozesse postulierte er ein »neues Bewußtsein vom Kind und seiner ›Kunst‹«, indem er den »eigenen zeitlosen, absoluten Eigenwert« von Kindheit wie auch deren Gefährdung herausstellte, sodass die Entwicklung des Menschen nicht nur als Fortschritt, sondern zugleich als subjektiver Verlust zu interpretieren sei.³⁶ Durch diese Attribuierung trug Hartlaub zu einer neuromantischen Sicht auf das Kind bei, wobei sich diskurstheoretisch nicht die Frage stellt, ob Hartlaubs Werk eher aufgrund seines Titels oder seines tatsächlichen Inhalts die Fachgeschichte geprägt hat. Festzustellen bleibt vielmehr, dass sich die Rede vom ›kindlichen Genius‹ seit dem Erscheinen des Werks 1922 als »feststehender Topos« verselbstständigen konnte³⁷ und hierfür ebenso wie in Prozessen der Metaphorisierung der partielle Rückgriff auf wissenschaftliche Theorien und Erziehungswirklichkeiten genügte.³⁸ Für die Idealisierung des Kindheitsbildes ist demnach insbesondere die vielfach anzutreffende Gleichsetzung von ›Genius‹ und ›Genie‹ von Interesse und die mit dieser Konnotation verbundene Mythisierung von Kind bzw. Kindheit in ihrer Produktivität.

In Hartlaubs kunstpädagogischem Ansatz bezieht sich der Begriff ›Genius‹ mythologisierend auf eine römische »halb göttliche Wesenheit elementarischer Art, welche gleichsam als unsichtbarer Mittler wirkend stand zwischen der bewußten abgelösten Persönlichkeit des Einzelmenschen und dem namenlosen Hintergrund des naturhaften Seins«.³⁹ Durch die »Ablösung unserer inneren Grundlagen vom Natur-Sein« lasse sich der grundsätzlich jedem Menschen innewohnende Genius, der die »persönliche Verbildlichung jener unsichtbaren *Außenwelt* unterbewußter Lebens- und Seelenkräfte [ist], die nach altem hermetischem Gleichnis den wachsenden Menschen umgeben und ihm erst allmählich [...] zur selbstbeherrschten *Innenwelt* werden«, letztlich allerdings nur noch im »unverbildeten« Kind verorten.⁴⁰ »Solange der äußere Lebens- und Seelenkosmos das kleine Kind noch von außen her wie eine mütterliche Hülle umfängt, durchblutet und lenkt«, verfüge das Kind über eine »ganze, wahrhaft kosmische Fülle der Möglichkeiten«, die jedoch in dem Maße Beschränkungen erfahren würden und damit den »Verstoß« aus dem »Paradies der schöpferischen Möglichkeiten« einleiteten, je mehr die Bildung des »eigenen leib-seelischen Organismus« voranschreite, die »Eigenkraft« des Menschen zunehme und er sich seinem »bewußten Ich« unterwerfe.⁴¹ Inmitten dieser paradiesischen Fülle einer »weit überwiegende[n] Masse des bloß *Kindischen* (das man ja nicht übersehe)« offenbare sich in »oft beiläufigen Fragen, Äußerungen und

36 Ebd., S. 65f.

37 Skladny, Bildung 2009, S. 177; vgl. Reiss, Kunsterziehung 1981, S. 62; Legler, Einführung 2013, S. 215–218; Andresen, Kind 2001, S. 47.

38 Vgl. Heinze, Treibhaus 2009, S. 124ff.

39 Hartlaub, Genius 1922, S. 12.

40 Ebd. (Herv. i.O.); ders., Genius 1921, S. 43.

41 Hartlaub, Genius 1922, S. 12f., 16.

Erzählungen gerade der kleinen Kinder die in so tiefen wie einfachen Sinnbildern redende Stimme der unfehlbaren Natur«, ihr im »Innernatürlichen« gegründetes »Wunderbares«, das »zu den besonderen Gnaden des Genius« gehöre.⁴² Diesem »psychologische[n] a priori im Kindergemüt« könne sich selbst die »nüchterne Ursachenforschung« der zeitgenössischen Psychologie und Kinderkunde nicht entziehen.

Mit seiner begrifflichen Bestimmung des Kindes, das dem Wesen nach ein »*nai-ver Monist*« sei, sich »nichts Geistiges, Unsinnliches vorstellen« könne, »gleichzeitig vollständig *anthromorph*« denke, also »alle fremde Erscheinung nach dem Maß der eigenen leiblichen Person« beurteile und »in seinen Antrieben und Ideen« nicht selbstständig agiere, sondern »gleichsam *inspiriert* von außen her, daher ohne eigentliche Wahl und Freiheit in dem, was ihm zufällt«, ⁴³ untermauert Hartlaub die auch von der »neuen Romantik« seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts getragene Ansicht, in dem über eine natürliche Unschuld und Schöpferkraft verfügenden Kind »einen gewissermaßen in sich fertigen Vertreter bestimmter Daseinsformen des Menschentums« zu erkennen und die Kindheit als eine einzigartige, sich aus dem »Erleben der Welt und in der Gestaltung dieses Erlebens« ergebende »in sich abgeschlossene Sphäre« zu betrachten.⁴⁴ Er verweist zudem auf Beispiele »sinnfälligster« kindlicher Eingebungen, dargestellt bei Jean Paul oder dem Entwicklungspsychologen James Sully,⁴⁵ der mit seinem Buch »*Studies of childhood*« (1895) eine vielbeachtete, breit angelegte experimentalpsychologische Untersuchung im Bereich der Kinderzeichnungsforschung vorgelegt hatte und das Anliegen verfolgte, »über die angeborenen Neigungen und herrschenden Gesetze jenes unentwickelten Kindergeistes« und dessen »besondere Weise« der Bildung aufzuklären.⁴⁶ Nach Hartlaub belegt Sullys Studie nicht nur die »im Kinde träumende Metaphysik, seine mythenbildende Kraft, seine »Hellsichtigkeit«, sondern zeigt ferner, »wie das Kind seine Fiktionen und Phantasiegebilde, seine geistigen Bilder in die Wirklichkeit hineinprojiziert, ihre Fernen und Verborgenenheiten damit füllend oder auch an bestimmte Dinge sie anheftend und mit den künstlichsten Ausflüchten, ja in einer Art von Autosuggestion an ihrer Existenz festhaltend.«⁴⁷

Die Sphäre der Kindheit erweist sich nach Hartlaub in den Tag- oder Wachträumen des Kindes und seinem »aus unbewußten Rhythmen, natürlichen Zwangsläufigkeiten« geborenen »selbstgenügsamen« Spiel, aus dem »ohne jede ästheti-

42 Ebd., S. 20 (Herv. i.O.); das Folgende ebd.

43 Ebd., S. 15 (Herv. i.O.).

44 Hartlaub, *Genius* 1921, S. 41; vgl. ders., *Genius* 1922, S. 10f., 13f., 19.

45 Hartlaub, *Genius* 1922, S. 20.

46 Sully 1897, S. 10, zit.n. Teutenberg, *Unterweisung* 2019, S. 126. Vgl. zu Sullys Auffassungen und seiner Rezeption ebd., S. 125-134 sowie Kelly, *Uncovering* 2004, S. 69-80.

47 Hartlaub, *Genius* 1922, S. 20.

sche Absicht« das kindliche Schaffen spontan erwachse.⁴⁸ In diesem »Kinderparadies«, einer »zeitlosen und bis zu einem gewissen Grade auch gesellschaftlich bedingungslosen Welt«, würde das Kind aus eigenem Antrieb heraus verharren.⁴⁹ Zumindest »für eine Weile« gelte es diese Welt des Kindes gegenüber »den Ansprüchen des ›Lebens‹, den andrängenden Wirklichkeiten des zukünftigen Berufs, den Bedingtheiten der ›Zivilisation‹, die auf den Unmündigen wartet und in welcher der erwachsene Zeitgenosse sich auswirkt«, und gegenüber dem »scheußlichen Fortschritts- und Entwicklungswahn« zu beschützen, um das »Kind im Kinde zu retten«.⁵⁰ Um es »zu potenzieren, es reif und bereit zu machen für die Wirkung des Genius«, solle die »apriorische Begabtheit, mit der das kleine Kind an das riesenhafte Erlebenspensum herantritt, um in kürzester Frist auf der Stufe des heutigen Verhältnisses von Mensch und Welt angelangt zu sein«, als »natürliche Gnade« aufgefasst und das Kind dazu ermuntert werden, zu seinen »keimhaften Ansätzen natürlicher Schöpferkraft« Vertrauen zu fassen, »denn alles, was einmal der Genius in seiner Seele bewirkt hat, stellt einen unverlierbaren Schatz für das ganze Leben dar, nicht nur als Erinnerung, sondern als im Unterbewußten fortwirkende, oft auch ins Bewußtsein erhobene Kraft.«⁵¹ Hartlaub vertritt damit ein Moratoriumskonzept, das in dem Ausleben der schöpferischen Kräfte des Kindes in Träumen, seinem Spiel und dem gestaltenden Erleben seiner Welt die Basis für eine glückliche Kindheit erkennt. Die Ausgestaltung des pädagogischen Raums hatte damit den Handlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten des Kindes zu folgen. Ebenso sollte die auf die Lebenspraxis ausgerichtete Erziehung der Natur des Kindes untergeordnet werden, um »das kostbare Gut einer wahrhaft glücklichen, d.h. schöpferischen Kindheit« nicht zu gefährden.⁵²

Im Rahmen der nationalsozialistischen »Erneuerungspropaganda«,⁵³ die das Kind als Chance begriff, den »neuen deutschen Menschen« zu erschaffen,⁵⁴ war Hartlaubs Kindheitsbild äußerst anschlussfähig, zumal sich Hartlaub von seinen Anschauungen nach 1922 zunehmend entfernt hatte und er dem »Genius im Kinde« im Zuge der erbittert geführten »Grenzen«-Debatte Schranken auferlegte.⁵⁵ So betonte Hartlaub in seinem 1927 gehaltenen Vortrag »Impressionismus, Expressionismus und Neue Sachlichkeit« auf der öffentlichen Hauptversammlung der

48 Hartlaub, Genius 1921, S. 41; vgl. ders., Genius 1922, S. 19–30.

49 Hartlaub, Genius 1921, S. 41f.

50 Ebd., S. 43; ders., Genius 1922, S. 76.

51 Hartlaub, Genius 1922, S. 14, 76f.

52 Hartlaub, Genius 1921, S. 43.

53 Heinze, Innovationsforschung 2011, S. 42.

54 Böttcher, Kunst 1933, S. 67.

55 Vgl. Reiss, Kunsterziehung 1981, S. 141. Demgemäß entfällt in der zweiten Auflage von Hartlaubs Hauptwerk (1930) u.a. das Kapitel »Anbetung des Kindes«, und es wird abschließend das Kapitel »Grenzen des Genius« eingefügt. Vgl. zur Grenzen-Debatte u.a. Dudek, Grenzen 1999, S. 81–136.

Reichsverbände akademisch gebildeter Zeichenlehrer und Zeichenlehrerinnen in Karlsruhe weitaus mehr als zuvor die Führungsrolle des Lehrers, lobte die eingetretene »heilsame Ernüchterung« in der Problematik einer zu »empfindsam-psychologischen Kinderbehandlung« und distanzierte sich von der Aussage, jedes Eingreifen der Erwachsenen beeinflusse die in sich fertige »Daseinsform« des Kindes nur negativ.⁵⁶ Der Führungsanspruch gegenüber dem Kind wird nun mit der Aufgabe des (Kunst-)Erziehers begründet, »Bildner der Sinnlichkeit, der Gestaltungs- und Ausdrucksfähigkeit, des anschauenden und werktätigen Vermögens« zu sein.⁵⁷

Wolfgang A. Reiss stellt zu Recht heraus, dass der von Hartlaub 1927 vollzogene Gesinnungswandel für die Pädagogik »fundamentale« Konsequenzen hatte.⁵⁸ Seiner These eines damit vollzogenen Abschieds vom »Genius im Kinde« ist jedoch nur bedingt zuzustimmen. So wurde von Böttcher nach wie vor gefordert, sich »an den Schöpfer- und Gestaltergeist im Kinde« zu wenden, um seine lebensnotwendigen und individuellen Kräfte und Anlagen anzusprechen und somit »das im Menschen, was allein kulturschaffend zu sein vermag«.⁵⁹ Der »Schöpfer- und Gestaltergeist« des Kindes wurde dabei an den »*deutschen* Genius« des Kindes⁶⁰ sowie die kindliche Unschuld bzw. »das Paradies der Empfindung und des Gemüts« zurückgebunden⁶¹ und mit diesem Angriff auf den »lebensfremden und lebenszerstörenden Intellektualismus«⁶² jener Diskurs aufgenommen, der in der deutschen Romantik in Ansätzen enthalten ist und den Anfang dessen darstellt, was »den Nazismus ausmacht«: »die Entthronung der Vernunft, die Animalisierung des Menschen, die Verherrlichung des Machtgedankens, des Raubtiers, der blonden Bestie ...«.⁶³ Dieser Diskurs zog sich »gleichsam leitmotivisch durch die konservative Kulturkritik des späten 19. Jahrhunderts, durch die Lebensreformbewegung und durch die Reformpädagogik hindurch« und desavouierte neben dem »Intellektualismus« auch die »Verwissenschaftlichung« großer Lebensbereiche« und die »Verkopfung« der Schule.⁶⁴

Im Umkehrschluss wurde das ästhetische Empfinden und Genießen als »ein besonders wichtiges Moment für die Beruhigung und Befriedung der Nation« hervorgehoben und von Böttcher aus diesem Grund ein »prinzipiell nach ästhetischen Grundsätzen« geleitetes »Schulleben« angestrebt.⁶⁵ Zur Legitimation dieser Position griff er auf so unterschiedliche »Autoritäten« wie Ludwig Klages,

56 Hartlaub, Impressionismus 1927, S. 188; ders., Genius 1930, S. 160.

57 Hartlaub, Impressionismus 1927, S. 190.

58 Vgl. Reiss, Kunsterziehung 1981, S. 141.

59 Böttcher, Kunsterziehung 1938, S. 132; vgl. ders., Kunst 1933, S. 96ff., 111, 119, 137.

60 Böttcher, Kunst 1933, S. 44 (Herv. KS).

61 Götze, Zeichnen 1901/1929, S. 38, zit.n. Böttcher, Kunst 1933, S. 121.

62 Böttcher, Kunsterziehung 1938, S. 132; vgl. ders., Kunst 1933, S. 96, 100f.

63 Klemperer, LTI 1993, S. 150.

64 Wick, Geist 2003, S. 42.

65 Böttcher, Kunst 1933, S. 107.

Ernst Kriek, Hans Schemm, Wilhelm Dilthey und Julius Langbehn zurück, nachdem mit Bezug auf Friedrich Nietzsche und allen voran Hitlers kunstpolitische Forderungen, dessen Urteil »mit dem Aufblühen des ›Führermythos‹ als unanfechtbar [galt]«,⁶⁶ bereits herausgestellt worden war, der »Intelлект« sei nicht gleichzusetzen mit »Geist«. ⁶⁷ Das »letzte und höchste Ziel aller Kultur« habe die Einfachheit und Natürlichkeit im Fühlen zu sein,⁶⁸ so Böttcher mit Bezug auf die Behauptung des späteren Chefideologen der NSDAP Alfred Rosenberg: »Wo der Verstand zum gesetzgebenden Herrscher wird, da bedeutet es das Ende einer Kultur.«⁶⁹ Selbst Theodor Litt, der 1927 neben Hartlaub als Hauptredner auf der oben genannten öffentlichen Hauptversammlung der Reichsverbände akademisch gebildeter Zeichenlehrer und Zeichenlehrerinnen eingeladen worden war, musste als Fürsprecher dieses kunstpolitischen Anti-Intelktualismus-Diskurses herhalten, indem konträr zu dessen dialektischer Argumentation ein intellektualistisch und technizistisch ausgerichteter Kunstunterricht verworfen wird und an die Kunsterzieher im Namen Litts schließlich der Aufruf ergeht, sie »möchten doch den Mut haben und es ablehnen, sich mit allzuviel Wissenschaft und Theorie zu behängen, und zwar gerade darum, weil unsere gegenwärtigen Bildungsvorgänge immer mehr zugepfropft würden mit toter Wissenschaft«.⁷⁰

Die mit dem reformpädagogischen Mythos verbundene mythisierende Zuschreibung eines ›Leidens‹ wie auch die damit einhergehende Rettungsmetapher findet sich jedoch nicht nur in der Kritik an der intellektualistischen Unterdrückung des kindlichen Gemüts. Mit dem nationalsozialistischen Kindheitsmythos, der in der Verbindung einer Beschwörung von Leiden und Schmerz sowie der Sehnsucht nach Harmonie seinen Nährboden findet und hier seinen ästhetischen Reiz entfalten kann,⁷¹ fand überdies eine menschenverachtende Transformation der in unterschiedlichem Maße volksorganologisch bzw. auch sozialdarwinistisch ausgerichteten reformpädagogischen Kindheitskonstrukte dahingehend statt, als der mit dem reformpädagogischen Mythos verbundene Topos einer noch nicht entfremdeten Natur des Kindes nicht den Wunsch nach Vergangenem, nach dem verloren gegangenen Paradies der Kindheit impliziert, sondern allein als Sehnsuchtsmotiv für die rassenideologisch gegründete Idee der ›Volksgemeinschaft‹ fungiert. Dies gelang etwa durch die Sprache, mit der emotionale Wirkungen hervorgebracht wurden – so wird im nationalsozialistischen Kindheitsmythos

66 Ruppert, Künstler 2015, S. 53; vgl. Diel, Kunsterziehung 1969, S. 141ff.

67 Böttcher, Kunst 1933, S. 97; vgl. ebd., S. 19f., 61ff., 80–83, 96, 104, 121, 150–156; ders., Fibel 1937, S. 63; ders., Fibelbild 1938, S. 96.

68 Böttcher, Kunst 1933, S. 19f.

69 Ebd., S. 62; vgl. Rosenberg, Mythos 1937, S. 137.

70 Böttcher, Kunst 1933, S. 121; vgl. Litt, Vom Bildungsganzen 1927, S. 183f. Vgl. zum Kontext Dudek, Grenzen 1999, S. 119–131.

71 Vgl. Friedländer, Kitsch 1982/2007; Cassirer, Mythos 1946/1978, S. 361.

z.B. die Kraft- und Rettungsmetaphorik mit rassenideologischen Bedeutungen unterlegt und zur »schöpferischen Rassenkraft«, ⁷² während andere Konnotationen teilweise oder ganz versiegten –, ferner über die der Sprache korrespondierende »ständige, uniforme und monotone Vollziehung der gleichen Riten«, zu deren Vollzug selbst jüngere Kinder verpflichtet waren, sowie als zentrales Moment des Mythos das Beschwören der ›Schicksalsgemeinschaft‹ des ›deutschen Volkes‹ mit der Inszenierung Hitlers als dessen prophetischer »Erlöser«. ⁷³

In dieser auf die Zukunft der ›Volksgemeinschaft‹ oder ›Volksrasse‹ ausgerichteten Mythisierung wird die »große Aufgabe« der »deutschen Lehrer und der deutschen Schule« darin gesehen, den »neuen deutschen Menschen, sein Wesen und seinen Charakter, wieder so zu formen, wie er in alter Zeit war«, bevor »völkische Freiheit und Eigenart [...] durch den Einbruch fremder Kulturen in das Reich und durch deren Vermischung mit den spezifisch nordischen Rasseelementen [erstickt]« worden seien. ⁷⁴ Vor dem Hintergrund des daraus abgeleiteten ›Leidens‹ des ganzen ›deutschen Volkes‹, das in den Fibeln des Nationalsozialismus u.a. über das schmerzvoll zu erfahrende, sich in die Seele des Kindes einzuschreibende Narrativ der ›Kriegsschuldlüge‹ vermittelt wird, sollte das Kind im Rahmen des Führer-Gefolgschafts-Verhältnisses seine ganze Kraft für die Erlösung und Rettung des ›deutschen Volkes‹ einsetzen und den Tod für das Vaterland als erstrebenswertes Opfer ansehen. Demgemäß lassen sich in den visualisierten Bildern vom Kind, in denen sich das Kindheitskonstrukt des Nationalsozialismus repräsentiert, und der ins generationale Verhältnis gesetzten Zehn- bis Vierzehnjährigen, die in der Hitlerjugend die Überschreitung des Kindheitsmoratoriums aufzeigen und damit zugleich die Subjektivierung der Jüngeren hinsichtlich möglicher Handlungsräume festlegen, in unterschiedlicher Ausprägung Elemente der Entindividualisierung, Heroisierung und Militarisierung finden. ⁷⁵

Auf der Basis rassenanthropologischer Vorstellungen wird in der Pädagogik des Nationalsozialismus darüber hinaus eine ›Arisierung‹ der Konstrukte von Kindheit und Jugend vorgenommen und in diesem Zusammenhang auch der Vergleich von sog. »Ur- oder Naturvölkern« mit dem Kind abgelehnt, insbesondere die z.B. von Hartlaub vertretene Auffassung, dass das Kind »jene Grundeigenschaften« mit den »Primitiven« – den »Ur- oder Naturvölkern«, den Völkern der »(archaischen) Frühkulturen« und den »Landbewohnern« – gemein habe, die in ihm als »keimhafte Anlagen zum Naturzustand des ›Genies‹« erkennbar seien, und es sich daher »nicht zufällig zu den von jenen Primitiven hervorgebrachten Gebilden, ihren Liedern, Märchen

72 Garbe, Kunsterziehung 1938, S. 660.

73 Cassirer, Mythos 1946/1978, S. 368, 371, 376ff.

74 Böttcher, Kunst 1933, S. 64, 67f.

75 Vgl. Straube-Heinze, Jugendmythos 2020, S. 45ff.

und Sagen, aber auch [...] ihren Bildwerken und Malereien« hingezogen fühle.⁷⁶ Vielmehr wurde eine Abgrenzung gegenüber dem ›Primitivismus‹ sowie der Erzeugung psycho- oder biogenetisch basierter Analogien zwischen der Entwicklungsstufe des ›deutschen Kindes‹ und seinem Verlangen nach einem entsprechenden Kunstzeitalter vorgenommen⁷⁷ bzw. generell alles ›Blutsfremde‹ abgelehnt und die hierarchische Überlegenheit der ›deutschen Rasse‹ propagiert.⁷⁸ Einzig der »ungeheure soziale und nationale Wert« der an ›Blut und Boden‹, Tradition und Mythos gebundenen ›Volkskunst‹ wird herausgestellt,⁷⁹ dies allerdings ebenfalls nicht in dem (bewahrenden) Sinne, dass nur in Kindern noch »echte Volkskunst« lebe und »nur vom Kinde aus [...] der Versuch gemacht werden [kann], wesentliches davon für die moderne Kultur zu retten«,⁸⁰ sondern der »deutschen Seele« sollte über die (Kunst-)Erziehung des Nationalsozialismus eine »neue Form« gegeben werden.⁸¹

Für die Bildästhetik der nationalsozialistischen Kindheitskonstrukte wurden Künstler wie Albrecht Dürer, Philipp Otto Runge, Ludwig Richter und Hans Thoma zu Vorbildern erhoben.⁸² Runges Verdienst, das Hartlaub darin sieht, dass der Maler nicht nur als Erster in der Kunstgeschichte, sondern auch sehr viel gewissenhafter als etwa Richter Kinder so gesehen und gemalt habe, »wie sie sind und wie sie es verdienen«, ⁸³ resultiert aus Sicht der nationalsozialistischen Pädagogik aus seinem Anspruch einer »völlige[n] Erneuerung der Kunst auf nationaler Grundlage« und der ebenso von anderen Romantikern wie Caspar David Friedrich, Moritz von Schwind, Carl Spitzweg und Ludwig Richter verwirklichten »Herausstellung nordischer Rassenelemente auf dem Gebiete deutschen Kunstschaffens«. ⁸⁴ In der Interpretation von Johannes Bilstein schuf Runge naturwüchsige »archaisch-vitale Kinder« und damit Kindheitsbilder, in denen die Unschuld des Kindes an dessen Ernsthaftigkeit und Radikalität gekoppelt wird, sodass sie die »Kraft des lebendigen Neuen« wie auch den »Aufbruch zum rettenden Neuen« als einzulösendes

76 Hartlaub, *Genius* 1930, S. 31f. (Herv. i.O.); vgl. ders., *Genius* 1921, S. 41f.; ders., *Impressionismus* 1927, S. 187f.

77 Vgl. zum ›biogenetischen Parallelismus‹ bzw. ›biogenetischen Grundgesetz‹ in Theorien der Pädagogik und der Kunstpädagogik u.a. Müller/Müller, *Pädagogik* 2001 sowie Legler, *Einführung* 2013, S. 228f., 231f.

78 Vgl. Böttcher, *Kunst* 1933, S. 70, 76–80; ders., *Kunsterziehung* 1938, S. 137–140; *Fibelbild* 1938; *Fibel* 1937.

79 Böttcher, *Kunst* 1933, S. 156; vgl. ebd., S. 81, 122–126.

80 Hartlaub, *Genius* 1930, S. 129.

81 Böttcher, *Kunst* 1933, S. 100.

82 Ebd., S. 45; ders., *Fibelbild* 1938, S. 97; vgl. Schreiben Walter Hansen an den Reichswalter des NSLB und Bayer. Kultusminister Schemm v. 16. März 1934, BArch NS 12/1316, o.P.; Zimmermann/Westermann, *Fibel* 1939, o.S.

83 Hartlaub, *Genius* 1922, S. 9.

84 Böttcher, *Kunst* 1933, S. 86, 45; vgl. ders., *Fibelbild* 1938, S. 97; vgl. Zimmermann/Westermann, *Fibel* 1939, o.S.

Pfand der Erlösung versinnbildlichen.⁸⁵ In dieser Akzentuierung der kindlichen Unschuld, die nicht wie im Biedermeier »harmlos oder lieblich« ist, sondern wie in Runge's bekanntem Gemälde der »Hülsenbeckschen Kinder« (1805) auch »wuchtig und heftig, barbarisch-fremdartig, vital und aktiv bis zur Aggression« sein konnte,⁸⁶ präsentiert sich jene von den Nationalsozialisten erstrebte Symbolisierung der mythischen Kraft des Volkes.

Runge's Bildästhetik erschien damit weitaus mehr als die anderer Künstler und Künstlerinnen geeignet, den Mythos des Kindes zu beschwören und durch diese mythisierende Praktik »kultische Stilisierungen« freizusetzen, die auf das Konstrukt kraftvoller, heldischer und »kerndeutscher« Kinder abheben.⁸⁷ Zudem wurde Runge in zeitgenössischen Interpretationen als »der erste seit Dürers Zeiten« beschrieben, »der wieder deutsche Menschen ohne fremden Lack gesehen und dargestellt« habe, und es wird seinen »Meister-Schöpfungen« ebenso wie denen aller »echten Künstler« unterstellt, dass hier die »deutsche Seele« den »Urgrund« allen Wirkens bilde und durch den »deutsche[n] Geist Mensch und Natur erfaßt« würden, »das Tägliche und das Ewige«.⁸⁸ Von Justi werden Runge's Figuren und deren Beziehungsstruktur wie folgt charakterisiert: »Ernst, von feiner Seele wohl, doch in Nöten gefest, bereit zu neuer Lebensformung, stark genug auch für den harten Kampf. Und zugleich, im Gruppenbild, eine ergreifende Zartheit in den Beziehungen von Mensch zu Mensch [...].«⁸⁹ Seine Bildnisse strahlten »Ernst und Würde, Reinheit und Kraft« aus.⁹⁰

4.2. ›Rassische‹ (Kunst-)Erziehung als Aufgabe der nationalsozialistischen Bildungspolitik

4.2.1. Die Pädagogisierung der Rassenanthropologie

Mit seinen Ausführungen zu einer ›rassischen‹ Kunsterziehung als Grundlage einer »sittlichen Erneuerung unseres Lebens« hatte Böttcher bereits 1933 in der Schrift »Kunst und Kunsterziehung im neuen Reich«, die sich zu einem NS-Standardwerk entwickeln sollte,⁹¹ die bildungspolitische Richtung vorgegeben. Später griff er auf dieses nazistische Pamphlet, das auch die Basis für seine 1937 und 1938 veröffentlichten Grundsätze zur Fibel-Bebildung darstellt, zurück und konnte ab 1937 in

85 Bilstein, Kraft 2002, S. 35; vgl. Baader, Idee 1996, S. 208.

86 Bilstein, Kraft 2002, S. 38, 35.

87 Oelkers, Reformpädagogik 2005, S. 115f.

88 Justi, Runge 1932, S. 44, 245.

89 Ebd., S. 44.

90 Ebd.

91 Vgl. Legler, Einführung 2013, S. 244.

der Funktion des Reichssachbearbeiters für Kunsterziehung im NS-Lehrerbund auf die Kunstpädagogik im Nationalsozialismus wesentlichen Einfluss nehmen und die von Hermann Dames begonnene nationalsozialistische Reformierung der Kunsterziehung aller Schularten fortsetzen, die allein »einer Richtung« folgen sollte: »[D]as ist die aus der rassischen Eigenart des deutschen Menschen erwachsene, und vom Führer, Minister Schemm, R.M. Dr. Frick und Rosenberg eindeutig gekennzeichnete.«⁹² Zudem war Böttcher seit 1938 Schriftleiter der Zeitschrift »Kunst und Jugend«.⁹³ Für die Verlage wurde er damit zu einer zentralen Figur des politischen Establishments, was sich nicht nur in den Begleitschriften der Fibeln widerspiegelt, sondern auch in verschiedenen Maßnahmen, die seitens der Verleger getroffen wurden, um der von Böttcher beanspruchten didaktischen und künstlerischen Qualität des Fibel-Bildes gerecht zu werden.

Im Anschluss an Paul de Lagardes aggressiven Nationalismus und die rassenanthropologischen Grundgedanken des »Rembrandtdeutschen« Julius Langbehn nimmt Böttcher kulturpessimistische Positionen auf und plädiert für eine völkische Grundlegung der Kunsterziehung sowie die »Wiedergesundung der deutschen Seele« durch die Kunst.⁹⁴ Ferner würdigt er die Verdienste von Alfred Lichtwark,

92 Dames, Allgemeine Richtlinien für die Kunsterziehung, Manuskript, als Anlage zum Schreiben an Roder v. 22. März 1934, BArch NS 12/1316, o.P.

93 Vgl. Diel 1969, S. 109.

94 Böttcher, Kunst 1933, S. 61 (Herv. i.O.); vgl. ebd., S. 83, 74 sowie Vorwort, o.S.; ders., Fibel 1937, S. 63; ders., Fibelbild 1938, S. 96. Lagarde und Langbehn vertraten u.a. die Position, dass Wissenschaft international, die Kunst jedoch national sei. Langbehn hatte 1890 sein Buch »Rembrandt als Erzieher« veröffentlicht und zeitlebens daran weitergearbeitet, wobei die darin enthaltenen aggressiven chauvinistischen und antisemitischen Züge immer stärker zum Tragen kamen (vgl. Legler, Einführung 2013, S. 191f.; Reiss, Kunsterziehung 1981, S. 43). Bereits 1886 erschienen Lagardes »Deutsche Schriften«, Aufsätze zu unterschiedlichen politischen Themen, die nach dem Ersten Weltkrieg im Zeichen einer »völkischen Wiedergeburt« und der Faszination an kulturkritischen Entwürfen verstärkt rezipiert wurden, da er »schroffe antiliberale und antisemitische Feindbilder« und mit dem »Lob des kleinen Mannes« wie auch dem »Wunsch nach Rückkehr zu einer besseren Vergangenheit Gelegenheit [bot] zu persönlicher Identifikation« (Sieg, Prophet 2007, S. 326). Rosenberg setzte den Namen Lagarde schließlich »geradezu als Chiffre für völkische Erneuerung [ein]« und stellte ihn 1930 im ersten Heft der »Nationalsozialistischen Monatshefte« »programmatisch als Vordenker der nationalsozialistischen Blutsidee heraus« (ebd., S. 334f.). Im selben Jahr veröffentlichte Rosenberg auch seine Schrift »Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltungskämpfe unserer Zeit«, die mit der steigenden Auflagenhöhe ab 1933 zur Verbreitung eines heroischen Lagarde-Bildes beitrug (vgl. ebd., S. 348ff.).

Carl Götze, Stephan Waetzoldt und Georg Kerschensteiner,⁹⁵ die unter dem Motto der Erziehung zur Kunst durch Kunst auf dem Ersten Kunsterziehungstag in Dresden (1901) um eine stärkere Beachtung des Kunstunterrichts gerungen und u.a. auf den »mangelhaften Anschluss an unser nationales Schrifttum und unsere nationale Kunst« sowie das Fehlen der »*gestaltenden Kraft*« der »modernen deutschen Bildung« hingewiesen hätten.⁹⁶ Zugleich wird konstatiert, dass die »Reformen des letzten Jahrzehnts nicht erfolgreich« gewesen seien.⁹⁷ Die Gründe dafür sieht Böttcher nicht nur in den »*Irrlehren des Marxismus*«, die der »nationalen Kunst« insbesondere in der Zeit der Weimarer Republik den Nährboden entzogen hätten, sondern auch in der bis zur Belanglosigkeit reduzierten Stundenzahl der Kunstfächer.⁹⁸ In diesem Kontext lobt er die Aktivitäten des Preußischen Kultusministers und späteren Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Bernhard Rust und fordert mit Blick auf die Bedeutung der Kunst als eine der »Urfunktionen« des »deutschen Volkes« eine Ästhetisierung des gesamten Erziehungsprozesses im Sinne einer Wahrnehmung und Bewusstmachung der kulturellen Überlegenheit der »nordischen Rasse« und ihrer sozialen und kulturellen Verbundenheit.⁹⁹

Gemäß der »Idee der Ganzheit«, die ihren Durchbruch in der Erziehungswissenschaft durch Ernst Kriek erfahren habe, der den Erziehungsprozess als »gliedhafte Einfügung des Einzelnen in die höheren Ganzheiten« bestimmt,¹⁰⁰ sollte die der ganzheitlichen Betrachtung eines »Gesamtkunstwerkes« vergleichbare Erziehung dem übergeordneten Ganzheitsgedanken unterworfen und auf »die rassegebundene Charakter- und Seelenbildung einer [...] körperlich gesunden Nation« ausgerichtet werden.¹⁰¹ Das erzieherische Handeln kennzeichnet Böttcher als ein durch die »Lebendigkeit des Gefühls« zu erreichendes »Erleben-Lassen«, das sich begrifflich auf das Erlebbarmachen des »völkischen Charakters« und des »Führertums« bezieht, während der Terminus »Gefühl« mit »Rassegefühl« gleichgesetzt wird, vor dessen Aufweichung durch »Blutsfremde« Böttcher warnt, auch wenn er

95 Vgl. Böttcher, Kunst 1933, S. 101, 104, 121. Kerschensteiner wird von Böttcher mehrfach erwähnt, vor allem wegen seiner populär gewordenen empirischen Untersuchung von ca. 500000 Kinderzeichnungen von Münchener Volksschülerinnen und -schülern (Kerschensteiner, Entwicklung 1905). Vgl. zu den Ergebnissen und zur Wirkungsgeschichte Kerschensteiners Teutenberg, Unterweisung 2019, S. 128-130.

96 Lichtwark, Zukunft 1901/1929, S. 17 (Herv. i.O.); vgl. ders., Anleitung 1901/1929, S. 58; Götze, Zeichnen 1901/1929, S. 35f. Vgl. zu den Reformbemühungen der Hamburger Lehrerschaft Teutenberg, Unterweisung 2019, S. 130-134 sowie zu den kunstpädagogischen Reformvorstellungen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert Legler, Einführung 2013, S. 192-240.

97 Böttcher, Kunst 1933, S. 66.

98 Ebd., S. 61, 66f. (Herv. i.O.); vgl. ebd., S. 70-73, 76f., 100.

99 Ebd., S. 66, 102, 104f.

100 Kriek, Erziehung 1933, S. 8; vgl. ebd., S. 5-21. Vgl. Heinze/Horn, Primat 2011, S. 331.

101 Böttcher, Kunst 1933, S. 104ff.; vgl. ebd., S. 19; ders., Kunsterziehung 1938, S. 130f.

mit Verweis auf Rosenbergs antisemitische Schrift »Mythus des 20. Jahrhunderts« grundsätzlich bezweifelt, dass es für die »nordische Rasse« aus (rassen-)anthropologischem Gesichtspunkt möglich sei, sich in »rassenfremdes Kulturgut« einzuföhlen.¹⁰² »Es gibt keine Kunst an sich, hat es nie gegeben und wird es nie geben«, so Böttcher, »Kunst ist immer die Schöpfung eines bestimmten Blutes«.¹⁰³

Das »Erleben« des Kindes hat sich nach Böttchers Grundsätzen einer »rassischen« Kunsterziehung auf das zu erstrecken, »was das Seelengut unserer Vorfahren enthält, also sein Schrifttum und seine bildende Kunst in Gerät und Werkzeug, in Bild, Plastik und Bauwerk, [...] alle Kulturgüter, die in künstlerischer Form Zeugnis geben von der schaffenden Kraft deutschen Blutes«, weshalb er von der Kunstpädagogik eine »völkische Lebens- und Artverbundenheit« fordert, also ihre »engste Verbindung [...] mit dem Boden, dem Blute, der Tradition und dem Mythos«.¹⁰⁴ Vor diesem Hintergrund nimmt die Diskussion um die »Volkskunst« einen breiten Raum ein, in der Böttcher die von Hans Friedrich Geist in seinem Standardwerk der NS-Kunsterziehung »Die Wiedergeburt des Künstlerischen aus dem Volk« (1934) unterstellte »Gleichung« zwischen Kinderkunst und Volkskunst¹⁰⁵ ebenso kritisiert wie entsprechende Annahmen Hartlaubs.¹⁰⁶ Der Kunsterzieher solle vielmehr allgemeine Prinzipien aus der »Volkskunst« übernehmen und auf den Unterricht anwenden, etwa in ihrer Beziehung zum Leben der Kinder, sodass aus der »Liebe zur Heimat« – dem »Erleben« der »Blumen und Wiesen, [...] Gärten und Felder und Wälder« – die »Liebe zu Deutschland« erwachse und aus der Bindung an die Familie die Bindung an die »Ganzheit des Volkes«.¹⁰⁷

Bei der Umsetzung der Ziele einer »rassischen« bzw. »artrechten« Bildung und Erziehung, insbesondere in Anbetracht der Unterrichtswirklichkeit, geriet die nationalsozialistische Pädagogik allerdings in das »ideologieimmanente« »rassenhygienische Dilemma« zwischen der Differenzierung des »deutschen Volkes« in unterschiedliche »Rassentypen« und den an »Rassereinheit« orientierten »Aufordnungsprogrammen« führender Rassenideologen.¹⁰⁸ Heinrich Garbe beschreibt diese »Problematik« einer Unterscheidung verschiedener »Rassen« innerhalb des »deutschen Volkes« im Gegensatz zur Idee einer alle Unterschiede aufhebenden

102 Böttcher, Kunst 1933, S. 98, 105, 127; vgl. ebd., S. 58–62, 67f. Vgl. Rosenberg, Mythus 1937, S. 120: »[...] das formgebundene Wesen einer Kunst wird nur von Geschöpfen des gleichen Blutes wirklich verstanden; anderen sagt es wenig oder gar nichts [...]«.

103 Vgl. Rosenberg, Mythus 1937, S. 120; zit.n. Böttcher, Kunst 1933, S. 74; vgl. auch Garbe, Kunsterziehung 1938, S. 464.

104 Böttcher, Kunst 1933, S. 105, 81; vgl. ebd., S. 97f., 122.

105 Birk, Wiedergeburt 2003, S. 102; vgl. Legler, Einführung 2013, S. 223, 225.

106 Vgl. Böttcher, Kunsterziehung 1938, S. 137–140; ders., Kunst 1933, S. 70, 76–80.

107 Böttcher, Kunsterziehung 1938, S. 138.

108 Heinze/Horn, Primat 2011, S. 334.

schicksalshaften ›Volksgemeinschaft‹ in der monatlich erscheinenden erziehungswissenschaftlichen Zeitschrift des NSLB »Nationalsozialistisches Bildungswesen« wie folgt: »Wir müssen alle damit rechnen, daß wir stark mischrassige Schüler zu erziehen haben, junge Menschen also, in denen allen oder doch fast allen das nordische Blutselement vorhanden ist, bei denen aber auch oft andersrassige Gemütswerte stark wirksam sein können.«¹⁰⁹ Überdies verweist Garbe auf die »Gefahr« der »Übernordung« durch ein »lautes, wortreiches und immer wiederholtes Anpreisen der nordischen Rassenwerte« sowie ein mögliches Scheitern der »Gemeinschaftserziehung« gerade bei »minder nordischen Schülern«, so z.B. »ostischen« oder »dinarischen« »Rassentypen«.¹¹⁰

Vor dem Hintergrund ihrer menschenverachtenden rassenanthropologischen Vorannahmen bestand die perfide Strategie der nationalsozialistischen Pädagogik darin, bei »rassengemischten« Kindern das »nordische Gefühlselement« zu entwickeln, ohne dabei das »durch nichtnordische Blutskräfte bestimmte Fühlen« zurückzustoßen.¹¹¹ Für die »Gemeinschaftserziehung«, die auf die Entwicklung der Willensstärke als »Fähigkeit zur Selbstüberwindung« im Sinne einer »Unterstellung unter eine entfremdete, das heißt auch: gegen die Individuen und gegen jede innergesellschaftliche Gemeinschaft verselbständigte Vergesellschaftungsmacht« abzielte,¹¹² sollte deshalb das »Erlebnis der schöpferischen Rassenkräfte« ins Zentrum gerückt werden, sodass die »große artbedingte Ganzheit« des Volkes wie auch die eigene Zugehörigkeit zur ›Volksgemeinschaft‹ positiv erfahren werde.¹¹³ In der (Kunst-)Erziehung galt es demnach, künstlerische Werke nicht nach den »Gesetzen der Anthropometrie« intellektuell bzw. rassenkundlich zu beurteilen, gewissermaßen nach Tasterzirkel und Farbtafel, oder die Anhäufung »rassischer Körpermerkmale« als »Offenbarung nordischer Artung« zu bewerten, sondern es ging vielmehr um das Erfassen von »Willenshaltungen«, in denen sich »nordische Seelenwerte« und »nordisches Leistungstreben« widerspiegeln.¹¹⁴ »Blonde Haare und blaue Augen machen noch keinen Norden«, auch wenn der »Hochwert des nordischen Körperbildes für die charakterliche Bildung unantastbar« bleibe, so das

109 Garbe, *Kunsterziehung* 1938, S. 663.

110 Ebd. Garbe (vgl. *Kunsterziehung* 1938, S. 663f., 666f.) bezieht sich hier auf Hans Friedrich Karl Günther, der in seiner *Rassenanthropologie* eine Einteilung der in Europa vorkommenden »arischen Rassentypen« vornahm, aus denen sich das deutsche Volk zusammensetze: Neben den »ostischen« und »dinarischen Rassentypen« bestimmte er die »westischen« und die »ostbaltischen« sowie als »wertvollste« die »nordischen« und »fälschen Rassentypen«, die »zugleich den Kern des deutschen Volkes [bildeten]« (Harten/Neirich/Schwerendt, *Rassenhygiene* 2006, S. 11).

111 Garbe, *Kunsterziehung* 1938, S. 663.

112 Haug, *Faschisierung* 1987, S. 92.

113 Garbe, *Kunsterziehung* 1938, S. 659ff., 663.

114 Ebd., S. 662. Vgl. Böttcher, *Fibel* 1937; ders., *Fibelbild* 1938.

Resümee Garbes,¹¹⁵ der damit besonders die Verhaltensdispositionen für die »Arbeit am ›Charakter‹« in den Blick nimmt und die »›rassische‹ Wertigkeit« des zu formierenden Subjekts am Beweis seiner ›Rassezugehörigkeit‹ festmachen will.¹¹⁶

Mit dieser Pädagogisierung der Rassenanthropologie, die vorsah, insbesondere »rassengemischten« Kindern zunächst ein »rassengemäßes« Empfinden zu vermitteln, konnten sich Garbe und Böttcher nicht nur auf Hitler berufen, der die »oft so verschiedenartigen Züge« des ›deutschen Volkes‹ bei der gleichzeitigen »Gemeinsamkeit« angesichts seiner »tausendjährigen Geschichte« 1933 wiederholt betont hatte,¹¹⁷ sondern sie kamen durch den Fokus auf eine gefühls- und erlebnisorientierte Pädagogisierung der ›Rassezugehörigkeit‹ auch den Verordnungen des Reichserziehungsministeriums nach, wonach Kenntnisse über biometrische Faktoren der Rassenideologie in den ersten Jahrgängen der Volksschule noch nicht maßgeblich sein sollten. So legt der Erlass Rusts zur Vererbungslehre und Rassenkunde vom 15. Januar 1935 fest, die genannten Themen in der Volksschulunterstufe nicht explizit zu behandeln und die rassentheoretische Reflexion erst im fünften Schuljahr beginnen zu lassen, und auch die Reichswaltung des NSLB wies 1938 noch einmal nachdrücklich darauf hin, »Verfrühungen« bei der Behandlung »nationalpolitischer Stoffe« zu vermeiden.¹¹⁸

4.2.2. ›Deutsche Kunst‹ und ›nordische Künstler‹

In seiner Schrift diskutiert Böttcher auch die bildungspolitischen Prämissen der ›deutschen‹ oder ›arteigenen Kunst‹ und die persönlichkeitskonstituierenden Kriterien ›deutscher‹ Künstler und Künstlerinnen. Für die Frage nach der Begriffsbestimmung ›deutscher Kunst‹ überträgt Böttcher den sich in einer rassenanthropologischen Fundierung von Bildung und Erziehung dokumentierenden Ganzheitsbegriff auf die Kunst, die nur in der Umsetzung der Ganzheitsidee Geltung beanspruchen könne.¹¹⁹ Danach sei ein Kunstwerk im »nordischen Geiste«, das sich in der Baukunst der deutschen Gotik als »Symbol« des »Sieg[es] der nordischen Rasse über die westisch-romanische« mustergültig manifestiere, nicht etwa am Ideal der Ausgeglichenheit, der formalen Harmonie, zu bemessen wie die Werke

115 Garbe, Kunsterziehung 1938, S. 662.

116 Haug, Faschisierung 1987, S. 16, 87ff.

117 Vgl. z.B. Hitler, Schlußrede 1934, S. 36.

118 Vgl. Erlass Nr. 53, R U II C 5209, 1 v. 15. Januar 1935, Vererbungslehre und Rassenkunde im Unterricht, Deutsche Wissenschaft 1935, S. 43-46; Sammer, Aufbau 1938, S. 93; Erlass des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung E II a 5164 v. 8. April 1940 an den Regierungspräsidenten in Osnabrück, NLA OS Rep 430 Dez 400, Nr. 207, o.P.; vgl. außerdem Harsche, Gestaltung 1939, S. 105, 107; Konrad, Rassengedanke 1936, S. 17; zum Kontext Heinze, Kinder 2011, S. 153ff.

119 Vgl. Böttcher, Kunst 1933, S. 105f.; vgl. dazu auch Wienert, Kunst 2016, S. 50f.

der griechischen Antike, sondern die germanische Schönheit gründe sich auf das »Kampfverhältnis der einzelnen Glieder zum Ganzen«, auf die »Kraft, mit der die Idee der Ganzheit« über dem »Wollen der Teile« stehe.¹²⁰ Zudem handele es sich bei »deutscher Kunst« in der Art und Form ihrer Darstellung um ein Abbild des ganzheitlich zu verstehenden Volkscharakters, weshalb sie »zutiefst blutgebunden« und als Zeichen einer innerlich ringenden Sehnsucht nicht verstandesmäßig auszudrücken sei.¹²¹

Böttcher belegt die Ansicht, dass »das nationale Moment, der völkische Charakter« für die Klassifikation als Kunstwerk entscheidend sei, u.a. mit Argumenten von Paul Schultze-Naumburg,¹²² der als prominenter Wortführer Rosenbergs im »Kampfbund für deutsche Kultur« schon seit den Zwanzigerjahren mit rassistischen und antisemitischen Pamphleten hervorgetreten war und in seiner Schrift »Kunst und Rasse« (1928) »Rasse« als »Träger eines jeweils spezifischen Ethos« begreift sowie als »völkische[s] Analogon zu Stil«.¹²³ In der vom NSLB für eine nationalsozialistische Kunsterziehung als grundlegend erachteten Abhandlung¹²⁴ zieht Schultze-Naumburg, der ab 1930 Direktor der »Staatlichen Hochschule für Baukunst, bildende Künste und Handwerk in Weimar« war, darüber hinaus psychopathologische Rückschlüsse aus der modernen Kunst¹²⁵ und verbindet die Physiognomik, eine Erkenntnislehre, die vom Äußeren aufs Innere schließt, mit dem nationalsozialistischen Rassenkonzept.¹²⁶ Von Hitler eher als Kunstpädagoge und Kunstschriftsteller denn als Architekt geschätzt,¹²⁷ stützt Schultze-Naumburg damit die rassenanthropologische Grundannahme, dass das »Kunsterzeugnis« nicht als »ein einfaches optisches Spiegelbild der Umgebung« aufgefasst werden könne, sondern der Mensch angesichts des Prozesses der »künstlerischen Zeugung [...] vielmehr gar nicht anders [kann], als nach dem ihm innewohnenden Gesetz seiner eigenen Körperlichkeit und Geistigkeit [zu] schaffen«.¹²⁸ Bezogen auf die Kunst der

120 Böttcher, Kunst 1933, S. 22, 42; vgl. ebd., S. 129f.

121 Ebd., S. 73ff.; vgl. ebd., S. 122. Vgl. Hitler, Rede 1934, S. 25, 27.

122 Vgl. Böttcher, Kunst 1933, S. 75.

123 Schweizer, Weltanschauung 2007, S. 270f.; vgl. Papenbrock/Sohn, Ausstellungen 2000, S. 20.

124 Vgl. z.B. Schreiben Walter Hansen an den Reichswalter des NSLB und Bayer. Kultusminister Schemm v. 16. März 1934, BArch NS 12/1316, o.P.

125 Vgl. Schultze-Naumburg, Kunst 1928, S. 86-104.

126 Vgl. Droste, Ambitionen 2015, S. 191. Steffen Krämer zeigt auf, dass das Thema Krankheit und Entartung in den 1920er-Jahren intensiv bearbeitet wurde, beispielsweise auch von dem Psychiater Wilhelm Weygandt, der Schultze-Naumburg die Fotografien der kranken Menschen oder derer mit Behinderung gab, die Schultze-Naumburg dann u.a. Bildern von Amedeo Modigliani, Karl Schmidt-Rottluff und Otto Dix gegenüberstellte (Entartung 2012, Abschn. 7). Vgl. zu Schultze-Naumburgs Amt in Weimar Hofer, Hochschule 2010; Dolgner, Hochschule 2010.

127 Vgl. Hofer, Hochschule 2010, S. 328, 340.

128 Schultze-Naumburg, Kunst 1928, S. 19.

Avantgarden kommt er zu dem auf eine verbrecherische ›Rassenhygiene‹ abzielenden Fazit, dass »heute die Schicht der Gesunkenen, der leiblich und geistig Tiefstehenden an[fängt], den Typus Mensch zu bestimmen und den Kanon zu bilden«.¹²⁹ Und weiter heißt es: »Alle tiefer Blickenden werden in dem Wunsche übereinstimmen, für ihren Lebenskreis [...] den günstigsten Aufbau des Menschenmaterials zu gewinnen, da von ihm alle Gestaltungen und Geschehnisse abhängen«.¹³⁰

An diese rassistische und antisemitische Hetzschrift anknüpfend, die den Nährboden für die 1937 stattfindende Ausstellung »Entartete Kunst« bot,¹³¹ diffamiert Böttcher die avantgardistischen Strömungen als die deutsche Kunst »zersetzende« Richtungen, denen sich »eine kleine Zahl von Blutsfremden« verschrieben hatte: »Kubismus, Futurismus, Expressionismus, Konstruktivismus, Suprematismus, Dadaismus, Exotismus, Infantilismus, Primitivismus, Surrealismus«.¹³² Allein der Expressionismus wurde von Böttcher als künstlerisches Phänomen kontrovers diskutiert und dieser Stilrichtung im Rahmen der Debatte, ob der Expressionismus als »ästhetisches Fanal für Deutschlands kulturelle Überlegenheit und Einzigartigkeit«¹³³ anzusehen sei, das Potenzial einer »Erneuerung der deutschen Kunst« zugebilligt, das sich aber nicht habe entfalten können infolge der »rücksichtslosen« Verdrängung und »ungeheuren Verzerrung« seiner »wertvollen Elemente«.¹³⁴ Die Leistung des Expressionismus, der »wertvolle Kräfte entbunden und der bildenden Kunst neue und gewaltige Auftriebe gegeben« habe, sieht Böttcher in der Herausstellung von »Ausdruck und Gestaltung« und der dem Kunstunterricht damit eröffneten Möglichkeit, die »Schulung der Seelenkräfte in den Mittelpunkt zu stellen.«¹³⁵

Den Wert des Expressionismus für eine so verstandene Ganzheitserziehung hatte bereits Hans Volkelt im Kontext psychologischer Untersuchungen mit Kindern herausgearbeitet. Mit Fokus auf die pädagogischen Prinzipien ›Erleben‹ und ›Ganzheit‹ stellte er Gemeinsamkeiten bzw. eine Verwandtschaft zwischen der Kulturleistung des Kleinkindes im Zeichnen und dem Expressionismus insofern fest, »als beide nicht so sehr nur die äußere optische *Erscheinung* der Dinge als vielmehr ihr ganzheitliches Wesen, also auch abgekehrte Seiten oder optisch gar nicht wahrnehmbare Eigenschaften des Dinges [auszudrücken streben]«.¹³⁶ Darin dokumentiere sich die »volle ›Auseinandersetzung‹ [...] mit dem Wesen des Dinges«,¹³⁷ oder

129 Ebd., S. 100.

130 Ebd., S. 135. Vgl. zum rassenbiologischen Begriffsverständnis Schultze-Naumburgs Schweizer, Weltanschauung 2007, S. 267–271.

131 Vgl. Schweizer, Weltanschauung 2007, S. 270f.; Krämer, Entartung 2012, Abschn. 7.

132 Böttcher, Kunst 1933, S. 76f.

133 Gillen, Debatte 2015, S. 203; vgl. Ruppert 2015, S. 51.

134 Böttcher, Kunst 1933, S. 70.

135 Ebd., S. 130.

136 Volkelt, Untersuchungen 1929, S. 44 (Herv. i.O.).

137 Ebd.

anders ausgedrückt: An der Wiedergabe von Formen zeigten sich »zahlreiche, sehr eigentümliche und nur im kindlichen Erleben in solcher Ausprägung vorkommende Ganzheiten« (»Primitivganzheiten« bzw. »Gesamtqualitäten«), die »im Erleben des Kindes das seelisch-leibliche Primitivsubjekt einerseits und das Ding andererseits [übergreifen]«. ¹³⁸

Den Beginn der Negierung zuvor geltender und respektierter ästhetischer Kanons und der damit einhergehenden Abgrenzung von Künstlern wie Ludwig Richter, Hans Thoma u.a. macht Böttcher am Zusammenbruch Deutschlands 1918 und der Gründung der »Novembergruppe« ¹³⁹ am 3. Dezember fest, die zahlreiche »kulturbolschewistische« Künstler sowie »Juden« und andere »blutsfremde Elemente« vereine und sich angemaßt habe, »von nun an Führer der deutschen Kunst zu sein«. ¹⁴⁰ Stellvertretend für eine »Unzahl« an Künstlerinnen und Künstlern diskreditiert Böttcher Paul Klee, ¹⁴¹ der »in besonderer Weise mit dem Stigma der ›Entartung‹ behaftet war« ¹⁴² und dessen fristlose Entlassung 1933 von den Nationalsozialisten als »Auftakt von kulturpolitisch historischer Bedeutung« sowie eine »wichtige Etappe auf dem Wege zur Befreiung der 14 Jahre lang von artfremden Elementen geknebelten deutschen Kunst« gefeiert wurde. ¹⁴³ Im Zuge der Gegenüberstellung von »arteigener« nationaler Kunst und »entarteter« moderner Kunst konstatiert Böttcher gleichzeitig ein Versagen zahlreicher »deutscher« Künstler und Kunsterzieher, da sie entweder selbst »Afterkunst« produziert und die »Techniken der Primitiven« angenommen hätten, etwa in der Darstellung von »Idioten und Exoten«, oder über die Ausbreitung »volksfremder Kunst« hinweggesehen hätten und ihnen »das Untertauchen in die deutsche Märchenwelt, die Darstellung eines

138 Ebd., S. 45.

139 Das zentrale Anliegen dieser Künstlervereinigung, zu der neben Malern auch Architekten, Musiker und Kunsttheoretiker gehörten und die besonders im Kunstleben Berlins eine wichtige Rolle spielte, war es, über die Kunst, deren gemeinsamer »stilistischer Nenner« Expressionismus, Kubismus und Futurismus waren, in die Gesellschaft hineinzuwirken (Nentwig, Novembergruppe 2015, S. 179; vgl. Hoffmann, Revolution 2015). Mitglieder der ersten Stunde waren u.a. Max Pechstein, Georg Tappert, Heinrich Richter-Berlin, Moriz Melzer, César Klein; zusammen mit der Novembergruppe stellten folgende prominente Mitglieder ihre Werke aus oder waren in der Vereinsarbeit engagiert: Hans Arp, Georges Braque, Marc Chagall, Otto Dix, Lyonel Feininger, Otto Freundlich, Walter Croppius, George Grosz, Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee, El Lissitzky, Ludwig Meidner, Kasimir Malewitsch, Ludwig Mies van der Rohe, László Moholy-Nagy, Hans Poelzig, Iwan Puni, Arthur Segal und Bruno Taut (vgl. Nentwig, Novembergruppe 2015, S. 172, 198).

140 Böttcher, Kunst 1933, S. 70; vgl. ebd., S. 127.

141 Ebd., S. 58; vgl. ebd., S. 76, 127.

142 Ruppert, Künstler 2015, S. 49.

143 Scholz, Kunstgötzen 1933/1989, S. 52. Vgl. dazu auch Bering, Akademie 2014, S. 20; Ruppert, Künstler 2015, S. 42-46.

alten sächsischen Bauernhofes und das Sichversenken in die Wunder unserer heimatlichen Natur« als reaktionär gegolten habe.¹⁴⁴

Vor dem Hintergrund der ›Säuberung‹ des Kunstbetriebs von jüdischen Künstlerinnen und Künstlern und politisch Oppositionellen sowie den Anforderungen der Kunsterziehung im nationalsozialistischen Bildungswesen arbeitet Böttcher die Eigenschaften heraus, die den ›deutschen‹ bzw. »nordischen Künstler« auszeichnen müssten, und verlangt, dass sich der Künstler »wieder ernstlich um die Erkenntnis des deutschen Wesens« bemühen und »abschütteln« müsse, »was unecht ist und blutsfremd. Dann erst wird er in Wahrheit sich selbst wieder treu sein«.¹⁴⁵ Dafür sei aber nicht die Herkunft aus dem Bauerntum oder Handwerk das Entscheidende, wie dies Langbehn forderte,¹⁴⁶ sondern der Besitz einer »gesunden deutschen Seele«, die »aus der Natur, der Volksgemeinschaft und dem vollen Leben« schöpfe.¹⁴⁷ Überdies falle dem Künstler wie dem Kunstpädagogen durch ihre das ›Volkstum‹ wahrende Kunst die Aufgabe zu, »die längst zerrissenen Bande zwischen Künstlern und Kunstgelehrten auf der einen Seite, und dem Volke auf der anderen Seite« wieder zu knüpfen, da nur so »das ästhetische Genießen wieder zu einem der wichtigsten Bildungsmittel« werde und die Erhebung der »Seele seines Volkes [...] von all der grenzenlosen Niedrigkeit dieser Zeit zu dem Großen und Ewigen« gelingen könne.¹⁴⁸

Dieser bildungspolitische Auftrag zur »Erziehung der Nation« sollte mit der Einsicht des Künstlers einhergehen, dass seine Kunst nicht nur für ihn da sei, nicht »um ihrer selbst willen« und auch »nicht in erster Linie für die Menschheit schlechthin, sondern immer zuerst für das deutsche Volk«.¹⁴⁹ Böttcher stimmt damit in den in nationalsozialistischen Kreisen gängigen, sich gegen ›nichtarische‹ Künstlerinnen und Künstler richtenden *L'art pour l'art*-Vorwurf ein, wie er z.B. von Robert Scholz, der u.a. Kunstschriftleiter beim »Völkischen Beobachter«, Hauptschriftleiter für »Die völkische Kunst« und »Die Kunst im Dritten Reich«, Hauptstellenleiter »Bildende Kunst« im Amt Rosenberg und Sonderstabsleiter »Bildende Kunst« im »Einsatzstab Rosenberg« war, erhoben und seit 1933 massiv vorangetrieben worden war. Die als »Kunstgötzen« gebrandmarkten Künstlerinnen und Künstler, denen die Kunst ein bequemes Mittel sei, »ihre Krankhaftigkeit und ihre Lebensunfähigkeit zu verbergen«, so der Tenor der unzähligen Schmähschriften, glaubten sich über »den Arbeitenden, den sogenannten ›Durchschnittsmenschen‹« erheben zu können und bar »der Kraftquelle des mit den Realitäten und

144 Böttcher, Kunst 1933, S. 70, 124-127.

145 Ebd., S. 75 (Herv. i.O.).

146 Legler, Einführung 2013, S. 194; vgl. Langbehn, Rembrandt 1922, S. 239.

147 Böttcher, Kunst 1933, S. 67, 61, 151 (Herv. i.O.); vgl. ebd., S. 20-28, 80.

148 Ebd., S. 68.

149 Ebd., S. 67f.; vgl. ders., Kunsterziehung 1938, S. 133-137.

Gesetzen der Welt kämpfenden Lebens« ohne handwerkliches Können dem »Dogma von der Kunst als zwecklosem Spiel mit abstrakten Formen und Farben« huldigen zu können.¹⁵⁰ Der »wahre Künstler«, dessen Werk nicht im »volkleeren Raum« stehe, sei herausgefordert, so die Formulierung im Geleit zu der prestigeträchtigen, vom »Kampfbund für deutsche Kultur« veranstalteten »Deutschen Frühjahrs-Ausstellung« von 1934, als »Sohn seines Volkes« das »zu Ausdruck und Form zu bringen, was die Millionen fühlen, ohne es sagen oder bilden zu können«, ¹⁵¹ und durch eine in die Lebenswelt des »deutschen Volkes« eingebundene Kunst identitätsstiftend zu wirken.

4.3. Kindheitskonstruktionen in den Illustrationen der Fibeln von 1933 bis 1937/38

4.3.1. Nationalsozialistische Kunstpolitik zwischen »völkischer Antimoderne« und »nationaler Moderne«¹⁵²

Um die Illustrationen in den ab 1933 neu erschienenen Fibeln verorten zu können, werden zunächst die kulturpolitischen Kampagnen betrachtet, die im Kontext von Hitlers Parteinahme für das Lager um Rosenberg standen und sich mit dem Postulat eines »akademischen Traditionalismus als »arteigene« nationale Kunst« wie auch der Diskreditierung der Avantgarde verbanden.¹⁵³ Diese Standortbestimmung erscheint umso wichtiger, als die Fibel-Bilder ebenso wie der »Status quo des Kunstschaffens in der Perspektive einer gesäuberten »deutschen Kunst« mehrheitlich einem »kulturkonservativen Kunstgeschmack« wie auch der »abbildenden Form des Akademismus« verhaftet blieben¹⁵⁴ und es innerhalb der nationalsozialistischen Pädagogik zur Herausbildung ästhetischer Maßstäbe kam, die ebenso wie in der Kunstpolitik nicht auf »eine direkt offensichtliche politische Propaganda« ausgerichtet waren, sondern auf das Erleben allgemeiner, als bildungspolitische Aufgabe für die Erziehung im Nationalsozialismus ausgearbeiteter Prinzipien.¹⁵⁵ Insofern war die mehr oder weniger romantische bäuerlich-urwüchsige Ästhetisierung des

150 Scholz, Kunstgötzen 1933/1989, S. 51ff. In seiner Funktion als Sonderstabsleiter »Bildende Kunst« im »Einsatzstab Rosenberg« unterzeichnete Scholz u.a. den Bericht über die geraubten Kunstgegenstände im Hitler-Europa von Oktober 1940 bis Juli 1944 (Wulf, Kultur 1989, S. 52).

151 Erckmann, Geleit 1934, S. 5.

152 Reichel, Schein 1993, S. 92.

153 Ruppert, Künstler 2015, S. 50.

154 Vgl. ebd., S. 57.

155 Vgl. Van den Berg, Abrichtung 2016, S. 39; Van Dyke, Beziehungen 2007, S. 251; Böttcher, Fibel 1937; ders., Fibelbild 1938.

Kindes zur Visualisierung des nationalsozialistischen Kindheitsbildes ebenso konensfähig wie die Fokussierung auf ein ›nordisch blutsgebundenes‹ Schönheitsideal, das sich jedoch weniger in einem ›nordischen‹ Körperbild als vielmehr einer ›deutschen Willenshaltung‹ bzw. einer ›nordischen‹ Ästhetik ausdrücken sollte. Diese letztere Form der Ästhetisierung des Kindes lässt sich in den Illustrationen der Fibeln vereinzelt ab 1933 finden und verstärkt ab 1937/38 im Zuge der Neuorientierung der Verlage sowie damit einhergehender Wechsel von Künstlerinnen und Künstlern (vgl. die Tabellen 1 bis 3).

Die NS-Kulturpolitik, die unterschiedliche ideologische Strömungen verein- te und auf deren Feld NSDAP-Größen wie Hermann Göring, Joachim Ribbentrop, Bernhard Rust, Baldur von Schirach, Albert Speer, Joseph Goebbels, Robert Ley und Alfred Rosenberg in ihren unterschiedlichen Lenkungs- und Repräsentanz- Funktionen mit- und gegeneinander agierten, kann an dieser Stelle nur angeris- sen werden.¹⁵⁶ Das kunstpolitische Spannungsfeld, in dem sich die Künstlerin- nen und Künstler in der ersten Phase der Verdeutlichung und Konsolidierung na- tionalsozialistischer kultureller Ziele befanden, und die durch die Machtverlage- rung in der politischen Kultur einsetzende grundlegende Verschiebung des Werte- systems zugunsten radikalnationalistischer Leitbilder brachte der Kunsthistoriker Alois Schardt, kommissarischer Direktor der Nationalgalerie Berlin in der Nach- folge von Ludwig Justi, in seinem am 10. Juli 1933 und nochmals am 10. Oktober des Jahres gehaltenen Vortrag »Was ist Deutsche Kunst« zum Ausdruck. Ausgehend von einer ›organischen‹ Kulturauffassung zog Schardt hier »formalästhetische Par- allelen zwischen der ungegenständlichen Ornamentik der deutschen Bronzezeit und der Malerei des deutschen Expressionismus [...], um eine wesenhaft deutsche Ausdrucksform zu behaupten, die nach 1431 (!), als der angeblich undeutsche Na- turalismus diese zurückgedrängt habe, einen Niedergang der deutschen Kunst be- wirkt habe.«¹⁵⁷ Schardt zeigte den Weg dann weiter auf »über die gotischen Dome [...] bis zum deutschen (voritalienischen) Albrecht Dürer und [...] Matthias Grüne- wald«, gelangte zur Romantik, »wo Männer wie Caspar David Friedrich und Runge wieder die uralte Runensprache des Blutes vernahmen und die Besinnung auf das deutsche Wesen herbeiführen wollten«, und schließlich zum »deutschen Expres- sionismus«.¹⁵⁸

An diesem Vortrag, der vom Reichssachbearbeiter für Kunsterziehung und Kunstpflege im NSLB Hermann Dames als »Verwirrungsmanöver« der »getarnten [...] Kunstbolschewisten und Repräsentanten der marxistischen Staatskunst und Kunstpflege« gedeutet wurde, da er Schardt die Möglichkeit verschaffe, »offen für

156 Vgl. dazu ausführlich Reichel, Schein 1993.

157 Gillen, Debatte 2015, S. 204.

158 Bruno Erich Werner, Deutsche Allgemeine Zeitung v. 11. Juli 1933, zit.n. Gillen, Debatte 2015, S. 204.

die Repräsentanten der Verfallskunst und des Primitivismus wie Feininger, Klee, Nolde etc.« einzutreten,¹⁵⁹ sind mit Blick auf die Verhältnisbestimmung der Konzeptualisierung von Kindheit und deren künstlerisch-ästhetischer Ausdrucksform in den Fibeln des Nationalsozialismus vor allem zwei Punkte von Bedeutung: zum einen die Würdigung der Romantiker im Sinne einer nationalsozialistischen Blut- und Boden-Mystik¹⁶⁰ und zum anderen die Herausstellung des Expressionismus ›deutscher‹ Provenienz im Kontext der Debatte, ob der ›deutsche‹ bzw. ›nordische Expressionismus‹ eine künstlerische Ausdrucksform des Nationalsozialismus sei und kein Kennzeichen des sog. »Kulturbolschewismus« oder der »Verfallserscheinungen des ›Weimarer Systems‹«. ¹⁶¹ Vor diesem Hintergrund werden ab 1933 unterschiedliche Bildtraditionen in Richtung einer eher »völkischen Antimoderne« oder einer eher »nationalen Moderne« favorisiert,¹⁶² die sich auch in der Bebilderung der Fibeln dokumentieren.

Etlche Protagonisten des Kunstbetriebs wie z.B. Schardt verteidigten in dieser Auseinandersetzung um den Expressionismus den ›deutschen Expressionismus‹ und erklärten diesen »zur einzigartigen nationalen deutschen Kunst [...], die, geboren aus dem Inferno des Ersten Weltkrieges, legitimiert sei, den Geist des ›neu erwachten‹ ›Dritten Reiches‹ authentischer zum Ausdruck zu bringen als die gemalte Gartenlaube der ›völkischen Kunst‹«. ¹⁶³ Gegen eine solche Interpretation konnten führende Nationalsozialisten und insbesondere Rosenberg, ab 1934 Beauftragter des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP, ihren Einfluss zunehmend geltend machen. Auf dem Fundament der schon vor dem Ersten Weltkrieg stattfindenden Kampagnen, die eine »völkische Kunstpolemik« bedienten und seit den Zwanzigerjahren immer mehr Unterstützer gefunden hatten, etablierte sich eine kulturpolitische Ausrichtung des »nationalen Lagers«, die darauf abhob, die »Fehlentwicklungen« der Moderne zurückzudrängen, als entartet stigmatisierte Künstlerinnen und Künstler auszuschalten und deren Kunst im öffentlichen Raum zu verbieten. ¹⁶⁴

Mit der Durchsetzung der NS-Herrschaft besetzten die Mitglieder des »Kampfbundes für deutsche Kultur«, dessen Gründer und Leiter Rosenberg war, Leitungspositionen und hatten in ihren Funktionen die Möglichkeit, für die Entfaltung ei-

159 Dames, Stellungnahme zu »Missständen« in der »deutschen Kunst« (o.D.), BArch NS 12/1316, o.P.

160 Die Orientierung an dem künstlerischen Leitbild der deutschen Romantik wurde schon seit Längerem in verschiedenen Ausstellungen konzeptionell umgesetzt. Ferner wurden Traditionslinien für die deutsche Malerei der Gegenwart konstruiert (vgl. Papenbrock/Sohn, Ausstellungen 2000, S. 21f.).

161 Gillen, Debatte 2015, S. 205.

162 Reichel, Schein 1993, S. 92.

163 Gillen, Debatte 2015, S. 205.

164 Ruppert, Künstler 2015, S. 43f.

ner »volkhafte«, dem »Wiederaufbau« der »rassisch-völkischen Seele« des Volkes dienenden Kunst zu werben.¹⁶⁵ So heißt es in dem »Aufruf an deutsche Meister« vom Januar 1934, dem mit der Teilnahme an der »Deutschen Frühjahrs-Ausstellung, Darmstadt 1934« (einem der vielen nationalsozialistischen Großprojekte) mehr als 200 Personen folgten, darunter z.B. auch die Illustratorin Else Wenz-Viëtor (vgl. Tabelle 2),¹⁶⁶ dass die Stadt ihren »guten Namen als hervorragende Stätte der Kunstpflege wiederherstellen« wolle, nachdem jahrelang »zersetzend« wirkende, »meist von international-jüdischem, oft dilettantischem oder undeutschem Geist getragen[e]« Veranstaltungen stattgefunden hätten.¹⁶⁷ Ferner wurde bei der Werbung um die Einsendung von Werken für die geplante »wahrhaft deutsche Ausstellung« mit Bezug auf Hitlers Rede auf dem Reichsparteitag im September 1933 hervorgehoben, dass es um eine »gediegen gekonnte deutsche Kunst« gehe, die »ein gesundes, starkes, deutsches Menschentum, deutsches Land, auch das Schöne, Edle und Heldische im Sinne des Führers zeigt, nicht aber Darstellungen von Proleten, Dirnen, Idioten, Krüppeln oder Bordellszenen, auch keine falschen Cezannes, von Goghs, Maillols, Vlamincks und dergl. Nachahmungen fremder Art.«¹⁶⁸ Maßgeblich sei »das Wesen« der das deutsche Volk »tragenden rassischen Substanz [...] und der ihr entsprechenden Weltanschauung«, um »einen Kern [zu] schaffen, der für lange Zeiträume seinen schöpferischen Geist auswirken lassen kann«.¹⁶⁹ Aus diesem Blickwinkel sei es auch »falsch, von einem zu suchenden »neuen Stil« zu sprechen, sondern »[zu] hoffen, daß unser bestes Menschentum von der Vorsehung erwählt werden möge, aus dem blutmäßig bewegten inneren Wesen heraus, die uns heute gestellte Aufgabe genau so souverän zu lösen, wie dies z.B. den arischen Völkern des Altertums gelungen war«.¹⁷⁰

Mit seiner »Parteinahme für die Traditionalisten« um Rosenberg entschied Hitler, der bereits 1933 in seiner Rede auf der Kulturtagung der NSDAP verkündet hatte, dass sich die Zukunft »nur aus Vergangenem und Gegenwärtigem zugleich« aufbaue,¹⁷¹ den Streit um die politische Bedeutung der Kunststile.¹⁷² Auf dem Reichsparteitag im September 1934 kristallisierte sich mit der Radikalisierung der Kulturpolitik und Hitlers Positionierung, dass »auf dem Gebiete der Kunst« eine »vermeintliche gotische Verinnerlichung [...] schlecht in das Zeitalter von Stahl und Eisen, Glas und Beton, von Frauenschönheit und Männerkraft, von hochgehobenem Haupt und trotzigem Sinn« passe,¹⁷³ dann unmissverständlich heraus, was künftig

165 Erckmann, Geleit 1934, S. 5; vgl. Luther, Ausstellung 1935, S. 260f.

166 Vgl. in der Tabelle 3 Sigle 1220.

167 O.A., Frühjahrs-Ausstellung 1934, S. 11f. (Herv. i.O.).

168 Ebd. (Herv. i.O.); vgl. ebd., S. 9f.

169 Hitler, Rede 1934, S. 28 (Herv. i.O.).

170 Ebd. (Herv. i.O.).

171 Ebd., S. 27.

172 Vgl. Ruppert, Künstler 2015, S. 53.

173 Hitler, »Kulturrede« 1934, S. 168.

unter dem Begriff ›deutsche Kunst‹ verstanden werden sollte: eine eigenständige nationalsozialistische Kunst, die dem ›Dritten Reich‹ »ein kraftvolles ästhetisches Erscheinungsbild« geben, sich aus völkischen, rassenbiologischen und heroisierenden Anschauungen speisen und auf die »Symbolisierung der mythischen Kraft des Volkes mit der Inszenierung der idealen Bilder vom Leben der projektierten Volksgemeinschaft« wie auch den Führerkult abzielen sollte.¹⁷⁴ Dabei kenne »das künstlerische Schaffen eines produktiven Zeitalters [...] keinen Stil«, sondern die schöpferische Arbeit finde »aus blutsmäßig verwandtem Alten, oder aus weltanschaulich verbundenen Zeiten und wenigem assimiliertem Fremden die Brücke zu den neuen Aufgaben, zu den neuen Stoffen, den hygienischen Erfordernissen sowohl als den die Zeit bewegenden Erkenntnissen«.¹⁷⁵ Seine Vision von einer »wahren Kunst« griff Hitler nochmals 1935 auf der Kulturtagung des Reichsparteitages in Nürnberg sowie 1937 in seiner Rede zur Eröffnung der »Großen Deutschen Kunstausstellung« in München auf, in der er forderte, dass die »›deutsche Kunst‹ [...] wie alle schöpferischen Werte eines Volkes, eine ewige sein [soll]«.¹⁷⁶

Mit den 1937 in München organisierten nationalsozialistischen Kunstausstellungen war die auf verschiedenen Ebenen geführte Kontroverse darüber, was fortan als ›deutsche Kunst‹ und als ›entartete Kunst‹ zu gelten habe, zwar nicht beendet, aber für die Standortbestimmung der Kunst nach Maßgabe von ›Blut und Boden‹, ›Rasse‹ und ›Volkstum‹ können diese Ausstellungen als kunstpolitische Zäsur gelten,¹⁷⁷ die sich auch bildungspolitisch in den 1937 und 1938 veröffentlichten Grundsätzen zur Fibel-Bebildung des Reichssachbearbeiters für Kunsterziehung im NS-Lehrerbund Böttcher dokumentiert. Die »Große Deutsche Kunstausstellung«, zu der ein aufwendiges Rahmenprogramm arrangiert wurde – u. a. ein Festzug mit den Epochen der deutschen Kultur aus 2000 Jahren, dessen Abschluss die Romantik und »die neue Zeit« des Nationalsozialismus bildeten –, galt fortan als ideologische Richtschnur für die inaugurierte ›deutsche Kunst‹.¹⁷⁸ Um zur »künstlerischen Prominenz« des Nationalsozialismus zählen zu können, kam es

174 Ruppert, Künstler 2015, S. 53, 58. Im Unterschied zum Gestaltungsprinzip der Fibern durch künstlerische Illustrationen griffen die Verlage für die Stilisierung Hitlers auf die im Kontext der nationalsozialistischen Propaganda autorisierte Ikonografie des ›Führers‹ zurück, wie sie durch Hitlers Fotografen, den späteren Reichsbildberichterstatte der NSDAP, Heinrich Hoffmann, geprägt wurde, und integrierten die Führerbildnisse in den Leselehrgang und/oder verwendeten diese als Frontispiz. Eher selten lassen sich Illustrationen finden, die nach entsprechenden Vorlagen (u. a. den Fotografien von Hoffmann) angefertigt worden waren (vgl. Straube-Heinze, Jugendmythos 2020; Heinze/Straube-Heinze, Heroism 2017; Heinze/Heinze, Conceptualisation 2014).

175 Hitler, »Kulturrede« 1934, S. 172.

176 Völkischer Beobachter v. 19. Juli 1937, zit. n. Hinz, Malerei 1977, S. 156, 158 (Herv. i. O.); vgl. Van den Berg, Abrichtung 2016, S. 39f.

177 Vgl. Fulda, Busch 2015, S. 262; Ruppert, Künstler 2015, S. 42–62.

178 Vgl. Papenbrock/Sohn, Ausstellungen 2000, S. 32.

künftig darauf an, auf dieser bis 1944 jährlich stattfindenden Ausstellung vertreten sowie mit einer Werkbesprechung in der von Rosenberg herausgegebenen Zeitschrift »Kunst im Dritten Reich« (ab 1939: »Die Kunst im Deutschen Reich«) bedacht worden zu sein.¹⁷⁹

179 Vgl. ebd., S. 44.

Tabelle 1: Künstlerinnen und Künstler^a

Künstlerinnen/Künstler	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944
Betzold, H.											F111	
Bochmann, F.										F102	F113	
Breßlern-Roth, N. v.								F72				
Busch, W. [M.]				F43								
Caspari, G.			F16		F49							
Doebner, I.			F21									
Doering, L.		F4		F36	F48							
Eigener, W.				F41								
Geitz-Berno, K.			F24					F76				
Gross, C.										F87	F105	
Gutgesell, H.						F57					F114	
Habicht, W.						F54						
Harwerth, W.											F114	
Heig, E.					F52							
Hinderks-Kutscher, R.											F106	
Humer, L. S.					F47			F79			F109	
Koch-Klingenburg, E.											F111	
Koeppen, A. O.		F5	F17									
Koser, M.								F73		F92		
Koser [Koser-Michaëls], R.								F73		F92		
Kostial, K.							F64		F85			
Kutzer, E.*	F1	F5	F15 F26 F27 F30	F38 F39 F44		F59		F74	F83	F94 F98 F99		

Künstlerinnen/Künstler	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944
Lang, H.										F104		
Langemann, R.				F39								
Lautenschlager, D.									F86			
Manz, R.		F6					F63					
Mau, I.			F31				F70					
Meier, A.*				F37			F65 F66 F68		F84	F88 F95 F96 F97 F100	F108	
Mißfeldt, F.			F16		F49							
Münzberg, H.							F67					
Mulot, W.			F26									
Oßwald, E.*		F5 F7 F9	F11 F17 F18 F20 F22 F27 F33	F40 F41 F44	F51							
Popper, R.							F67					
Purtscher, I.											F110	
Riede, H.						F55						
Röhrs, F.			F14						F80		F107	
Rübner, K.			F12									
Schmedes, G. [M.]									F81	F89 F90	F112	

Künstler:innen/Künstler	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944
Schmialek, B.						F56			F82			
Schober, P. J.			F14						F80		F107	
Schroeder, W. J.				F45								
Schröder, W.			F23		F50		F71	F75				
Schwarzkopf, J.					F47							
Sigrist, K.			F14						F80		F107	
Sohn, H.			F14						F80		F107	
Stapel, G.										F91 F101		
Stegl, J.							F67					
Stirner, K.			F14						F80		F107	
Teschemacher, M.										F103		F115
Thiel, J.				F42								
Turner, J. C.			F13 F28				F61 F69					
Weber-Brauns, A.		F10	F32	F46								
Wellmann, H.								F78				
Wenz-Viëtor, E.*		F6 F8	F25 F29		F47		F63	F79		F93	F109	
Werner, F. R.							F67					
Wolffinger, M.*		F2	F34	F35	F53	F58		F77				
Ziesmer, C.							F60 F62					

a) Für einige Fibeln konnte eine Zuordnung der gesamten Fibel oder einzelner Zeichnungen rekonstruiert werden: F41 (Eigener; vgl. z.B. Schreiben Zimmermann an Oßwald v. 10. Juni 1936, WUA 3/25, o.P.), F17 (Koeppen; vgl. z.B. Schreiben Zimmermann an Sandig v. 11. Juni 1933, WUA 3/23), F38 (Kutzer), F14, F80, F107 (Röhrs), F61 (Turner). Wenn mehrere Künstler/-innen eine Fibel illustriert haben, wurde die Fibel mehrfach aufgenommen. Der Künstler/die Künstlerin für »Hirts Berliner Fibel« (F19) konnte nicht zweifelsfrei ermittelt werden und wird hier nicht erfasst.

*) Künstlerinnen und Künstler, die im Korpus mit mehr als 4 Fibeln vertreten sind.

Tabelle 2: Ausstellungen der Künstlerinnen und Künstler (1933-1944),^a (Quelle: Papenbrock/Saure, Kunst 2000; GDK Research)

Künstlerinnen/ Künstler	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944
Betzold, H.**	-	-	-	-	-	-	-	-	3350 ^b	-	-	-
Bochmann, F.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3790	-	-
Breßlern-Roth, N. v.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1750	-
Busch, W. [M.]	-	1100	0270 0300 3140	3180	-	-	0690	0750 1940 3010	0850 0900	2650	3520	-
Caspari, G.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Doebner, T.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Doering, L.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0890	-
Eigener, W.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Geitz-Berno, K.	-	0010	0020	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Gross, C.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Gutgesell, H.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Habicht, W.	-	-	-	-	0490 0540 2870 2960 3700	0580	-	-	-	-	-	-
Harwerth, W.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Heig, E.	-	-	2310	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Hinderks-Kutscher, R.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Humer, L. S.	-	1570	-	2530	-	-	-	-	-	-	-	-
Koch-Klingenburg, E.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Koepfen, A. O.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1070	-
Koser, M.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Künstlerinnen/ Künstler	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944
Koser	-	0180	-	-	-	-	-	-	-	-	1266	-
[Koser-Michaëls] R.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Kostial, K.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Kutzer, E.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Lang, H.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Langemann, R.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Lautenschlager, D.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Manz, R.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Mau, I.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Meier, A.	-	-	1820	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Mißfeldt, F.	-	-	-	2610	-	-	-	-	-	-	3390 ^c	-
Münzberg, H.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Mulot, W.**	-	-	-	-	-	3270 ^d	3290 ^e	-	-	3370 ^f	-	-
Obwald, E.	3070	-	-	-	0470	-	-	-	-	-	-	-
Popper, R.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Purtscher, T.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Riede, H.	-	-	-	-	-	-	-	1960	-	-	-	-
Röhrs, F.	-	-	2320	2860	0540 2080 3250 3670 3700	-	-	-	2430	2450	2460 Göttingen 1943	3400 ^g
Rübner, K.	1350	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Schmedes, G. [M.]**	-	0190	0240 0270 2840	2860	0490 3230 ^h	1120	2150 3290 ⁱ	1940 2400 3310 ^j	0920 2420 3350 ^k	0930 0960 1140	1750	-
Schmialek, B.	-	-	1870	-	-	-	-	-	-	-	1020	-

Künstlerinnen/ Künstler	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944
Schober, P. J. **	-	3120	0220 2840	-	2480	2480	-	-	3350 ⁱ	3370 ^m Stuttgart 1942	3390 ⁿ	3400 ^o
Schroeder, W. J.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Schröder, W.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Schwarzkopf, J. **	-	1570	-	3190	1590 3230 ^p	2360	-	1620	1660	1060	-	-
Sigrist, K.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Sohn, H.	-	-	0220	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Stapel, G.	-	-	-	-	2740	-	2760	-	-	-	-	2235
Stegl, J.	-	-	-	-	3700	-	-	-	-	-	-	-
Stirner, K.	-	3120	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Teschemacher, M.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Thiel, J. **	-	-	-	-	-	3270 ^q	0080	3020 3310 ^r	0090 0100 3350 ^s	3370 ⁱ	-	-
Turner, J. C.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Weber-Brauns, A.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Weilmann, H.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Wenz-Viëtor, E. **	-	1220	-	-	3230 ^d	3270 ^r Kassel 1938	3290 ^w	3310 ^x	3350 ^y	-	-	-
Werner, F. R.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Wolffinger, M.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Ziesmer, C.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

- a) Vgl. zu den Siglen Tabelle 3.
- b) »Blumenstück«, Bild: Mischtechnik, Saal 24 (Käufer: Ernst Sagebiel, 1700 RM).
- c) »Straße in Avesnes«, Zeichnung: Kreide, Saal 28.
- d) »Winter am Oberrhein«, Bild: Öl, Saal 01.
- e) »Hamburger Fischerboote«, Bild: Öl, Saal 31.
- f) »Wintertag am Niederrhein«, Bild: Öl, Saal 18 (Käufer: Co./W. Söhngen, 1501-2000 RM).
- g) »Deutscher Sommer«, Druck: Holzschnitt, Saal 30; »Deutscher Wald«, Druck: Holzschnitt, Saal 30.
- h) »Schlesische Gebirgslandschaft«, Druck: Holzschnitt, Saal 28; »Dominsel zu Breslau«, Druck: Holzschnitt, Saal 30.
- i) »Kiefern«, Druck: Holzschnitt, Saal 28 (Käufer: Kanzlei des Führers der NSDAP, 40 RM); »Wasserrad«, Druck: Holzschnitt, Saal 30 (Käufer: Kanzlei des Führers der NSDAP, 250 RM); »Bauernhof«, Druck: Holzschnitt, Saal 30 (Käufer: Kanzlei des Führers der NSDAP, 30 RM).
- j) »Landschaft aus Oberbayern«, Druck: Holzschnitt, Saal 30 (Käufer: Wilhelm Schmidding, 40 RM); »Landschaft aus dem bayerischen Inntal«, Druck: Holzschnitt, Saal 30 (Käufer: Wilhelm Schmidding, 40 RM).
- k) »Flußlandschaft«, Druck: Holzschnitt, Saal 28; »Schleuse«, Druck: Holzschnitt, Saal 28 (Käufer: Privatperson, 20 RM).
- l) »Sommer«, Bild: Öl, Saal 24.
- m) »Der Bildhauer Fritz Nuß«, Bild: Öl, Saal 16; »Flora«, Bild: Öl, Saal 20; »Damenbildnis E.R.«, Bild: Öl, Saal 35.
- n) »Damenbildnis L.H.«, Bild: Öl, Saal 17; »Vorfrühling in Stuttgart«, Bild: Öl, Saal 34 (Käufer: Privatperson, 1500 RM).
- o) »Anneliese«, Bild: Öl, Saal 19 (Käufer: Bormann, 4500 RM).
- p) »Die deutsche Passion I«, Druck: Holzschnitt, Saal 28; »Die deutsche Passion II«, Druck: Holzschnitt, Saal 28; »Die deutsche Passion III«, Druck: Holzschnitt, Saal 28; »Die deutsche Passion IV«, Druck: Holzschnitt, Saal 28; »Die deutsche Passion V«, Druck: Holzschnitt, Saal 28; »Die deutsche Passion VI«, Druck: Holzschnitt, Saal 28.
- q) »Kampfszene I und II«, Zeichnung: Feder (farbig), Saal 28.
- r) »Kampffeld«, Zeichnung: Gouache, Saal 30 (Käufer: Kanzlei des Führers der NSDAP, 100 RM); »Hermannschlacht«, Zeichnung: Gouache, Saal 30; »Straßenbau«, Zeichnung: Gouache, Saal 30; »Aus ›Till Uilenspiegel‹«, Zeichnung: Gouache, Saal 30 (Käufer: Rudolf Heß, 120 RM); »Kampf auf der Brücke«, Zeichnung: Gouache, Saal 30 (Käufer: Rudolf Heß, 150 RM).
- s) »Bauernkrieg«, Zeichnung: Aquarell, Saal 28; »Beflaggte Straße III«, Zeichnung: Aquarell (Käufer: Privatperson, 220 RM); »Sturm auf die Burg«, Zeichnung: Aquarell, Saal 30 (Käufer: Privatperson, 220 RM).
- t) »Kampf an der Küste I«, Zeichnung: Aquarell, Saal 30; »Kampf an der Küste II«,

Zeichnung: Aquarell, Saal 30.

u) »Hasenfamilie«, Zeichnung: Feder, gefärbt, Saal 28; »Eule«, Zeichnung: Feder, gefärbt, Saal 28; »Kleine Leute I und II«, Zeichnung: Feder, gefärbt, Saal 30.

v) »Sommerabend«, Zeichnung: Aquarell, Saal 28; »Unterm Apfelbaum«, Zeichnung: Aquarell, Saal 28.

w) »Kleines Reich«, Zeichnung: Aquarell, Saal 28 (Käufer: Privatperson, 300 RM); »Wintermärchen Nr. 2«, Zeichnung: Aquarell, Saal 28.

x) »Aus: Wiesenmännchens Brautfahrt«, Zeichnung: Aquarell, Saal 30; »Wintermärchen«, Zeichnung: Aquarell, Karton, Saal 30 (Käufer: Hitler, 350 RM); »Aus: Der Kleine Häwelmann«, Zeichnung: Aquarell, Saal 30; »Kleine Stadt«, Zeichnung: Aquarell, Saal 30.

y) »Aus: St. Nikolaus in Not«, Zeichnung: Aquarell, Saal 30 (Käufer: Göring, 350 RM); »Illustration zu ›Spielzeugkiste I‹«, Zeichnung: Aquarell, Saal 30 (Käufer: Göring, 350 RM); »Illustration zu ›Spielzeugkiste II‹«, Zeichnung: Aquarell, Saal 30 (Käufer: Göring, 350 RM); »Däumelinchen«, Zeichnung: Aquarell, Saal 30 (Käufer: Göring, 350 RM); »Rose«, Zeichnung: Aquarell, Saal 30 (Käufer: Privatperson, 350 RM).

****)** Künstlerinnen und Künstler, die auf der »Großen Deutschen Kunstausstellung« vertreten waren.

Tabelle 3: Siglen zur Tabelle 2 (Quelle: Papenbrock/Saure, Kunst 2000; GDK Research)

Siglen, Orte	Ausstellungen
0010 Baden-Baden	1934: »Ständige Kunstausstellung Baden-Baden. Jubiläums-Ausstellung«. Termin: 03.34-07.34.
0020 Baden-Baden	1935: »Ständige Kunstausstellung Baden-Baden. Frühjahrsausstellung«. Termin: 03.35-07.35.
0080 Baden-Baden	1939: »Neues badisches Kunstschaffen«. Verant.: Badisches Ministerium des Kultus und Unterrichts. Termin: 07.39-30.10.39.
0090 Baden-Baden	1941: »Oberrheinische Kunstausstellung Baden-Baden 1941«. Verant.: Chef der Zivilverwaltung im Elsaß, Abteilung Volksaufklärung und Propaganda/Ministerium des Kultus und Unterrichts in Baden. Termin: 05.04.41-31.07.41. Haus: Kunsthalle Baden-Baden.
0100 Baden-Baden	1941: »Oberrheinische Kunstausstellung Baden-Baden 1941. Herbstausstellung«. Verant.: Chef der Zivilverwaltung im Elsaß, Abteilung Volksaufklärung und Propaganda/Ministerium des Kultus und Unterrichts in Baden. Termin: 10.08.41-10.41.
0180 Berlin	1934: »Die Auslese I«. Verant.: NS-Kulturgemeinde. Termin 11.34-12.34. Haus: Ausstellungsgebäude Tiergartenstraße, Berlin.
0190 Berlin	1934: »Herbst-Ausstellung«. Verant.: Preußische Akademie der Künste Berlin. Termin: 11.34-12.34.
0220 Berlin	1935: »Württembergische Künstler«. Verant.: Verein Berliner Künstler. Termin: 27.02.35-20.03.35.
0240 Berlin	1935: »Schlesische Künstler«. Verant.: Verein Berliner Künstler. Termin: 13.05.35-02.06.35.
0250 Berlin	1935: »Münchener Künstler«. Verant.: Preußische Akademie der Künste Berlin. Termin: 05.35-06.35.
0270 Berlin	1935: »Berliner Kunst« Verant.: Ausstellungsleitung Berlin. Termin: 27.07.35-29.09.35.
0300 Berlin	1935: »Herbst-Ausstellung«. Verant.: Preußische Akademie der Künste, Berlin. Termin: 10.35-11.35.
0470 Berlin	1937: »Tierkunst-Ausstellung«. Verant.: Nationalsozialistische Kulturgemeinde. Termin: 05.05.37-05.06.37. Haus: Ausstellungsgebäude Tiergartenstraße, Berlin.
0490 Berlin	1937: »Graphik und Kleinplastik«. Verant.: Ausstellungsleitung Berlin. Termin: 05.06.37-04.07.37. Haus: Haus der Kunst, Berlin.
0540 Berlin	1937: »Kunstausstellung«. Verant.: Hilfswerk für deutsche bildende Kunst in der NS-Volkswohlfahrt. Termin: 06.11.37-28.11.37. Haus: Haus der Kunst, Berlin.
0580 Berlin	1938: »Berliner Kunst«. Verant.: Verein Berliner Künstler. Termin: 03.03.38-27.03.38.
0690 Berlin	1939: »Frühjahrs-Ausstellung«. Verant.: Preußische Akademie der Künste. Termin: 03.39-04.39. Haus: Preußische Akademie der Künste.
0750 Berlin	1940: »Frühjahrs-Ausstellung«. Verant.: Preußische Akademie der Künste, Berlin. Termin: 04.40-06.40. Haus: Preußische Akademie der Künste, Berlin.
0850 Berlin	1941: »Die Pressezeichnung im Kriege«. Verant.: Ausstellungsleitung Berlin. Termin: 22.03.41-20.04.41. Haus: Haus der Kunst, Berlin.
0900 Berlin	1941: »Der deutsche Mensch«. Verant.: Ausstellungsleitung Berlin. Termin: 04.10.41-02.11.41. Haus: Berliner Kunsthalle.
0920 Berlin	1941: »Künstlerisches Frauenschaffen der Gegenwart«. Verant.: Reichsfrauenführung. Termin: 10.41-03.42. Haus: Gästehaus der Reichsfrauenführung, Berlin.

Siglen, Orte	Ausstellungen
0930 Berlin	1942: »Große Berliner Kunstausstellung 1942«. Termin: 31.05.42-31.08.42. Haus: Nationalgalerie, Berlin.
0960 Berlin	1942: »Niederschlesische Kunst«. Verant.: Kunstverein Niederschlesien/Kunst-Dienst Berlin. Termin: 09.10.42-15.11.42. Haus: Schloß Schönhausen, Berlin.
0990 Berlin	1943: »Frühjahrs-Ausstellung«. Verant.: Preußische Akademie der Künste Berlin. Termin: 04.43-05.43.
1020 Beuthen	1943: »Oberschlesische Kunstausstellung 1943«. Verant.: Kunstverein Oberschlesien. Termin: 05.09.43-03.10.43. Haus Landesmuseum Beuthen.
1060 Braunschweig	1942: »Der Rhein und das Reich. Düsseldorfer Kunstausstellung«. Verant.: Stadt Braunschweig. Termin: 19.10.42-29.11.42. Haus: Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig.
1070 Braunschweig	1943: Braunschweiger Kunstausstellung 1943. Sonderschau Gebhardt-Westerbuchberg«. Verant.: Braunschweiger Kunstverein e.V. Termin: 12.12.43-22.01.44. Haus: Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig.
1100 Breslau	1934: »Deutsche Kunst in Schlesien von 1850 bis zur Gegenwart. Eduard Kaempffer-Gedächtnis-Ausstellung«. Verant.: Gruppe bildender Künstler im Kampfbund für deutsche Kultur. Termin: 10.06.34-15.07.34. Haus: Poelzigbau, Breslau.
1120 Breslau	1939: »Sächsische Künstler«. Verant.: Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau. Termin: 04.38. Haus: Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau.
1140 Breslau	1942: »Niederschlesische Kunstausstellung 1942. Sonderschau: Künstler des Münsterberger Ferienateliers«. Verant. Kunstverein Niederschlesien e.V. Termin: 25.10.42-22.11.42. Haus: Museum der bildenden Künste, Breslau.
1220 Darmstadt	1934: »Deutsche Frühjahrs-Ausstellung, Darmstadt 1934.« Verant.: Kampfbund für deutsche Kultur, Ortsgruppe Darmstadt. Termin: 13.05.34-30.09.34. Haus: Mathildenhöhe Darmstadt. Anm.: Erste gesamtdeutsche Ausstellung des Kampfbundes.
1266 Dessau	1943: »Aus Kinder- und Märchenwelt«. Verant.: Anhaltischer Kunstverein. Termin: ab 24.01.43. Haus: Anhaltische Gemäldegalerie.
1350 Dresden	1933: »Gemeinsame Ausstellung: 3 Künstlergruppen Dresden 1933«. Verant.: Künstlervereini-gung/Deutscher Künstlerverband/Dresdner Sezession. Termin: 17.08.33-15.10.33. Haus: Schloss, Dresden.
1570 Düsseldorf	1934: »Gemeinschaftsausstellung deutscher Künstler«. Termin: 05.34-10.34. Haus: Kunstpalast am Rhein, Düsseldorf.
1590 Düsseldorf	1937: »Große Kunstausstellung Düsseldorf 1937. Nordwestdeutsche Kunst innerhalb der Ausstel-lung Schaffendes Volk«. Termin: 15.05.37-15.10.37. Haus: Kunsthalle Düsseldorf.
1620 Düsseldorf	1940: »Frühjahrs-Ausstellung Düsseldorf 1940«. Verant. Gesellschaft zur Förderung der Düssel-dorfer bildenden Kunst. Termin: 01.03.40-31.05.40. Haus: Kunsthalle Düsseldorf.
1660 Düsseldorf	1941: »Herbstausstellung Düsseldorfer Künstler 1941«. Verant.: Gesellschaft zur Förderung der Düsseldorfer Kunst. Termin: 12.10.41-24.12.41. Haus: Kunsthalle Düsseldorf.
1750 Flensburg	1943: »Ausstellung deutscher Holzschnitte der Gegenwart«. Verant.: Kunstverein Flensburg.
1820 Freiburg	1935: »Ausstellung der Stadt Freiburg i.Br. 1935«. Verant.: Stadt Freiburg. Termin: 14.07.35-01.10.35. Haus: Augustinermuseum Freiburg.
1870 Gleiwitz	1935: »Kunstausstellung 1935«. Verant.: Künstlerbund Oberschlesien. Termin: 31.03.35-28.04.35. Haus: Ausstellungshalle am Hauptbahnhof.
Göttingen 1943	1943: Graphik von Walter Klemm und Fritz Röhrs. Verant.: Vereinigung Göttinger Kunstfreunde. 12.12.43-23.01.44. Mitteilungsblatt der Reichskammer der bildenden Künste 9/1944, H. 1/2.

Siglen, Orte	Ausstellungen
1940 Halle/S.	1940: »Graphik und Kleinplastik«. Verant.: Hauptstelle Bildende Künste im Amt des Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP. Termin: 28.04.40-19.05.40. Haus: Städtisches Moritzburg-Museum, Halle/S.
1960 Halle/S.	1940: »Junges Kunstschaffen der Gaue Halle-Merseburg, Magdeburg-Anhalt und Thüringen«. Verant.: Städtisches Moritzburg-Museum, Halle/S.
2080 Hamburg	1937: »Kunstausstellung«. Verant.: Hilfswerk für deutsche bildende Kunst in der NS-Volkswohlfahrt. Termin: 09.10.37-07.11.37. Haus: Kunsthalle, Hamburg.
2150 Hamburg	1939: »Ausstellung Schlesischer Künstler 1939«. Verant.: Kunstverein Hamburg. Termin: 22.06.39-23.07.39. Haus: Kunstverein, Hamburg.
2235 Hamburg	1944: »Ausstellung Danzig-westpreussischer, pommerscher und mecklenburgischer Künstler«. Verant.: Kunstverein. Haus: Kunsthalle Hamburg. Anm.: Handschriftlicher Hinweis im Katalog: »Wegen der starken Beschädigung der Kunsthalle am 18. Juni 1944 fand die am gleichen Tage vorgesehene Eröffnung der Ausstellung in der Kunsthalle nicht statt. Die Ausstellung wird ab Sonntag, den 9. Juli bis zum 30. Juli nur sonnabends und sonntags von 10-18 Uhr zusammen mit der Kulturgemeinde Hamburg-Walddörfer in der Walddörfer-Schule in Volksdorf gezeigt«.
2310 Hannover	1935: »Rudolf Koch und sein Kreis. 144. Ausstellung«. Verant.: Evangelische Reichsgemeinschaft christlicher Kunst/Kestner-Gesellschaft Hannover. Termin: 19.05.35-30.06.35. Haus: Kestner-Gesellschaft, Hannover.
2320 Hannover	1935: »Herbstausstellung 1935. Niedersächsische Künstler«. Verant.: Kunstverein Hannover. Termin: 12.10.35-24.11.35. Haus: Künstlerhaus, Hannover.
2360 Hannover	1938: »106. Große Frühjahrs-Ausstellung 1938«. Verant.: Kunstverein Hannover. Termin: 20.03.38-30.04.38. Haus: Künstlerhaus, Hannover.
2400 Hannover	1940: »108. Große Frühjahrsausstellung«. Verant.: Kunstverein Hannover. Termin: 05.05.40-09.06.40. Haus: Künstlerhaus, Hannover.
2420 Hannover	1941: »109. Große Frühjahrsausstellung«. Verant.: Kunstverein Hannover. Termin: 27.04.41-02.06.41. Haus: Künstlerhaus, Hannover.
2430 Hannover	1941: »Herbstausstellung Hannoverscher Künstler 1941«. Verant.: Kunstverein Hannover. Termin: 16.11.41-21.12.41. Haus: Künstlerhaus, Hannover.
2450 Hannover	1942: »Herbstausstellung Hannoverscher Künstler 1942«. Verant.: Kunstverein Hannover. Termin: 25.10.42-06.12.42. Haus: Künstlerhaus, Hannover.
2460 Hannover	1943: »111. Große Frühjahrsausstellung«. Verant.: Kunstverein Hannover. Termin: 28.02.43-18.04.43. Haus: Kunstverein Hannover.
2480 Heidelberg	1937: »Deutsche Kunst der Gegenwart. Sommer-Ausstellung des Heidelberger Kunstvereins 1937«. Verant.: Heidelberger Kunstverein. Haus: Haus der Kunst, Heidelberg.
2490 Heidelberg	1938: »Deutsche Maler der Gegenwart«. Verant.: Heidelberger Kunstverein. Termin: 25.09.38-20.11.38. Haus: Haus der Kunst, Heidelberg.
2530 Karlsruhe	1936: »Deutsche Wandmalerei der Gegenwart«. Verant.: Der Badische Minister des Kultus und Unterrichts, Karlsruhe. Termin: 12.11.36-13.12.36. Haus: Städtische Ausstellungshalle Karlsruhe.
Kassel 1938	1938: Werke von Toni Schulz, Wenz-Vieter und Zimmermann. Verant.: Kunstverein zu Kassel. 04.09.38. Mitteilungsblatt der Reichskammer der bildenden Künste 3/1938, H. 3, 7.
2610 Kiel	1936: »Schleswig-Holsteinisches Kulturschaffen. Jahresschau der Reichskammer der bildenden Künste. Landesleitung Schleswig-Holstein«. Verant.: Kunstring der NS-Gemeinschaft Kiel. Termin: 15.02.36-15.03.36. Haus: Kunsthalle, Kiel. Anm.: Malerei, Plastik, Kunsthandwerk, Gebrauchsgraphik, Fotografie, Innenraumausgestaltungen, Architektur (auch Modelle) und Gartengestaltung.
2650 Kiel	1942: »Gäste aus der Reichshauptstadt«. Verant.: Schleswig-holsteinischer Kunstverein. Termin: 11.10.42-08.11.42. Haus: Kunsthalle, Kiel.

Siglen, Orte	Ausstellungen
2740 Königsberg	1937: »Ostpreussenkunst 1937. 64. Kunstausstellung des Kunstvereins Königsberg«. Verant.: Kunstverein Königsberg/Kunstring der NS-Kulturgemeinde in Verbindung mit der Reichskammer der bildenden Künste. Termin: 06.06.37-18.07.37. Haus: Kunsthalle am Wrangelturm, Königsberg/Pr.
2760 Königsberg	1939: »Ostpreussenkunst 1939. 65. Kunstausstellung des Kunstvereins Königsberg«. Verant.: Kunstverein Königsberg. Termin: -25.06.39.
2840 Leipzig	1935: »Deutsche Graphik-Schau 1935«. Verant.: Museum der bildenden Künste Leipzig/Leipziger Kunstverein. Termin: 03.35.
2860 Leipzig	1936: »Deutsche Graphik-Schau 1936«. Verant.: Leipziger Kunstverein. Haus: Museum der bildenden Künste. Anm.: Graphik nach 1933. Kein Ausstellungsverzeichnis.
2870 Leipzig	1937: »Kunstausstellung«. Verant.: Hilfswerk für deutsche bildende Kunst in der NS-Volkswohlfahrt. Termin: 26.06.37-17.07.37. Haus: Grassi-Museum, Leipzig.
2960 Magdeburg	1937: »Kunstausstellung«. Verant.: Hilfswerk für deutsche bildende Kunst in der NS-Volkswohlfahrt. Termin: 17.04.37-09.05.37. Haus: Kaiser-Friedrich-Museum, Magdeburg.
3010 Mannheim	1940: »Zeichnungen und Pastelle zeitgenössischer deutscher Künstler«. Verant.: Städtische Kunsthalle Mannheim. Termin: 08.40-30.09.40. Haus: Städtische Kunsthalle Mannheim. Anm. Laut Information aus der Kunsthalle Mannheim fand diese Ausstellung vom 18.08.40-20.10.40 statt.
3020 Mannheim	1940: »Deutsche Aquarellisten der Gegenwart II«. Verant.: Städtische Kunsthalle Mannheim. Termin: 10.11.40-31.12.40. Haus: Städtische Kunsthalle Mannheim.
3070 München	1933: »Staatliche Kunstausstellung München 1933«. Termin: 07.33-10.33. Haus: Neue Pinakothek/Deutsches Museum, München.
3080 München	1933: »Sonderschau der Münchner Künstlergenossenschaft zur Förderung der Spende zur nationalen Arbeit und der Winterhilfe«. Verant.: Münchner Künstlergenossenschaft. Termin: 11.33-12.33. Haus: Münchner Künstlergenossenschaft.
3100 München	1934: »Große Münchner Kunstausstellung 1934«. Verant.: Ausstellungsleitung München. Termin: 01.06.34-10.34. Haus: Neue Pinakothek, München.
3120 München	1934: »Süddeutsche Kunst in München«. Verant.: Ausstellungsleitung München. Termin: 22.10.34-12.34. Haus: Neue Pinakothek, München.
3130 München	1935: »Münchner Kunst«. Verant.: Ausstellungsleitung München/Münchener Künstler-Genossenschaft/Verein Bildender Künstler Münchens »Secession«/Münchener Neue Secession. Termin: 18.01.35-02.35. Haus: Neue Pinakothek, München.
3140 München	1935: »Berliner Kunst«. Verant.: Ausstellungsleitung München. Termin: 15.03.35-05.35. Haus: Neue Pinakothek, München.
3180 München	1936: »50 Jahre Münchner Landschaftsmalerei und Bildnisplastik«. Verant.: Ausstellungsleitung München. Termin: 15.01.36-03.36. Haus: Neue Pinakothek, München.
3190 München	1936: »Heroische Kunst«. Verant.: NS-Kulturgemeinde. Termin: 15.06.36-22.06.36. Haus: Städtische Galerie Lenbachhaus, München.
3230 München	1937: »Große Deutsche Kunstausstellung 1937«. Verant.: Haus der Deutschen Kunst, München. Termin: 18.07.37-31.10.37. Haus: Haus der Deutschen Kunst, München.
3250 München	1937: »Die Arbeit in der Kunst«. Termin: 16.10.37-06.11.37. Haus: Ausstellungspark München.
3260 München	1938: »Münchner Kunstausstellung 1938«. Verant.: Termin: 01.05.38-10.38. Haus: Maximilianeum, München.
3270 München	1938: »Große Deutsche Kunstausstellung 1938«. Verant.: Haus der Deutschen Kunst, München. Termin: 10.07.38-16.10.38. Haus: Haus der Deutschen Kunst, München.
3290 München	1939: »Große Deutsche Kunstausstellung 1939«. Verant.: Haus der Deutschen Kunst, München. Termin: 16.07.39-15.10.39. Haus: Haus der Deutschen Kunst, München.

Siglen, Orte	Ausstellungen
3310 München	1940: »Große Deutsche Kunstausstellung 1940«. Verant.: Haus der Deutschen Kunst, München. Termin: 07.40-10.40. Haus: Haus der Deutschen Kunst, München.
3350 München	1941: »Große Deutsche Kunstausstellung 1941«. Verant.: Haus der Deutschen Kunst, München. Termin: 26.07.41-. Haus: Haus der Deutschen Kunst, München.
3370 München	1942: »Große Deutsche Kunstausstellung 1942«. Verant.: Haus der Deutschen Kunst, München. Termin: 04.07.42-. Haus: Haus der Deutschen Kunst, München.
3390 München	1943: »Große Deutsche Kunstausstellung 1943«. Verant.: Haus der Deutschen Kunst, München. Termin: 06.43-. Haus: Haus der Deutschen Kunst, München.
3400 München	1944: »Große Deutsche Kunstausstellung 1944«. Verant.: Haus der Deutschen Kunst, München. Termin: 07.44-. Haus: Haus der Deutschen Kunst, München.
3520 Nürnberg	1943: »Berliner Zeichner und Graphiker«. Verant.: Albrecht-Dürer-Verein, Nürnberg. Termin: Frühjahr 43. Haus: Fränkische Galerie, Nürnberg.
3670 Stettin	1937: »Kunstausstellung«. Verant.: Hilfswerk für deutsche bildende Kunst in der NS-Volkswohlfahrt. Termin: 28.08.37-26.09.37. Haus: Städtisches Museum, Stettin.
3700 Stuttgart	1937: »Kunstausstellung«. Verant.: Hilfswerk für deutsche bildende Kunst in der NS-Volkswohlfahrt. Termin: 05.06.37-27.06.37. Haus: Kunstgebäude.
Stuttgart 1942	1942: Werke von Peter Jakob Schober und Alfred Kubin. Verant.: Kunsthaus Schaller. 04.42-05.42. Mitteilungsblatt der Reichskammer der bildenden Künste 7/1942, H. 6, 6.
3790 Wanderaus- stellung	1942: »Kunst der Front 1942«. Verant.: Soldaten der Luftwaffe/Luftgau VII. Anm.: Wanderausstellung von Januar bis November 1942. Stationen: Karlsruhe, Baden-Baden, Stuttgart, München, Augsburg, Ulm, Heilbronn, Pforzheim, Konstanz, Reutlingen, Freiburg i.Br., Ulm, Landshut, Konstanz.

4.3.2. Antworten der Verlage auf die neuen erziehungs- und bildungstheoretischen Anforderungen an das Fibel-Bild

1931 hatte der »Münchener Bund« (bayerische Arbeitsgemeinschaft des »Deutschen Werkbundes«) in einer Flugschrift festgestellt, dass »die Qualität der illustrierten Volksschullesebücher im Durchschnitt höchst unzulänglich ist«, und die geplante Ausstellung illustrierter Volksschullesebücher aus diesem Grund abgesagt.¹⁸⁰ Diese 1934 nochmals aufgegriffene Kritik zeigt deutlich, welch immenser Stellenwert der Fibel als Bildungsmedium beigemessen wurde. Beanstandet wurde insbesondere die Reduzierung von Bildern auf bloßen Buchschmuck und die Nichtbeachtung ihrer erziehungs- und bildungstheoretischen Relevanz dahingehend, dass die »durch Stunden und Stunden hindurch betrachteten illustrierten Lesebücher dem Menschen ganz wesentliche Grundlagen seines Verhältnisses zum Sichtbaren überhaupt geben«.¹⁸¹ Damit zusammenhängend wurde die fehlende »organische Einheit« von Text und Bild moniert und darauf hingewiesen, dass »die formale Gestaltung eines Volksschullesebuchs oder einer Fibel [...] nicht ein nebensächliches Hinzukommen sei, sondern »die typographische und bildmäßige Gestaltung [...] mit der literarischen auf gleicher Höhe stehen und sich mit ihr zu organischer Einheit verbinden« müsse.¹⁸²

In der Auseinandersetzung mit diesen auch andernorts vorgetragenen Prinzipien für die Gestaltung von Fibern¹⁸³ diskutierten etliche Verlage sowie Autorinnen und Autoren die didaktischen Anforderungen an die Illustrationen und verfolgten schon vor dem Erscheinen von Böttchers Grundsätzen für die Bebilderung von Fibern von 1938 (»Bayreuther Richtlinien«) den Anspruch, die »erziehlische Seite der Bilder« und damit deren bildungspolitische Dimension stärker ins Zentrum zu rücken.¹⁸⁴ So mahnt etwa der Verlag *Kamp* in schwülstigen Ganzheitsideologemen unter Bezug auf Kriek an, dass das Bild über eine »bloße Illustration« hinausgehen und dem Wort »als dienendes Glied an die Seite treten« müsse, da nur aus »die-

180 Flugschrift des Münchener Bunds (bayerische Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Werkbundes) zur Gestaltung des Schullesebuchs. Februar 1931. München, zit.n. Dieterich, Unterricht 1934, S. 13.

181 Ebd.

182 Ebd.

183 Vgl. u.a. Springer, Grundsätze 1936; Kempen, Bilder 1937; Böttcher, Fibel 1937.

184 O.A., Pommernfibel 1935, S. 11 (Herv. i.O.); vgl. Bemerkungen zur Lesefibel »Wir ABC-Schützen« von Hans Stanglmaier als Beilage zum Schreiben des Verlages Kellerer an das Staatsministerium für Unterricht und Kultus v. 7. Oktober 1937, BayHStA MK 42569, o.P.; Stellungnahme des Bayer. Staatsministeriums für Unterricht und Kultus, i.V. Boepple, zum Gutachten über das Erstlesebuch »Lies mit!« betr. Erlass des Reichs- und Preuß. Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung v. 4. Dezember 1937 E II a Nr. 2789 an den Reichs- und Preuß. Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung v. 15. Februar 1938, BayHStA MK 42569, o.P.

nender Gliedschaft« »das Ganze« erwachsen könne.¹⁸⁵ Der Verlag *Hirt* bemängelt hingegen an der Bebilderung der Fibeln vergangener Jahrzehnte, dass jene nur einem »einzigsten rein methodischen Zweck« diene: Diese sollte »das Leselernverfahren unterstützen und das Merken der Buchstaben und Laute erleichtern«.¹⁸⁶ Das Fibel-Bild als sinnstiftendes Medium und Ausdruck der »Erziehungsgedanken des neuen Deutschland« habe aber vor allem die Aufgabe, das Kind zum Denken und Sprechen anzuregen, ihm künstlerisch hochwertige, »farbenfrohe, plastische Vorstellungen zu vermitteln und es täglich von neuem für die Fibel zu gewinnen«.¹⁸⁷ Auch *Diesterweg* entwarf ein Konzept, um den Fibel-Bildern einen erzieherischen »Wert« angedeihen zu lassen, und verwendete zu diesem Zweck viele ganzseitige Abbildungen zu knapp gehaltenen bekannten Textauszügen, die die »Bildwirkung sinnvoll [...] unterstreichen und für die Erinnerung [...] stützen« sollten.¹⁸⁸

Für die Umsetzung der nationalsozialistischen Erziehungs- und Bildungsziele, etwa die »Pflege des Familiensinnes« und die »Weckung von Freundschaft, Kameradschaft, Hilfs- und Opferbereitschaft«, wurde die erlebnisorientierte Gestaltung von heimatlichen und kindertümlichen Situationen als geeignet erachtet, »in die das Kind aktiv, handelnd hineingestellt« werden könne und aus denen sich das »Hauptmotiv« ableiten lasse.¹⁸⁹ Die »einheitlich« auszuarbeitenden Bilder sollten aus dem »Lebenskreis« des Kindes heraus, das entwicklungsgemäß »der Anschauung gegenüber besonders empfänglich ist«, entworfen werden, seinen »Erfahrungskreis« widerspiegeln und durch die Wiedergabe von Einzelheiten ansprechen und begeistern.¹⁹⁰ Dabei müsse »den bestehenden Eigenarten ihres Wohn- und Lebensgebietes, den Dorf- und Stadtformen, also der Verbundenheit von Blut und Boden in jeder Hinsicht Rechnung [ge]tragen« werden, weshalb nicht ausschlaggebend wäre, wie oft die Hakenkreuzfahne wehe, sondern dass »*der Geist, der*

185 O.A., Schiff o.J. [1936], S. 24.

186 O.A., Pommernfibel 1935, S. 8; vgl. o.A., Schlesierfibel 1935, S. 26. Die Beihefte zu »Hirts Schreiblesefibeln« sind in weiten Teilen identisch; vgl. z.B. o.A., Hirts Berliner Fibel 1935; o.A., Kurmark 1935. Im Folgenden wird vor allem aus den Beiheften zur »Pommernfibel« und zur »Schlesierfibel« zitiert.

187 O.A., Pommernfibel 1935, S. 10f.; o.A., Schlesierfibel 1935, S. 26.

188 Stellungnahme des Bayer. Staatsministeriums für Unterricht und Kultus, i.V. Boepple, zum Gutachten über das Erstlesebuch »Lies mit!« betr. Erlass des Reichs- und Preuß. Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung v. 4. Dezember 1937 E II a Nr. 2789 an den Reichs- und Preuß. Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung v. 15. Februar 1938, BayHStA MK 42569, o.P.

189 O.A., Pommernfibel 1935, S. 30, 10; vgl. ebd., S. 15.

190 Ebd., S. 10f., 30; vgl. ebd., S. 12f., 29; o.A., Schlesierfibel 1935, S. 35; vgl. Zimmermann/Westermann, Fibel 1939, o.S. Dagegen verfolgte beispielsweise der Verlag *Westermann* bis 1938 eine entgegengesetzte Strategie und spricht sich für flächenhafte Abbildungen aus.

sie schuf, zu spüren« sei.¹⁹¹ »Der Zusammenhang zwischen den einzelnen Situationen« liege sodann im »Gesamterlebnis des Kindes«, um es auf »*gesamnterrichtlicher Grundlage*« in die »*Gedankenwelt unserer neuen Volksgenossenschaft*« einzuführen.¹⁹² Die Notwendigkeit, dem Erfahrungsbereich des Kindes unbedingte Beachtung zu schenken, betont u.a. auch der Gausachbearbeiter für Grundschulfragen und Leiter des Fibel-Arbeitskreises des NSLB, Gau Hamburg Walter Schultze, der das »volkhafte Leben« wie auch die technischen Neuerungen und die damit einhergehende Veränderung der Vorstellungswelt aus der kindlichen Perspektive einzufangen sucht.¹⁹³

»Somit ist auch die geistige Welt der Sechsjährigen heute nicht mehr dieselbe wie vor Jahren. Bilder, Zeitschriften, der Rundfunk, das Straßenleben, häusliche Gespräche u.a. spielen bei dieser Wandlung eine Rolle. Offen ist eigentlich nur noch die Frage, welcher Art im einzelnen der Bezug ist, den die Kleinen zu den Männern und Ereignissen der Gegenwart finden. Doch eines steht fest: Soweit sich unsere Fibelgeschichten an das Äußerlich-Erscheinungsmäßige halten, greifen wir dem kindlichen Erleben nicht vor. Marschierende SA, Sammlungen für die Winterhilfe, die aufmarschierende Rathauswache fesseln ohne Frage die kindliche Aufmerksamkeit. Soweit wir das Kind in die Handlung einbeziehen – und das ist in fast allen Geschichten der Fall –, sind wir eingehend kindlichem Erleben nachgegangen und glauben diese Stoffe aus dem Blickwinkel eingefangen zu haben, aus dem das Kind sie sieht.«¹⁹⁴

Des Weiteren kamen die Verlage in Anbetracht der erziehungs- und bildungstheoretischen Bedeutung von Illustrationen und der Beanstandung der Qualität ihrer Produkte nicht umhin, der Forderung nach ästhetisch höherwertigen Fibel-Bildern nachzukommen. Diese sollten wie die Fibel insgesamt einen »künstlerischen Gesamteindruck« aufweisen,¹⁹⁵ da bereits bei Kindern der sorgfältig zu entwickelnde »Keim zum künstlerischen Empfinden vorhanden« sei.¹⁹⁶ In diesem Kontext verweisen Schultze wie auch der Verlag *Hirt* auf die Notwendigkeit einer harmonischen Ordnung und Gestaltung der Bilder gegenüberliegender Seiten nach »Anlage« und »Raumverteilung«¹⁹⁷ und nehmen insofern eine Zielstellung auf, die der

191 O.A., Pommernfibel 1935, S. 9f. (Herv. i.O.); vgl. ebd., S. 11, 29f.; Schultze, Leseunterricht 1940, S. 22.

192 O.A., Pommernfibel 1935, S. 30, 10 (Herv. i.O.).

193 Schultze, Jung-Deutschland-Fibel 1935, S. 5.

194 Ebd., S. 11.

195 O.A., Pommernfibel 1935, S. 11.

196 Schulz/Zimmermann, Heimat 1921, S. 28; vgl. o.A., Schlesierfibel 1935, S. 26; o.A., Pommernfibel 1935, S. 8, 11; Schultze, Leseunterricht 1940, S. 25.

197 O.A., Pommernfibel 1935, S. 11; vgl. Schultze, Leseunterricht 1940, S. 25.

Verlag *Westermann* mit Blick auf eine kindgerechte Bebilderung schon 1921 angestrebt hatte und auch nach 1933 beibehielt. So hob Otto Zimmermann in seiner Einführung zu der mehrfach umgearbeiteten »Mühlenfibel«¹⁹⁸ hervor, die Illustrationen »nicht nach einem starren buchtechnischen Prinzip nach immer gleichen Normen« zu gestalten, rahmen und einzufügen, sondern dem wechselnden Gegenstand gemäß anzupassen und anzuordnen.¹⁹⁹ Auch der Verlag *Kellerer* will die Bilder nicht durch »starre Begrenzungslinien« korsettieren, sondern das Kind »durch Streubilder zum Selbstbetätigen [anregen]«. ²⁰⁰

Überdies debattierten die Verlage über die Papierqualität, das Schriftbild,²⁰¹ den Einband sowie das Druckverfahren. Dabei gewann die Betrachtung der Farbgestaltung im Rahmen neuer und innovativer Techniken außerordentlich an Gewicht. Von einigen Verlagen wie z.B. *Oldenbourg*, *Crüwell* oder *Kamp*²⁰² wurde der Offsetdruck vorangetrieben, der auch einen qualitativ hochwertigen Mehrfarbendruck ermöglichte, während *Westermann* auf das vergleichsweise aufwendige Tiefdruckverfahren zurückgriff mit der Begründung, dass sich durch die farbige Strichätzung die Schönheit der mit Aquarelltusche angefertigten Vorlagen beim Abdruck bewahren und ihr künstlerischer Wert herausstellen ließe.²⁰³ Allerdings trug sich später auch *Westermann* mit dem Gedanken des schnelleren Offsetdrucks.²⁰⁴ Daneben gab es Verlage, die eine weniger aufwendige Farbgestaltung betrieben, obwohl das finanzielle Risiko bei der Produktion einer Fibel angesichts der ministeriellen Genehmigung vor ihrer Einführung laut Schultze überschaubar gewesen sei.²⁰⁵ Demgegenüber sollten die strategischen Überlegungen vielmehr darin bestehen, so der Verlag *Hirt*, bei einer kostensparenden Lösung auf kunstvolle einfarbige statt auf schlechte vierfarbige Bilder zurückzugreifen, dies betreffe auch den Verzicht auf Überdruckfarbe, da hier lediglich Farbigkeit vorgetauscht werde.²⁰⁶

198 Vgl. zu den verschiedenen Ausgaben Teistler, *Fibel-Findbuch* 2003, S. 329. Das Fibel-Korpus enthält Auflagen von 1935, 1936 und 1941 (F27, F44, F84).

199 Schulz/Zimmermann, *Heimat* 1921, S. 31.

200 Bemerkungen zur Lesefibel »Wir ABC-Schützen« von Hans Stanglmaier als Beilage zum Schreiben des Verlages Kellerer an das Staatsministerium für Unterricht und Kultus v. 7. Oktober 1937, BayHStA MK 42569, o.P.

201 Vgl. Kapitel 3.2.

202 O.A., Schiff o.J. [1936], S. 24.

203 Schulz/Zimmermann, *Heimat* 1921, S. 32.

204 Vgl. Schreiben Sandig an Zimmermann v. 20. Mai 1939, WUA 3/27-3, o.P.

205 Schultze, *Leseunterricht* 1940, S. 26. Vgl. auch o.A., *Schlesierfibel* 1935, S. 26; o.A., *Pommernfibel* 1935, S. 8, 11; Bemerkungen zur Lesefibel »Wir ABC-Schützen« von Hans Stanglmaier als Beilage zum Schreiben des Verlages Kellerer an das Staatsministerium für Unterricht und Kultus v. 7. Oktober 1937, BayHStA MK 42569, o.P.

206 Vgl. o.A., *Pommernfibel* 1935, S. 8.

Um die Frage klären zu können, welche Farben Kinder am liebsten mögen, wurde auf Experimente zum kindlichen Aneignungsprozess sowie zur Bild- bzw. Farbwirkung Bezug genommen. Während bei *Hirt* ohne Rekurse auf wissenschaftliche Quellen ausgeführt wird, auf die Verwendung von »reinen, leuchtenden Farben« sowie deren Auswahl und Anordnung Wert zu legen und ferner »verschwommene Mischöne« wegzulassen,²⁰⁷ orientierte sich Zimmermann an den pädologischen Untersuchungen Medard Carolus Schuytens, der eine pädagogische Theoriebildung auf der Grundlage einer empirischen Kinderforschung nach dem Beispiel der exakten Wissenschaften angestrebt hatte, sowie an den experimentellen Nachweisen zum Empfindungs- und Wahrnehmungsvermögen der Kinder für Farben von Alfons Engelsperger und Otto Ziegler.²⁰⁸ Im Rahmen eines seiner Tests ließ Schuyten, von Hause aus Physiker, Kinder (2205 Mädchen und 2037 Knaben im Alter von 4 bis 14 Jahren) die Farben bestimmen, die sie als die schönsten bevorzugten, und schlussfolgerte daraus, welche Farbe den »angenehmsten Reiz auf die Kinderaugen« bewirke.²⁰⁹ Nach Schuyten favorisierten sowohl jüngere als auch ältere Kinder in unterschiedlicher Reihenfolge die Farben blau, rot und violett. Darauf folgten zumeist die Farben gelb vor grün und schließlich orange. Statistisch erhoben wurde auch die Beliebtheit von schwarz und weiß – diese unbunten Farben waren jeweils am Ende der Skala zu finden –, wobei Jungen eher schwarz und Mädchen eher weiß den Vorrang gaben.²¹⁰ In den von Engelsperger und Ziegler durchgeführten Untersuchungen zum »Farbensinn« von Kindern (200 Mädchen und Jungen im Alter von sechs Jahren) findet sich hingegen die folgende Skala der Lieblingsfarben für beide Geschlechter (absteigend): lila-purpur, dunkelblau, violett. Danach folgten bei den Jungen hellgelb, orange und hellblau sowie bei den Mädchen hellblau, hellrot und weiß. Mit Abstand am wenigsten mochten die Kinder schwarz.²¹¹ Für die Bebilderung der »Hansa-Fibel«²¹² und ihrer Sonderausgaben durch Eugen Oßwald, der auch noch nach 1933 für den Verlag *Westermann* tätig war, seien diese Forschungsergebnisse, deren Verlässlichkeit nicht nur angesichts der disparaten Ergebnisse angezweifelt werden muss, erstmals bewusst angewendet worden.²¹³

207 O.A., Pommernfibelf 1935, S. 11.

208 Vgl. Schulz/Zimmermann, *Heimat* 1921, S. 31; Schuyten, *Farbsinn* 1906; Engelsperger/Ziegler, *Beiträge* 1906. Vgl. zur international viel beachteten pädologischen Bewegung in Belgien vor dem Ersten Weltkrieg Depaepe, *Wohl* 1993, S. 84-95, 120-127, 164ff., 174-199; ders., *Pedologist* 1998, S. 209-229.

209 Schuyten, *Farbsinn* 1906, S. 102. Schuyten verweist zudem auf weitere Arbeiten, z.B. Lobsien, *Kind* 1905, S. 466ff.

210 Vgl. Schuyten, *Farbsinn* 1906, S. 103f.

211 Vgl. Engelsperger/Ziegler, *Beiträge* 1906, S. 85-89.

212 Erstmals erschienen 1914 (vgl. Teistler, *Fibel-Findbuch* 2003, S. 321; Kleinschmidt, *Hansa-Fibel* 2006).

213 Schulz/Zimmermann, *Heimat* 1921, S. 31.

Nicht zuletzt stand bei den Verlagen die Frage im Raum, wer die Fibeln illustrieren sollte. Als Konsens galt unter dem Gesichtspunkt der systemstabilisierenden Funktion der Fibel, Malerinnen und Maler zu beauftragen, die »sich der Verantwortung [bewusst sind], das erste Schulbuch des Kindes künstlerisch zu gestalten«.²¹⁴ Bei Hirt findet sich zudem der Verweis auf die Notwendigkeit der »Blutsgebundenheit« als Voraussetzung, »völkisch« empfinden und sich künstlerisch ausdrücken zu können. In dem Beiheft zur »Schlesierfibel«²¹⁵ wird dazu ausgesagt, dass es selbstverständlich sei, nur einen »schlesischen Menschen« und »durchdrungenen Nationalsozialisten« für die Illustration dieser Fibel heranzuziehen, zumal es gerade im »Grenzland« Schlesien auf eine »starke innere Geschlossenheit, ein unbedingtes Zusammengehörigkeitsgefühl« ankomme.²¹⁶ Rassenanthropologisch versprach sich der Verlag, der an dieser Stelle aus Hitlers »Mein Kampf« zitiert, von dieser personellen Ausrichtung eine Wirkung nicht nur für das »Heranzüchten kerngesunder Körper«, sondern auch die »Entwicklung des Charakters«,²¹⁷ also die »Ausbildung der Willens- und Entschlußkraft sowie die Pflege der Verantwortungsfreudigkeit.«²¹⁸

Einen Überblick über etliche seit 1933/1934 erschienene Fibeln und Begleitmaterialien und die unterschiedlichen Lösungen der Verlage hinsichtlich der neuen erziehungs- und bildungstheoretischen Anforderungen an das Fibel-Bild gibt Johannes Springer, Dozent an der Hochschule für Lehrerbildung in Leipzig, in seinen »Grundsätzen zur Fibelbeurteilung und ihrer Anwendung« (1936).²¹⁹ Seine Beurteilung der auf dem Markt befindlichen Fibeln dokumentiert dabei nicht nur das breite Spektrum einer möglichen Visualisierung des »deutschen Kindes«, sondern auch das Nebeneinander unterschiedlicher pädagogischer Konzeptualisierungen auf der Basis der zuvor definierten Aufgaben eines Erstlesebuches, das von der »heimat- und bodengebundenen Erlebniswelt« der Sechs- bis Siebenjährigen ausgehend »völkische und erziehliche Hochwerte besitzen und vermitteln« sowie in

214 O.A., Pommernfibel 1935, S. 30, 9f.; vgl. auch ebd., S. 8, 11ff., 29; o.A., Schlesierfibel 1935, S. 35. Vgl. dazu auch Beyer et al., Leseunterricht 1941, S. 24f.

215 F31, F70, F103.

216 O.A., Schlesierfibel 1935, S. 7.

217 O.A., Schlesierfibel 1935, S. 5; Hitler, Kampf 2016, S. 1041, 1043.

218 Hitler, Kampf 2016, S. 1061 (Herv. i.O.); vgl. ebd., S. 1045.

219 Besprochen werden die Illustrationen von Else Wenz-Viëtor (F6, F8), Ilse Mau (F31), Margret Wolfinger (F3), Eugen Oßwald (z.B. F7, F11, F17, F22, F33 sowie F27 – gemeinsam mit Kutzer), Ernst Kutzer (F38, F39 – gemeinsam mit Roland Langermann), August Weber-Brauns (F10), Fritz Weitkamp (F21), Walter Schröder (F23), Walter Johannes Schroeder (F45), Peter Jakob Schober, Karl Sigrist, Hermann Sohn, Karl Stirner (F14), Lia Doering (F4) sowie die nicht im Fibel-Korpus vertretenen Erstlesewerke »So machen wir's« (*Diesterweg*) mit Illustrationen von Willy Meyer, »Lustig ins Leseland«, ohne Angaben zu den Ill. (*Schroedel*) und »Fröhliche Arbeit im neuen Reich«, ohne Angaben zu den Ill. (*Schroedel*) (vgl. Springer, Grundsätze 1936, S. 248; Teistler, Fibel-Findbuch 2003).

den auf die kindliche »Schaffenskraft« und »Fassungsgabe« abgestimmten Illustrationen das »Leben« der Schulanfänger, »wie es sich in das der Volksgemeinschaft einbaut«, abbilden sollte.²²⁰ Dabei ließen die gewählten Buchtitel und ebenso die Cover, meist in braun gehalten mit »ansprechendem Gepräge«, Rückschlüsse auf die inhaltliche Ausgestaltung der Fibel zu und eine gewisse Vielfalt dahingehend erkennen, dass sie entweder explizit »den *neuen Geist*« des nationalsozialistischen Systems unterstrichen oder eher die »*Einstellung der Fibelverfasser zum Kinde*«, einen »*arbeitsschulgemäßen Aufbau*« bzw. wie in den meisten Fällen eine »*landschaftliche Abgestimmtheit*«.

Springer resümiert, dass »kindertümliche *nationalsozialistische Stoffe* [...] in *keiner der Fibern*« fehlten, »Lieder der Bewegung« aufgenommen worden seien und es den »*Künstlern* [...] durchweg gelungen [ist], der Jugend zu spenden, was sie liebt, was sie haben will, was sie fortreißt auch dann noch, wenn aus wirtschaftlichen und auch methodischen Gründen teilweise in Schwarz-weiß zu geben war und auf das Mehrfarbenbild verzichtet werden mußte«. Als wünschenswert für die Bebilderung nennt Springer den »ästhetischen Zusammenklang« im Text-Bild-Verhältnis sowie die buchtechnisch hochwertige Ausstattung mit »jugendnahen, möglichst klaren, bunten *Kunstabildern* in lebhafter Farbtönung« unter Maßgabe folgender Kriterien: »Keine Verkürzungen, keine Überschneidungen, geringe oder keine Schattenwirkung, keine Häufungen, dafür aber markante Umrisse und tiefenwirkende Anordnung.« Außerdem bescheinigt er den Künstlerinnen und Künstlern, dass sie »gute Sachwalter und Berater gewesen sein [dürften] bei der Auswahl der durchweg klaren deutschen Drucktypen oder dem Aufbau der feingezogenen Schreibschrift, einem immer sauberen Sütterlinduktus«.

4.3.3. Die Stilisierung des Kindes zwischen bäuerlicher Urwüchsigkeit, romantisierender Idylle und reformpädagogischem Anspruch

Vor dem Hintergrund der didaktischen und gestalterischen Anforderungen an das Fibel-Bild werden im Folgenden die formal-ästhetischen Lösungen verschiedener Künstlerinnen und Künstler zur Transformation der nationalsozialistischen Ideologie und der »Formierung einer völkisch nationalen Ästhetik« analysiert.²²¹ Dabei ist vor allem die Stilisierung des Kindes als »imaginäre Folie einer heilen, ungebrochenen Identitätsprojektion«²²² von Interesse im Hinblick auf die Frage, inwieweit aufgrund erkennbarer Bildtraditionen, Stilelemente und Semantiken eine vordergründig harmlose Anschlussfähigkeit der nationalsozialistischen Ideologie suggeriert wird, inwieweit also der sich »gegen entlarvende Deutungsansprüche gewis-

220 Dieses und die folgenden Zitate bei Springer, Grundsätze 1936, S. 245-248 (Herv. i.O.).

221 Van den Berg, Abrichtung 2016, S. 38; vgl. Berswordt-Wallrabe/Neumann/Tieze, Kunst 2016.

222 Van den Berg, Abrichtung 2016, S. 30.

sermaßen« immunisierende²²³ ›Mythos des Kindes‹ als vermeintlich nicht ideologisierte ›Fibel-Idylle‹ des ›unschuldigen‹ spielenden Kindes wirksam wurde und die Illustrationen im Kontext der nationalsozialistischen Bildästhetik als ein Teil der Ikonografie der ›Volksgemeinschaft‹ zu interpretieren sind. In diesem Zusammenhang ist auch das Potenzial der »in den ästhetischen Untergrund des Trivialen abgesunkenen Bildformen« zu betrachten, die durch die »Beschwörung nostalgischer Gefühle« die »verborgenen Formen des Imaginären«²²⁴ ansprechen sollten, um sich mit der beschworenen ›Volksgemeinschaft‹ zu identifizieren.²²⁵

Die Künstlerin Else Wenz-Viëtor, die für die Verlage *Schwann*,²²⁶ *Diesterweg*²²⁷ und *Korn* (in Gemeinschaft mit *Lion* und *Oldenbourg*)²²⁸ Fibeln illustrierte, schuf nach der Aussage von Ingrid Lohan-Wenz in ihren Bilderbüchern Kindergestalten, die nie als »engel- oder feenhafte süße Püppchen«, sondern als »fröhliche Bauernkinder, gesunde lustige Geschöpfe, naiv und natürlich, unberührt von aller Eitelkeit« daherkommen.²²⁹ Der Fokus auf die Unschuld der mehrheitlich mit blondem Haar visualisierten Kinder, die die nationalromantischen Anschauungen der Volksverbundenheit wie auch ›völkischer‹ Urwüchsigkeit verkörpern, kann als charakteristisches Moment des Wenz-Viëtorschen Kindheitsbildes gelten (vgl. Abb. 1).²³⁰ In dieser Imagination konstituierter Natürlichkeit und Aufrichtigkeit²³¹ gehen die Kinder arglos im Soldatenspiel auf, demonstrieren den ›Deutschen Gruß‹ in Uniformen des Deutschen Jungvolks (und zählen damit formal zur ›Hitler-Jugend‹), üben sich im »Gefecht«, halten die Symbole der nationalsozialistischen Organisationen oder auch Hoheitszeichen wie die Reichsflagge in den Händen und helfen im Rahmen der Winterhilfe und des Eintopfsonntages.²³² Daneben gestaltete

223 Imdahl, Pose 1988/2017, S. 19.

224 Friedländer, Kitsch 1982/2007, S. 26.

225 Van den Berg, Abrichtung 2016, S. 30.

226 F29, F47, F79, F109.

227 F6, F63, F93. Wenz-Viëtor hatte bereits seit 1926 (u.a. gemeinsam mit Gerda Luise Matthei-Schmidt, Robert Manz und August Weber-Brauns) das Fibelwerk »Fröhlicher Anfang« illustriert (vgl. Teistler, Fibel-Findbuch 2003, S. 308ff.).

228 F8, F25. Wenz-Viëtor schuf bis zur 5. Aufl. [1937] die Illustrationen zu dem Fibelwerk »Das Leserlein« (vgl. Teistler, Fibel-Findbuch 2003, S. 353).

229 Lohan-Wenz, Leben 1986, S. 17.

230 Die Uniformen und der Jungenschaftswimpel wurden von Wenz-Viëtor nicht korrekt gezeichnet (Farben von Koppel, Schulterriemen und Schiffchen sowie falsche Abbildung des Wimpels). Böttcher kritisierte 1937 und nochmals 1938 in den »Bayreuther Richtlinien« Fibel-Illustrationen, die die Symbole des Nationalsozialismus sachlich falsch abbilden (vgl. z.B. Böttcher, Fibel 1937, o.S.).

231 Vgl. Barthes, Mythen 1957/1981, S. 113.

232 Vgl. F8, S. 49, 59f., 61f.; F25, S. 11, 49, 58-60, 61f.; F29, S. 27, 41, 46; F47, S. 27, 37, 42, 46, 81; F63, S. 33, 36, 63; F79, S. 27, 37, 42, 46, 74; F109, S. 21, 32, 36, 44, 62.

Wenz-Viëtor Heldendenkmäler, den Berghof am Obersalzberg oder auch die marschierende SA mit SA-Standarte.²³³

Abbildung 1: »Stillgestanden«. Ill.: Else Wenz-Viëtor, in: F29, S. 27



Seitens des Verlages Schwann wurde 1937 betont, dass Wenz-Viëtor »sowohl als Bilderbuchkünstlerin wie in der Fibelbebilderung schöne Erfolge erzielt hat und noch kürzlich vom Reichsjugendführer [scil. Baldur von Schirach; KS] als Vorbild künstlerischer Gestaltungskraft gerühmt wurde.«²³⁴ Die Künstlerin, deren Illustrationen auch noch 1942 in der Zeitschrift »Jugendschriften-Warte« gewürdigt wurden,²³⁵ schaffe »mehr als bloße Illustrationen«: »In vielen Fibelbeiträgen erreicht sie eine Meisterschaft, die das Gemüt zum Nacherleben und Mitschwingen bringt.«²³⁶ Verschiedentlich wurden die Bilder Wenz-Viëtors allerdings auch ab-

233 Vgl. F8, S. 35; F25, S. 35; F29, S. 52f.; F47, S. 62, 63; F79, S. 70f.; F109, S. 47, 60, 66.

234 Verlag L. Schwann, Geleitwort 1937, o.S.

235 O.A., Malerin 1942.

236 Verlag L. Schwann, Geleitwort 1937, o.S.

gelehnt.²³⁷ Besonders vernichtend wirkte hier das Urteil eines nicht genannten Autors in der Zeitschrift »Die HJ. Das Kampfblatt der Hitlerjugend« vom ersten Februar 1936, dass »man, den Kleinsten in geradezu rührender Weise die Grundbegriffe von Nationalsozialismus beizubringen« versuche und hier ein Paradebeispiel dafür erhalte, was Kitsch sei.²³⁸ Die Autoren der Fibel »Das Leserlein« mussten sich daraufhin rechtfertigen und argumentierten, dass die »vor den Augen der Jugendlichen« vollzogene »Herabwürdigung« der Fibel unverständlich wäre und es sich hier um eine Künstlerin handele, die »zur Bebilderung von Kinder- und Märchenbüchern allgemein berühmt und als Trägerin des *goldenen* Parteiabzeichens im Staatsministerium bekannt« sei.²³⁹

Die Karriere von Wenz-Viëtor begann ab 1920 mit ihrer langjährigen Zusammenarbeit mit dem *Stalling-Verlag* in Oldenburg, nachdem sie für *Alfred Hahn's Verlag* in Leipzig tätig gewesen war und auch diesem Unternehmen für die damalige Zeit hohe Verkaufszahlen beschert hatte.²⁴⁰ Allein bei *Stalling* sind ungefähr 30 der von ihr illustrierten Kinderbilderbücher mit einer Gesamtauflage von über einer Million veröffentlicht worden, bei den übrigen etwa 25 Verlagen erschienen zwischen 110 und 120 von Wenz-Viëtor illustrierte Kinderbücher, daneben u.a. Quartette, Lotto- und Legespiele.²⁴¹ Dass die Künstlerin mit den Fibel-Illustrationen ihr Talent in den Dienst des nationalsozialistischen Staates gestellt habe,²⁴² wird in der 1986 anlässlich der Ausstellung Else Wenz-Viëtor (1882-1973) publizierten Monografie damit begründet, dass sie auf diese »Fronarbeit«, die es in jedem Beruf gebe, angewiesen gewesen sei.²⁴³

Die Aussagen zur Stilisierung des Kindes bei Wenz-Viëtor treffen bei allen Unterschieden in der konkreten künstlerischen Umsetzung auch auf die Bilder von Margret Wolfinger zu, die für die Verlage *Kellerer*²⁴⁴ und *Korn* (in Gemeinschaft mit *Lion* und *Oldenbourg*)²⁴⁵ arbeitete (vgl. Abb. 2), sowie für diverse Abbildungen von

237 Vgl. Schreiben des kommissarischen Bayer. Kultusministers Ernst Boepple an den Reichs- und Preuß. Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung v. 22. Mai 1936, BayHStA MK 42569, o.P.; Abschrift des Gutachtens zur Fibel »Das Leserlein« zum Erlass E II a 757 des Reichs- und Preuß. Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung an das Bayer. Staatsministerium für Unterricht und Kultus v. 6. April 1938, BayHStA MK 42570, o.P.

238 Abschrift aus »Die H.J.« Folge 5 v. 1. Februar 1936, S. 2, BayHStA MK 42570, o.P. Vgl. F8.

239 Schreiben Schander an die Stadtschulbehörde Nürnberg v. 9. März 1936, BayHStA MK 42570, o.P. (Herv. i.O.). Vgl. ferner Schreiben Markert an die Stadtschulbehörde Nürnberg v. 8. Februar 1936, BayHStA MK 42570, o.P.

240 Vgl. Lohan-Wenz, *Leben* 1986, S. 13; Ramseger, Wenz-Viëtor 1986, S. 21-24. Für den *Alfred Hahn Verlag* illustrierte Wenz-Viëtor u.a. das Buch »Fritzchen im Völkerkrieg« (1917).

241 Vgl. Lohan-Wenz, *Leben* 1986, S. 13.

242 Vgl. dazu Burger, *Talent* 2014, S. 203.

243 Lohan-Wenz, *Leben* 1986, S. 19.

244 F2, F34, F53.

245 F3, F35, F58, F77.

Lia Doering, die u.a. für *Roth* tätig war, bis der Verlag ab ca. 1941 Willi Harwerth beauftragte (vgl. Abb. 3).

Abbildungen 2 und 3: »Heil Hitler«. Ill.: Margret Wolfinger, in: F35, S. 3 (links); »Die Fahnen hoch!«. Ill.: Lia Doering, in: F36, S. 39 (rechts)



Der Autor der bei *Roth* erschienenen Fibel »Deutsche Jugend«,²⁴⁶ Jakob Dieterich, war bereits 1924 auf Doering aufmerksam geworden und ließ die Berliner Künstlerin die Fibel »Aus der Jugendzeit« [1931]²⁴⁷ bebildern, aus der ein Großteil der Zeichnungen übernommen wurde, während andere neu zu gestalten waren.²⁴⁸ In einem Werbeflyer des Verlages heißt es zur Neuauflage der Fibel:

»Unsere Drei-, Vier- und Fünfjährigen und erst recht unsere Sechsjährigen leben doch in der heutigen Welt. Sie sehen auf der Straße die S.A. und S.S. marschieren, die Männer vom Arbeitsdienst, die Hitlerjugend, das Jungvolk und den B.D.M. In ihrem Zimmer hängt das Bild des Führers, sie heben die Hand zum Hitlergruß, sie erleben festliche Tage mit Fahnschmuck und Aufmärschen, sie hören singen von Heimat und Vaterland, und begeistert singen schon die Vier- und Fünfjährigen das Horst-Wessel-Lied. All das nehmen unsere Kleinen sehr ernst, all die-

246 F4, F36, F48.

247 Vgl. Teistler, Fibel-Findbuch 2003, S. 351.

248 Dieterich, Handbuch 1935, S. 14.

se ›Äußerlichkeiten‹ werden für sie zum Ausdruck inneren Erlebens, sie wachsen hinein in die Gedankenwelt des Führers, die ja zu jenen Ewigkeitswerten gar nicht im Widerspruch steht, sie nehmen auf ihre Weise teil an allem, was die Großen tun und reden, ob es sich handelt um das Erntefest oder die Winterhilfe, um das Eintopfergericht oder um ›Kraft durch Freude‹.²⁴⁹

In Handlung und Rahmung sollten die künstlerisch auszuführenden und vorzugsweise als »Gruppenbild« komponierten Illustrationen den »Schönheitssinn« und »Geschmack« der Kinder bilden und der »Lebenswahrheit« entsprechen.²⁵⁰ Darüber hinaus wird die grundlegende Bedeutung von Gefühlen, Emotionen und Stimmungen für das anschauende Denken und die Entwicklung der bildlichen Vorstellungs- und Ausdruckskraft betont und der an die Illustrationen zu stellende Anspruch durch den Vergleich mit den »Kinderszenen« op. 15 von Robert Schumann und dessen Kompositionstechnik in der frühen Klavierperiode verdeutlicht. Ebenso wie das in der Symbolisierung des seelischen Ausdrucks sich offenbarende ›Erleben‹ der Musik in den poetischen, die Kindheit idealisierenden Charakterstücken eine neue Form und Klangfarbe gefunden hatte, sollte durch die Verschmelzung der Illustrationen mit vorausgegangenen Beobachtungen eine Intensivierung des Fühlens erreicht werden, sodass die als »Erinnerungs- und Belegungsmittel« eingesetzten Bilder eine Brücke schlagen »von der unmittelbaren Anschauung zur anschaulichen Vorstellung«.²⁵¹ Umgebrochen auf die Ideologie des Nationalsozialismus zeigt sich die Realisierung dieser Konzeption beispielsweise in der Abbildung einer Gruppe von Vorschulkindern, die unter dem Motto: »Wie gestern die Alten gesungen, so singen heute die Jungen« mit Hakenkreuz-Fähnchen in der Hand im Gleichschritt durch die Straße marschieren und das Horst-Wessel-Lied singen.²⁵² Erwachsene sowie Kinder verschiedener Altersstufen beobachten dieses »Ereignis«, das die Mütter der Kinder als ein beglückendes Erlebnis erfahren.

Neben den genannten Künstlerinnen können auch Johannes Thiel, der die bei *Kamp* erschienene Fibel »Kinder! Wer liest mit?« gestaltete, Ernst Kutzer, der u.a. für die Verlage *Westermann*,²⁵³ *Limbarth-Venn*,²⁵⁴ *Crüwell*,²⁵⁵ den *Österreichischen*

249 Vgl. Werbeblatt zur Fibel »Deutsche Jugend«, beigelegt zum Schreiben des Verlags Roth an die Schulabteilung der Lippischen Regierung v. 2. April 1935, LAV NRW OWL, L80 III, Nr. 2444, o.P.

250 Dieterich, Handbuch 1935, S. 13f., 28. Der Autor beruft sich zudem auch auf die in den Zwanzigerjahren bei *Hirt* grundgelegten Hinweise zur Fibel (vgl. ebd., S. 13).

251 Dieterich, Handbuch 1935, S. 13; vgl. ders., Unterricht 1934, S. 12; Sprenger, Wege 1939, S. 24f.

252 Vgl. F4, S. 39; F36, S. 39; F48, S. 39.

253 F27, F44.

254 F26.

255 F38, F74, F94.

Bundesverlag bzw. den daraus hervorgegangenen *Österreichischen Landesverlag*,²⁵⁶ *Schroedel*,²⁵⁷ den *Verlag der Bücherkommission Bremen*²⁵⁸ sowie *Oldenbourg*²⁵⁹ arbeitete, und Eugen Oßwald, der vorwiegend für *Westermann*,²⁶⁰ aber auch *Seyfried*,²⁶¹ *Diesterweg*²⁶² und *Zechner*²⁶³ tätig war, in die Gruppe derer eingereiht werden, die bei der Stilisierung des Kindes das Spektrum von bauerlicher Urwüchsigkeit, romantisierender Idylle und reformpädagogischem Anspruch bedienen. In der Zeitschrift »Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur« wird Thiel 1924 als Künstler beschrieben, dem in seinen Illustrationen eine ausgezeichnete »Zusammenstimmung zwischen Text und Bild« gelinge und der – eher dem Barock als der Gotik verpflichtet – »[standhaft] den psychotischen Suggestionen der künstlerischen ›Ismen« widerstanden habe, bar jeden Sinns »für Expressionismus im Schaffen, noch für Zynismus im Empfinden«.²⁶⁴

Über Ernst Kutzer, der gemeinsam mit Eugen Oßwald, Andreas Meier und Else Wenz-Viëtor einer der im Untersuchungskorpus am häufigsten vertretenen Künstler ist (vgl. Tabelle 1), notiert *Crüwell* in den Begleitheften zu der Fibel »Gute Kameraden«,²⁶⁵ dass Kutzers Kunst weder »verkrampt« daherkommt noch »kindertümelt«, sondern er »natürlich und echt kindertümlich«²⁶⁶ in klarer Durchzeichnung und herber Farbgebung »Meisterwerke der Illustration« kreierte.²⁶⁷ Die »Frische, Lebendigkeit und Lebenswahrheit« seiner Bilder sei in Lehrerkreisen so bekannt, dass sich darüber jedes weitere Wort erübrige.²⁶⁸ In verschiedenen Gutachten werden Kutzers Bilder, die nicht nur die Kinder, sondern auch die Erwachsenen erfreuen würden, »vom pädagogischen als auch künstlerischen Standpunkte« sowie im Hinblick auf die Herstellung regionaler Bezüge mehrheitlich positiv beurteilt: Sie seien »echt kindertümlich, farbenfreudig, natürlich, frisch, lebendig und lebenswahr« und veranschaulichten »einfach und darum künstlerisch packend« »lebendiges Kinderleben«.²⁶⁹ In Österreich ist Kutzer ähnlich wie Wenz-Viëtor oder Ger-

256 F59.

257 F98.

258 F30.

259 F83, F99.

260 Z.B. F5, F11, F17, F20, F22, F27, F33.

261 F9.

262 F51.

263 F7.

264 Straub, Thiel 1924, S. 275, 278.

265 F38, F74.

266 O.A., Wegweiser Gute Kameraden 1935, S. 8 (Herv. i.O.).

267 O.A., Hinweise Gute Kameraden o.J. [1939], S. 3 (Herv. i.O.).

268 O.A., Wegweiser Gute Kameraden 1935, S. 8 (Herv. i.O.).

269 Schreiben des NSLB, Gau Westfalen-Nord, Abt. Erziehung und Unterricht, Gauabteilungsleiter Meier, v. 20. Februar 1935 an die Lippische Landesregierung, Landesschulrat Wollenhaupt, und beigefügtes Gutachten zur Fibelfrage v. 19. Februar 1935 sowie Abschriften der Gutachten der einzelnen Kreise, LAV NRW OWL, L80 III, Nr. 2444, o.P.

trud Caspari in der Bundesrepublik Deutschland »als der Kinder- und Schulbuch-illustrator« bekannt, obgleich er im Auftrag aggressiv-völkischer »Schutzvereine« Gebrauchsgrafik anfertigte, die einen nicht unerheblichen Teil seines Werkes ausmacht.²⁷⁰

Die Illustrationen Kutzers veränderten sich im Schaffensprozess, wobei nach Walter Kissling nicht geklärt ist, inwieweit die Neuerungen rassenideologischen Vorstellungen folgen oder »anders fundierten zeitgeistig-ästhetischen« Prämissen.²⁷¹ Noriko Shindo glaubt hingegen eine Tendenz hin zur Darstellung des »nordischen« Typus« zu erkennen, berücksichtigt in seiner Studie allerdings nicht den kunstdidaktischen Diskurs, insbesondere die Pädagogisierung der Rassenideologie, verbandspolitische Vorgaben, wie sie sich in den »Bayreuther Richtlinien« (1938) dokumentieren, oder verlagspolitische Interessen.²⁷² Nach Kissling bezieht sich der »Wandel in der Bilderwelt« Kutzers auf das »Erscheinungsbild« der Kinder, deren »Verhalten« und die »materiale Umwelt«: So werde u.a. das räumliche Nahverhältnis zur Umwelt von einem räumlich distanzierten Standort des Betrachters abgelöst, bestimme das Szenische die Darstellungen, und es verändere sich die Gesichtsform dahingehend, dass die runden Gesichter schmalere und längere Gesichter mit hoher Stirn und ausgeprägterem Kinn weichen. Diesbezüglich weist Kissling darauf hin, dass jener neue Gesichtstypus schon während des autoritären Schuschnigg-Regimes in dem »Lesebuch Kinderleben im Jahresweben. Wiener Lesewerk für österreichische Volksschulen« von 1937 Verwendung gefunden habe.²⁷³

Die Veränderungen in der Bildgestaltung Kutzers wurden auch in einigen Gutachten des NSLB, Gau Westfalen-Nord zur Fibel »Gute Kameraden« registriert, wobei ebenso wie bei Wenz-Viëtor und anderen Künstlerinnen und Künstlern das Echo nicht nur positiv war. So wird etwa angemerkt, dass »viele der Bilder kaum als Fortschritt in der Kutzerschen Kunst zu bezeichnen« seien, exemplarisch deren »Verworrenheit« und »Unübersichtlichkeit« kritisiert und hinsichtlich der Visualisierung »nationalpolitischer Stoffe« konstatiert, dass diese für die »Kleinen wohl nicht zu erfassen« wären. Ferner wird das Offsetdruckverfahren »mit seinen vielen Schattierungen« bezüglich einer höheren »Wirkung« und »Klarheit für die Kinder« infrage gestellt bzw. die »süßliche matte Farbgebung« als nicht befriedigend empfunden.²⁷⁴ Die Kritik an Kutzer riss auch später nicht ab, wenn etwa zur Be-

270 Kissling, Langzeitfibel 2006, S. 156 (Herv. i.O.); vgl. Shindo, Kutzer 2006, S. 253f. Kutzer arbeitete u.a. mit Wenz-Viëtor zusammen. Darüber hinaus war er seit Mitte der Zwanzigerjahre auch Mitillustrator der »Hansa-Fibel« bzw. von deren Regionalausgaben (ebd., S. 255).

271 Kissling, Langzeitfibel 2006, S. 171.

272 Shindo, Kutzer 2006, S. 253f.

273 Kissling, Langzeitfibel 2006, S. 170f.

274 Schreiben des NSLB, Gau Westfalen-Nord, Abt. Erziehung und Unterricht, Gauabteilungsleiter Meier, v. 20. Februar 1935 an die Lippische Landesregierung, Landesschulrat Wollenhaupt,

bildung der 1939er-Ausgabe von »Gute Kameraden« ausgesagt wird, dass diese durch den ihm »aufgezwungenen«, »fremden« Stil »zwiespältig« wirke und im Angleichen der »neuen Formen« eher ein Rückschritt gegenüber Kutzers »älterer Leistung« liege, weshalb »diese Fibelkunst aufhören wird und aufhören muß, als mustergültig (siehe Begleitschrift zu Gute Kameraden) zu gelten.«²⁷⁵

Westermann setzte bis 1938 vor allem auf den Künstler Eugen Oßwald, der seit 1914 für den Verlag die überaus profitable »Hansa-Fibel« illustriert und seine »Treffer-sicherheit« in Gegenstand und Darstellungsform immer wieder bewiesen hatte. Der reformpädagogische Anspruch des Verlages offenbart sich in dessen Aussagen über die besondere Eignung Oßwalds als Fibel-Illustrator und erinnert an Hartlaubs Forderungen von 1921: Während künstlerische Darstellungen problematisch seien, mit denen die »Anmut und Unbefangenheit des Kindes« aus der Perspektive des Erwachsenen eingefangen werde und auf diese Weise Bilder entstünden, die dem Kind selbst »völlig fremd« blieben, resultierten Oßwalds Bilder »aus dem Einswerden mit dem Kinde«.²⁷⁶ Indem der Künstler »intuitiv« in dem Kind aufgehe, »das stillvergnügt und seines Glückes unbewußt sich seinem Leben hingibt und seine kleinen Angelegenheiten dabei doch ernster als selbst der Große seine Sorgen nimmt«, gelinge es ihm, jene »Naivität« entstehen zu lassen, »die gar nicht zu wissen scheint, wie drollig oder lustig diese Kinder sind, die sie so ernst nimmt, wie sie sich selber nehmen«, und das »kindliche Erleben« »vom Kinde aus« so widerzuspiegeln, dass sich das Kind im Bild wiedererkenne.²⁷⁷ Viele der für Oßwald als typisch gekennzeichneten Merkmale lassen sich ebenso in den Beurteilungen Theodor Doeblers finden, der die bei Schroedel erschienene *Weitkamp-Fibel*²⁷⁸ mit einem »frischen humorvollen Unterton« illustrierte (vgl. Abb. 4).²⁷⁹ Im Unterschied zu der Einschätzung Oßwalds gab es gegenüber Doeblner jedoch weitaus mehr kritische Stimmen, wonach die Bilder »unschön, unkindlich und undeutlich« oder »verschiedentlich gänzlich unzulänglich« und mit Karikaturen vergleichbar seien.²⁸⁰

und beigefügtes Gutachten zur Fibelfrage v. 19. Februar 1935 sowie Abschriften der Gutachten der einzelnen Kreise, LAV NRW OWL, L80 III, Nr. 2444, o.P.

275 Schreiben Zimmermann an Sandig v. 27. Mai 1939, WUA 3/27-3, o.P. (Herv. i.O.); Schreiben Sandig an Zimmermann v. 30. Mai 1939, WUA 3/27-3, o.P.; Schreiben Zimmermann an Sandig v. 24. September 1939, WUA 3/27-3, o.P.

276 Schulz/Zimmermann, *Heimat* 1921, S. 30 (Herv. i.O.); vgl. ebd., S. 27f.

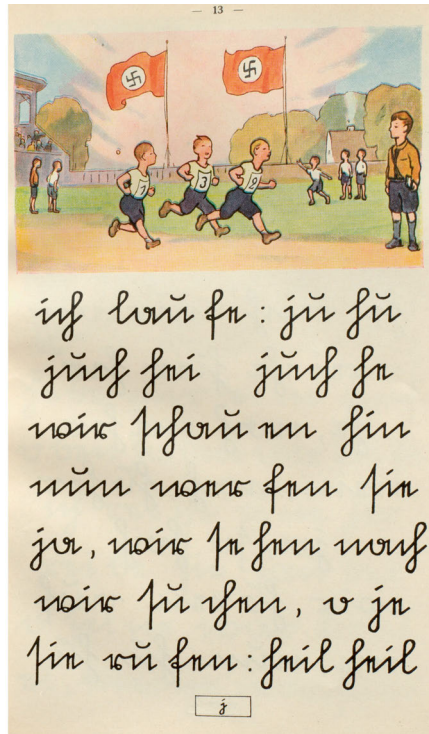
277 Schulz/Zimmermann, *Heimat* 1921, S. 30.

278 F21.

279 Vgl. Gutachten des Städtischen Schulrats Valentin betr. Bewährung der neu eingeführten Fibern an den Regierungspräsidenten, Abt. für Kirchen und Schulen in Osnabrück (o.D.) [Juni 1936], NLA OS Rep 430 Dez 400, Nr. 207, o.P.; Schreiben des Regierungspräsidenten in Osnabrück, Abt. für Kirchen und Schulen an den Reichs- und Preuß. Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung v. 4. Juli 1936, NLA OS Rep 430 Dez 400, Nr. 207, o.P.

280 Vgl. Gutachten zur Fibelfrage an den Regierungspräsidenten, Abt. für Kirchen und Schulen in Osnabrück v. 31. Oktober 1934, NLA OS Rep 430 Dez 400, Nr. 207, o.P.; Bericht des Kreisschulrates Schweer an den Regierungspräsidenten, Abt. für Kirchen und Schulen in Osnabrück über

Abbildung 4: »Ich laufe«. Ill.: Theodor Doeбner, in: F21, S. 13



Als wesentliche Kriterien für die Kindzentrierung in Oßwalds Illustrationen, die dem Künstler nicht nur kontinuierlich Aufträge von *Westermann* sicherten, sondern auch Verhandlungsspielräume bzgl. des Honorars eröffneten,²⁸¹ und die auch andere Verlage wie *Zechner* sowie *Seyfried* bzw. *Diesterweg* wertschätzten, werden folgende Punkte genannt: Die Darstellungen seien einfach und damit für das Kind verständlich, die Formensprache vermeide »jede perspektivische Verkürzung« und bediene sich der für das Kind charakteristischen Art der Linienführung, also großer Linien, sodass es zum Nachzeichnen angeregt werde, und – dies wird beson-

die Bewährung der eingeführten Fibel v. 30. Mai 1936, NLA OS Rep 430 Dez 400, Nr. 207, o.P.; Bericht des Kreisschulrates Gresbrand an den Regierungspräsidenten, Abt. für Kirchen und Schulen in Osnabrück über die Neubearbeitung der Fibel v. 15. Juni 1936, NLA OS Rep 430 Dez 400, Nr. 207, o.P.; Bericht eines Kreisschulrates an den Regierungspräsidenten, Abt. für Kirchen und Schulen in Osnabrück betr. Beurteilung der Fibel »Jetzt gehe ich in die Schule« v. 31. Mai 1936, NLA OS Rep 430 Dez 400, Nr. 207, o.P.

281 Vgl. Schreiben Sandig an Zimmermann v. 4. April 1940, WUA 3/29, o.P.

ders betont – Oßwalds Bilder seien humorvoll.²⁸² Letzteres werde nicht nur in den Visualisierungen der Kindergestalten sichtbar, sondern ebenso jenen ihrer »lebendigen Freunde«, den Tieren, oder auch in illustrierten Rätseln, Geschichten etc. und mache den Unterschied zu den früheren Fibel-Bildern deutlich, denen eine »aufdringliche Lehrhaftigkeit« anhafte.²⁸³ Oßwalds »geniale Einfälle«, seine »meisterhafte Art, stets einen ›Spaß‹ herauszustellen«, bewirkten, dass das Bild als Anreiz dafür diene, die darunter stehenden »schwarzen Letternreihen« zu »ergründen«.²⁸⁴ Darüber hinaus werde die Perspektive des Kindes bei der Farbauswahl berücksichtigt, da nicht ein buntes »Vielerlei der Farben« nebeneinanderstehe, das einen »ruhigen Gesamteindruck« verhindere, sondern »große, einfache« und zur Bildung des Farbgeschmacks beitragende »Farbflächen«, die bei dem Kind das Gefühl auslösten: »Das kann ich auch!«.²⁸⁵

Das Verlagsexemplar (›Klebestück‹) der Fibel »Hand in Hand fürs Vaterland« von *Westermann* und die Korrespondenz zwischen dem Fibel-Autor Otto Zimmermann und dem Verlagsdirektor Ernst Sandig lassen erkennen, dass der ›Pädagogik vom Kinde aus‹ im Nationalsozialismus eine hohe Priorität eingeräumt wurde. So sollte eine Abbildung mit vier stramm marschierenden Jungen in HJ-Kleidung (vgl. Abb. 5), die bereits in der Fibel »Elemelmu« Verwendung gefunden hatte und vom Braunschweigischen Ministerium bemängelt worden war,²⁸⁶ durch ein »ähnliches Bild in besserer Anpassung an die übrigen Bilder« ersetzt und damit an das reformpädagogische Kindheitsbild Oßwaldscher Prägung angeschlossen werden (vgl. Abb. 6).²⁸⁷ In diesem Zusammenhang hob der Verlag die »Treffsicherheit«, »Urwüchsigkeit«, »Frische« und die »naive« Farbgestaltung Oßwalds hervor.²⁸⁸

Gleichzeitig wurde diese Konzeptualisierung in Teilen aufgegeben, was ein Schreiben Zimmermanns an Sandig vom 22. Januar 1936 verdeutlicht. Mit Bezug auf eine Jungvolk-Zeichnung Oßwalds (vgl. Abb. 7) und den seitens eines Lehrers erhobenen Vorwurf, es sei »eine Entweihung der heiligen Fahne, wie da die ausgelassenen Jungen sich um den Wimpel balgten«, stellt sich Zimmermann zwar hinter seinen Zeichner und meint, dass sich die Jungen »in diesem Alter [...] – auch als Hitlerjugend! – in der Tat so undiscipliniert [sic!] [bewegen], wie Osswald das zum Ausdruck bringt«, verweist aber zugleich darauf, dass er »sofort« seine

282 Schulz/Zimmermann, *Heimat* 1921, S. 31.

283 Ebd., S. 27f.

284 Ebd.

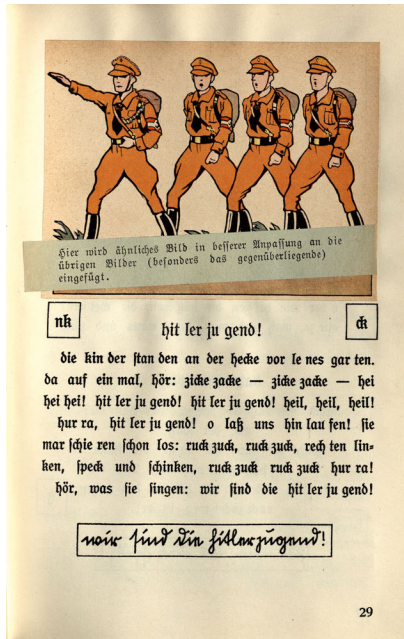
285 Ebd., S. 31. Vgl. Gutachten des Schulaufsichtsbezirkes Braunschweig I zur Bewährung der Fibel in den Volksschulen des Landes an den Braunschweigischen Minister für Volksbildung v. 28. Mai 1936, NLA WO 12 Neu 13, Nr. 21991, o.P.

286 F5. Vgl. Schreiben Sandig an Zimmermann v. 24. Oktober 1933, WUA 3/23-2, o.P.

287 Vgl. F17, S. 29; F40, S. 29.

288 Vgl. Schreiben Sandig an Zimmermann v. 9. Dezember 1933, WUA 3/23-2, o.P. sowie Schreiben Zimmermann an Sandig v. 10. Dezember 1933, WUA 3/23-2, o.P.

Abbildungen 5 und 6: Fehlende Kindorientierung. Ill.: Adolf Otto Koeppen, in: F17, S. 29 (links); »Anpassung an die übrigen Bilder«. Ill.: Eugen Oßwald, in: F40, S. 29 (rechts)



»ernsten Bedenken« Oßwald gegenüber geäußert und ihn gebeten habe, das Bild »anders zu zeichnen. (Das werden Sie [scil. Sandig; KS] auch noch wissen.)«²⁸⁹ »Oßwald hat es entschieden abgelehnt, ein neues Bild zu zeichnen. (Auch dessen werden Sie sich erinnern.) Ich habe mich danach mit diesem Bilde abfinden müssen wie auch Sie.«²⁹⁰ Zudem bat er seinen Verlagsdirektor, in Anbetracht der »berechtigten oder auch nur anscheinend nicht ganz unberechtigten Beanstandungen« nachzuforschen, ob es in der Lehrerschaft ähnliche Urteile gebe.²⁹¹ Außerdem einigten sich Zimmermann und Sandig später auf folgenden Modus des Vorgehens:

»Bei aller Verehrung, die wir Osswald entgegenbringen, können wir uns diese sonderbare Stellung Osswalds unter keinen Umständen gefallen lassen, weil sie sich in jedem Augenblick wiederholen und uns in unleidliche Lagen bringen kann. Der Trost, daß wir nach der Stellung Osswalds auch rechtlich in der Lage sind, einen

289 Vgl. Schreiben Zimmermann an Sandig v. 22. Januar 1936, WUA 3/25, o.P.

290 Ebd.

291 Ebd.

anderen Künstler einspringen zu lassen, ist zu mager, denn durch ein solches Einschleissel geht wiederum die einheitliche Handschrift verloren. Osswald muß sich unter allen Umständen damit abfinden, daß, wenn er auf die Honorare und die Arbeit Wert legt, er dann eben die Bilder so machen muß, wie sie uns vorgeschrieben werden. Es hilft nichts, wir müssen Osswald zu der Einsicht bringen, daß hier von unserer Seite kein Verkennen seines künstlerischen Willens vorliegt und daß wir ihn nicht irgendwie notzüchtigen wollen, sondern daß wir eben selber gezwungen werden, diese Ansprüche zu stellen, und daß alle unsere und Osswalds künstlerischen Einwendungen dagegen aussichtslos sind und uns höchstens aus dem Geschäft bringen können.«²⁹²

Mit Schreiben vom 10. Juni 1936 wurde Oßwald schließlich darüber informiert, dass Wilhelm Eigener dieses Bild übernommen habe (vgl. Abb. 8), und darauf hingewiesen, dass sich »ein solcher Fall nicht wiederholen darf. Mit Bildern, die irgendwie Anstoss erregen, seien sie auch noch so gut gezeichnet und künstlerisch wertvoll«, riskiere der Verlag die Abschaffung des Erstlesewerks.²⁹³

In eine ähnliche Richtung geht die Kritik an einer in den späteren Fibel-Ausgaben des Verlages entfallenden Zeichnung Oßwalds zu dem Gelöbnis »Mein Führer« (Heinrich Schulz-Wilster),²⁹⁴ die als »Kitsch« oder gar »Verspottung« aufgefasst wurde, da Hitler hier unvorteilhaft dargestellt sei.²⁹⁵ Dass es sich dabei nicht um eine Einzelmeinung handelt, zeigt auch die Anordnung des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus bezogen auf die Hitler-Darstellung Oßwalds in der Fibel »Guck emol!«,²⁹⁶ die entweder entfernt und durch eine bessere ersetzt werden sollte oder für die ein am Beginn des Buches einzufügendes Foto Hitlers in Aussicht zu nehmen sei.²⁹⁷

Mit dem Begriff »Kitsch«, der von dem allegorisierten, pseudospirituellen »Edelkitsch« der Nazis zu unterscheiden ist, verbanden sich seit dem 1933 erlassenen »Gesetz zum Schutze der nationalen Symbole« insbesondere verbotene

292 Vgl. Schreiben Sandig an Zimmermann v. 6. Mai 1936, WUA 3/25, o.P.

293 Vgl. Schreiben Zimmermann an Oßwald v. 10. Juni 1936, WUA 3/25, o.P.

294 Vgl. F40, S. 64.

295 Vgl. Schreiben Zimmermann an Sandig v. 22. Januar 1936, WUA 3/25, o.P. Vgl. z.B. auch Bericht über die Bewährung der Fibel »Hand in Hand fürs Vaterland« des Schulrates i.V. Rektor Spiekermann an den Minister der Kirchen und Schulen in Oldenburg v. 14. Mai 1936, NLA OL Best. 134, Nr. 1224, Bl. 24f., hier Bl. 25.

296 Vgl. F7, S. 4.

297 Vgl. Schreiben des Bayer. Staatsministeriums für Unterricht und Kultus, i.V. Boepple, das Erstlesebuch »Guck emol!« betr., an die Regierung der Pfalz v. 2. März 1938, BayHStA MK 42569, o.P. Das Bayerische Kultusministerium vollzog mit dieser Anordnung die Umsetzung der im Gutachten des Reichserziehungsministeriums aufgeführten Auflagen (vgl. Erlass des Reichs- und Preuß. Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung an das Bayer. Staatsministerium für Unterricht und Kultus E II a Nr. 2771 v. 30. November 1937 mit der Abschrift des Gutachtens zur Fibel »Guck emol!«, BayHstA MK 42575, o.P.).

Abbildungen 7 und 8: »Entweihung der heiligen Fahne«. Ill.: Eugen Oßwald, in: F18, S. 28 (links); »Hei Deutsches Jungvolk!«. Ill.: Wilhelm Eigener, in: F41, S. 28 (rechts)



Darstellungen, die eine Entweihung oder Herabwürdigung nationaler Symbole zur Folge haben konnten.²⁹⁸ Demgemäß heißt es in einem Gutachten zur Fibel »Hand in Hand fürs Vaterland«, »dass die Fibel jeden Anschein einer Verkitschung der nationalsozialistischen Symbole vermeiden« müsse,²⁹⁹ und es ist anzunehmen, dass beispielsweise die Verlage *Hirt* oder *Schwann* daher lieber auf Fotos des Hitler-Fotografen Heinrich Hoffmann³⁰⁰ zurückgriffen statt auf Zeichnungen. Nach der Aussage Zimmermanns hatte sich Oßwald allerdings aus dem Grund »mit Händen und Füßen gegen ein Bild Hitlers« gewehrt und für die Fibelseite

298 Vgl. Gutachten des Schulaufsichtsbezirkes Braunschweig III betr. Erfahrungen mit der Braunschweiger Heimatfibel an den Braunschweigischen Minister für Volksbildung v. 29. Mai 1936, NLA WO 12 Neu 13, Nr. 21991, o.P. sowie Gutachten des Schulaufsichtsbezirkes Braunschweig II zur Bewährung der Fibel in den Volksschulen an den Braunschweigischen Minister für Volksbildung v. 4. Juni 1936, NLA WO 12 Neu 13, Nr. 21991, o.P.

299 Vgl. Gutachten des Schulrates Kickler an den Minister der Kirchen und Schulen in Oldenburg v. 3. Februar 1938, NLA OL Best. 134, Nr. 1224, Bl. 53f., hier Bl. 54.

300 Vgl. z.B. F28, Frontispiz; F47, S. 64, 65. Vgl. Hoffmann, Jugend o.J. [1934].

zunächst »ein blosses Hakenkreuz« geliefert, weil er an der »Urteilsfähigkeit von Lehrern ohne künstlerische Einstellung« zweifelte.³⁰¹

Die Ästhetisierung Hitlers durch Oßwald im Unterschied etwa zu jener von Karl Geitz-Berno, der mit dem im Wagen stehenden »Führer« ein verbreitetes Motiv der Volksgemeinschaftsikonografie aufgreift,³⁰² oder zur Stilisierung Hitlers als liebevoller und fürsorglicher Mensch durch Kutzer³⁰³ macht deutlich, dass Oßwald zwar ganz klar die Vorbereitung des Kindes auf seine zukünftigen Aufgaben als »Volksgenosse« intendierte, aber bei seiner Darstellung, selbst bei einer Retuschierung Hitlers zu einem »schönen Mann«³⁰⁴ die Sorge bestand, der Führerikonografie nicht zu entsprechen. Während die Illustrationen von Geitz-Berno und Kutzer als »Edelkitsch« gelten können, erfüllte Oßwalds Bild offensichtlich nicht die jener Kategorie von Kitsch anhaftende »klare Mobilisierungsfunktion«, die nach Saul Friedländer auf drei Säulen basiert: (1) leichte Verständlichkeit dessen, was eine solche Darstellungsform zum Ausdruck bringen soll, (2) Evozieren einer »gedankenlosen, emotionalen Sofortreaktion« und (3) Repräsentation der »Schlüsselwerte eines politischen Regimes als harmonisch geschlossene Einheit, deren Wahrheit der besseren Wirkung wegen durch »Schönheit« verklärt werden muß«, um durch »diese eigenartige Verknüpfung von »Wahrem« und »Schönem« mythische Muster« anzusprechen.³⁰⁵ Demgemäß war eine sich in Inszenierungen und Arrangements niederschlagende symbolische Kommunikation erforderlich, die geeignet ist, in den Alltag der Menschen hineinzuwirken und »gemeinschaftsbildende Wirkungen« zu erzeugen.³⁰⁶

In der »Fibel für die Volksschulen Württembergs«³⁰⁷ die 1935 das Ende der konfessionsgebundenen Fibeln in Württemberg bedeutete, finden sich neben bekannten Darstellungen Karl Stirners aus dem Erstlesebuch für die katholischen Volksschulen Bilder von Karl Sigrist, Hermann Sohn und Peter Jakob Schober aus der für die evangelischen Volksschulen eingeführten Fibel.³⁰⁸ Im Zusammenhang mit der nationalsozialistischen Ausrichtung der Fibel kam Stirner eine weitreichende Bedeutung dahingehend zu, als dem konfessionsübergreifenden Gedanken der »Volksgemeinschaft« Rechnung zu tragen war und die Illustrationen der beliebten Stirner-Fibel in das neukonzipierte Erstlesebuch integriert werden mussten. Diese

301 Vgl. Schreiben Zimmermann an Sandig v. 22. Januar 1936, WUA 3/25, o.P.

302 Vgl. F76, S. 87. Diese Zeichnung ist bereits in der gleichnamigen Fibel von 1937 zu finden.

303 F38, S. 95. Vgl. dazu Straube-Heinze, Jugendmythos 2020, S. 50ff.

304 Vgl. Schreiben Zimmermann an Sandig v. 22. Januar 1936, WUA 3/25, o.P.; F22, S. 64.

305 Friedländer, Kitsch 1982/2007, S. 14. Vgl. Heinze/Heinze, Conceptualisation 2014; Heinze/Straube-Heinze, Heroism 2017.

306 Wulf, Genese 2005, S. 92 (Herv. i.O.); vgl. Süß, Volk 2017, S. 51.

307 F14, F80, F107.

308 Die Fibel für die evangelischen Volksschulen wurde von der *Union Deutsche Verlagsgesellschaft* (Stuttgart) hergestellt, die Fibel für die katholischen Volksschulen von der *Schwabenverlag AG* (Stuttgart, Ellwangen, Aalen).

Intention offenbart sich nicht zuletzt darin, dass trotz des 1938 ausgesprochenen Verdikts des Reichssachbearbeiters für Kunsterziehung Böttcher über den Malstil des Künstlers die Illustrationen Stirners nicht etwa vollständig ersetzt wurden, sondern lediglich die von Böttcher exemplarisch dargestellte Abbildung entfiel (vgl. Abb. 16).³⁰⁹

Die Wertschätzung Stirners bekunden verschiedene Rezensionen von 1932/1933. So hatte sich der mit Stirner befreundete Schriftsteller Hermann Hesse positiv zu den Fibel-Bildern des Künstlers geäußert, insbesondere jenen, »denen man gleich ansieht, daß sie direkte Naturstudien sind«.³¹⁰ In ihrer Bedeutung wurde die Stirner-Fibel neben den »Orbis sensualium pictus« von Comenius gestellt,³¹¹ alles sei »bis ins Letzte hinein kindlich, natürlich, fesselnd, lustig, poetisch und zugleich sachlich und ernsthaft künstlerisch«, das Lernen Lust und »der Fleiß das reinste Spiel und Vergnügen«.³¹² Die aus den beiden Fibeln für die evangelischen und katholischen Volksschulen zusammengeführte »Fibel für die Volksschulen Württembergs« konnte von der Popularität des Künstlers profitieren, die dieser mit seinen Buntstiftzeichnungen auf dem Gebiet der Buchillustration, vor allem der Fibel, aber auch aufgrund seiner Öl- und Temperabilder, Radierungen und Holzschnitte errungen hatte. Bis auf Sigrist steuerten alle der genannten Zeichner ohne die Änderung ihres Duktus Illustrationen zu nationalsozialistischen Stoffen bei oder versahen die vorhandenen Bilder mit nationalsozialistischen Symbolen. So halten die Kinder beim Singen z.B. keine Blumenkränze mehr in den Händen, sondern Hakenkreuz-Fähnchen, marschieren im Jungvolk oder antizipieren ihre künftige Rolle als Mitglieder der propagierten »Volksgemeinschaft«.³¹³

Die exemplarische Darstellung möglicher Visualisierungen des nationalsozialistischen Kindheitsbildes macht deutlich, dass die künstlerische Ausdruckssprache traditioneller Strömungen bei sehr vielen Künstlerinnen und Künstlern weiterlebte und im Rahmen der überlieferten Gattungskunst traditionelle Bildmotive und Trivialsymbole adaptiert wurden, die »die ganze vertraute Welt in ihren geschönten Formen« widerspiegeln, »den Wünschen eines verunsicherten Bürgertums« wie auch dem Widerwillen gegen alles Fremde entsprachen und auf dem Boden »handwerklichen Könnens«, »sichtlichen Fleißes« und getreuer Wiedergabe letztlich eine große Allgemeinverständlichkeit sicherten.³¹⁴ Der Indoktrination der Kinder wurde damit gleich auf mehreren Ebenen Vorschub geleistet. Erstens greifen

309 Vgl. Kapitel 4.4.1.

310 Hesse, Schreiben v. 22. Dezember 1932, zit.n. Hauber, Karl-Stirner-Fibel 2003, S. 122.

311 Weller, Ipf- und Jagstzeitung, Ellwangen v. 28. Januar 1933, zit.n. Hauber, Karl Stirner 2007, S. 35.

312 Schussen, Stuttgarter Neues Tagblatt v. Anfang des Jahres 1933, zit.n. Hauber, Karl-Stirner-Fibel 2003, S. 123.

313 Vgl. z.B. F14, S. 1, 12, 47, 85, 89, 103.

314 Dolgner, Hochschule 2010, S. 353.

die explizit und die nicht explizit ideologisierten Illustrationen scheinbar nahtlos ineinander und stützen damit das Konzept der didaktischen Transformation der NS-Ideologie, das eine Pädagogisierung der weltanschaulichen Inhalte vorsah sowie deren Einbindung in den Lebens- und Erfahrungsbereich der Kinder. Zweitens ergab sich durch den gleichen Duktus der Illustrationen in Kinderbüchern und den die nationalsozialistischen Ideologeme vermittelnden Fibel-Abbildungen eine Vertrautheit, die für die Indoktrination der Kinder nicht ohne Einfluss geblieben sein wird, zumal es sich nicht selten um überregional bekannte Künstlerinnen und Künstler auf dem Sektor der Kinderbuchkunst handelt. Zum dritten fußt die Indoktrination der Kinder auf internalisierten Wissensbeständen, die vor dem Hintergrund einer gleichen oder ähnlichen Bebilderung in der Mythisierung der eigenen Kindheit von der älteren Generation an die jüngere weitergegeben werden und auf der Dialektik von Erlebtem, Erinnerungtem und Erzähltem beruhen. Darauf verweisen retrospektive Beurteilungen, wie die folgende, die dokumentiert, dass die Stirner-Fibel ihre Strahlkraft auch nach 1933 keineswegs verloren hatte: Mit ihren Illustrationen »voll Kinderseligkeit, Heimatinnigkeit, Sonnenheiterkeit«, in denen »die Kunst des Illustrators und das Mysterium der Kind-Welt triumphieren«, symbolisiere die Stirner-Fibel die »längst entschwundene, ferne Märchenwelt« der Kindertage, verbunden mit dem Gefühl von Geborgenheit angesichts der »vertrauten Heimat«.³¹⁵

Der Versuch etlicher Künstlerinnen und Künstler, einen »volksromantischen«, bisweilen an einem »Schmückedeinheimbild« ausgerichteten Kunstgeschmack der Erwachsenen mit der Ideologie des Nationalsozialismus zu verbinden, entsprach zwar nicht unbedingt den Erwartungen führender Nationalsozialisten und insbesondere nicht denen Hitlers, der sich trotz der Orientierung an einem künstlerischen Traditionalismus gegen derartige, die Gegenwart und Zukunft des Nationalsozialismus fortschreibende »Formen einer romantisierten ›völkischen Kultur‹« aussprach und von der Kunst ein »kraftvolles ästhetisches Erscheinungsbild« erwartete.³¹⁶ Auf der anderen Seite war es in dieser ersten Phase der »Verdeutlichung und Implementierung ›nationaler‹ kultureller Ziele und deren Kontrolle«³¹⁷ für die Gestaltung der Fibern noch unproblematisch, Kindergestalten wie die Wenz-Viëtors, die schon in der Weimarer Republik die »Unschuld des Kindes« verkörperten, mit den Attributen des nationalsozialistischen Staates auszustatten, zumal die Romantik und das Biedermeier als Stile durchaus geeignet waren, den von Hitler 1938 in seiner Rede zur Eröffnung der »Großen Deutschen Kunstausstellung«

315 Weller, Ipf- und Jagstzeitung, Ellwangen v. 28. Januar 1933; zit.n. Hauber, Karl Stirner 2007, S. 34f.; vgl. ebd., S. 9; außerdem Schussen, Stuttgarter Neues Tagblatt v. Anfang des Jahres 1933, in: Hauber, Karl-Stirner-Fibel 2003, S. 123.

316 Ruppert, Künstler 2015, S. 51, 53.

317 Ebd., S. 42.

angemahnten »anständigen, ehrlichen Durchschnitt« zu bedienen.³¹⁸ Wegen des Vorwurfs einer zu vermissenden Ernsthaftigkeit in der didaktischen Transformation der NS-Ideologie stießen diese Darstellungen jedoch zunehmend auf Widerspruch sowohl in der Lehrerschaft als auch bei den für die Zulassung zuständigen Regierungsstellen, obgleich verschiedene Verlage eine Kontinuität in der Bebilderung nicht zuletzt aus marktwirtschaftlichen Gründen für sinnvoll erachtet hätten.

4.3.4. Die Etablierung einer ›nordischen‹ Ästhetik in der Visualisierung des Kindheitsbildes

Nach der gutachterlichen Einschätzung des Reichssachbearbeiters für Schrift, Schreiben und Erstunterricht Friedrich Sammer, der auch einer der Bearbeiter der »Sachsen-Fibel« war,³¹⁹ gelang dem Künstler Walter Schröder in der bei *Boysen* und später bei *Hartung* erschienenen »Jung-Deutschland-Fibel«³²⁰ eine Ausdruckssprache, die den Anforderungen an eine nationalsozialistische Fibel voll und ganz entspreche. Die besondere Qualität der Bebilderung resultiere daraus, dass die Illustrationen »nicht nur kindertümlich im besten Sinne des Wortes« seien, sondern zudem »recht geschickt eine innere Verbindung mit der nordischen Darstellungsweise unserer Vorfahren« hergestellt werde (vgl. Abb. 9).³²¹ Rückblickend schreibt Kurt Holm, vormaliger Gauhauptstellenleiter für Wirtschaft und Recht sowie Geschäftsführer des NSLB, Gau Hamburg und späterer Dozent an der Hochschule für Lehrerbildung in Hamburg³²² 1941, dass der als Zeichenlehrer an der Hochschule für Lehrerbildung tätige Künstler sowie der Leiter des Fibel-Arbeitskreises des NSLB, Gau Hamburg Walter Schultze unter seinem »persönlichen Einfluss« die Jung-Deutschland-Fibel geschaffen hätten.³²³ Diese »völlig neue Fibel mit neuen Stoffen, neuer Haltung und neuer Bebilderung« habe nicht nur »in der pädagogischen Presse, bei den Schulmännern und auch im Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung höchste Anerkennung gefunden«, sondern von ihr seien »in hohem Masse« die »von der Reichswaltung des NSLB erarbeiteten Richtlinien zum Fibelbild [...] ausgegangen«.³²⁴

Die Aussagen Sammers und Holms verdeutlichen ebenso wie die Konzeptualisierung des Fibel-Bildes in den Begleitschriften einiger Verlage und die Umsetzung

318 Hitler, zit.n. Dolgner, Hochschule 2010, S. 353 (Herv. i.O.).

319 F102, F113.

320 Vgl. F23, F50, F71, F75.

321 Sammer, Friedrich: Gutachten Jung-Deutschland-Fibel, Anlage zum Schreiben an Reg.-Rat Max Kolb v. 29. April 1935, BArch NS 12/1341, o.P.

322 Vgl. zur politischen Karriere von Holm ausführlich Lorent, Täterprofile 2016, S. 701-716.

323 Abschrift des Schreibens Holm an Zimmermann v. 14. Mai 1941, WUA 3/29-1, o.P.

324 Ebd.

durch Künstler wie Schröder oder auch Geitz-Berno (vgl. Abb. 10) einen Paradigmenwechsel in der künstlerischen Gestaltung des Kindheitsbildes, das im Kontext einer ›rassischen‹ Bildungsarbeit nun explizit auf das Ziel der ›Volkwerdung‹ ausgerichtet wurde.³²⁵ Das reformpädagogische Konzept der Kindorientierung wird dabei jedoch nicht aufgegeben, sondern es handelt sich vor dem Hintergrund der pädagogisierten Rassenanthropologie und der bereits bei Hartlaub zu findenden Grenzen-Debatte um eine partielle Verschiebung eines Diskurses, der auch später noch in den als ›Richtlinien‹ verstandenen Forderungen Böttchers von 1938 zum Tragen kommt.³²⁶ Im Kontext dieser neuen Perspektive in der Visualisierung des Kindheitsbildes notiert Schultze mit Bezug auf die Ergebnisse der Kunsterziehungsbewegung, dass Kinder die Bilder anders sähen als Erwachsene, »wie sie auch nach grundsätzlich anderen Gesetzen selbst gestalten«.³²⁷ Gleichzeitig wird »eine Bebilderung vom Kinde her« abgelehnt – ebenso wie im Übrigen eine »Altersmundart« für die Texte – und davon ausgegangen, dass die »neue Form des Fibelbildes« einer professionellen Ausführung sowie basaler Kenntnisse des »kindlichen bildlichen Gestaltens« wie auch der »Einfühlung« in seine »Darstellungsweisen« bedürfe, um das Kind direkt anzusprechen und in seiner »eigenen Leistung« zu stützen und weiterzuführen.³²⁸

Schultze reklamiert für sich, die von Böttcher aufgestellten Forderungen frühzeitig umgesetzt zu haben, wonach das Kind z.B. »nicht zu einer impressionistischen Gesamtdarstellung etwa eines Baumes oder einer Wiese« komme, sondern es »die Teile, die ihm an einer Baumkrone oder an der Wiese wesentlich sind, solange nebeneinander[setzt], bis für seine Auffassung der Eindruck einer Wiese vorhanden ist«.³²⁹ Demgemäß seien die impressionistisch »unklaren«, »verwaschenen« Farben wie auch die vermeintlich kindgemäßen »vereinfachenden«, »flächenhaften« Darstellungsformen von Anfang an nicht bedient worden.³³⁰ Ferner gelte es zu beachten, dass das Kind nicht perspektivisch zeichne, sondern »die Erscheinungen auf der Fläche seiner Entwicklungsstufe gemäß« ordne, sich dabei über tatsächliche »Größenverhältnisse« hinwegsetze und sein Interesse auf »Kleinigkeiten« richte, die dem Erwachsenen »durchaus nebensächlich erscheinen«.³³¹ Vor diesem Hintergrund sei darauf geachtet worden, die Bilder »in liebevoller Kleinarbeit aus dem Lebensraum des Kindes heraus« anzufertigen, sodass sich das Kind in die Einzelheiten eines Bildes versenken könne.³³² Das Fibel-Bild »diene der Vor-

325 Schultze, Jung-Deutschland-Fibel 1935, S. 5; vgl. z.B. o.A., Schlesierfibelf 1935, S. 5, 7.

326 Vgl. Böttcher, Fibelbild 1938.

327 Schultze, Jung-Deutschland-Fibel 1935, S. 6; vgl. ders., Leseunterricht 1940, S. 26.

328 Schultze, Jung-Deutschland-Fibel 1935, S. 6f.; ders., Leseunterricht 1940, S. 26.

329 Schultze, Jung-Deutschland-Fibel 1935, S. 6.

330 Schultze, Leseunterricht 1940, S. 25.

331 Schultze, Jung-Deutschland-Fibel 1935, S. 6.

332 Schultze, Leseunterricht 1940, S. 25.

Abbildungen 9 und 10: »Nordische Darstellungsweise«. Ill.: Walter Schröder, in: F50, S. 9 (links); »Die Familie«. Ill.: Karl Geitz-Berno, in: F24, S. 49 (rechts)



stellungsbildung, der klaren Anschauung und der Schärfung der Beobachtungskraft; es sei sauber in der Durchführung und reich differenziert in der Durchgestaltung«, zitiert Schultze 1940 den Reichssachbearbeiter für Kunsterziehung im NS-Lehrerbund Böttcher.³³³ Noch 1948 greift Schultze in seiner Schrift »Der erste Leseunterricht« in vielfältiger Weise auf seine im Nazideutschland veröffentlichten Anschauungen zurück und bezieht sich dabei u.a. auf die in der Zeitschrift »Nationalsozialistisches Bildungswesen« publizierten »Bayreuther Richtlinien«, ohne dies nunmehr auszuweisen.³³⁴

Im Vorgriff auf die späteren »Richtlinien« fokussierte auch der Verlag Hirt den Blick auf Einzelheiten in der Darstellungsform und forderte, »alle in den Bildern dargestellten Gegenstände und Handlungen in jeder Hinsicht sachlich und technisch richtig und mit Genauigkeit und Sorgfalt« wiederzugeben.³³⁵ Durch eine größere Detailtreue ließen sich weitaus mehr als durch flächige Kompositionen die

333 Ebd.

334 Vgl. z.B. Schultze, Leseunterricht 1948, S. 64; vgl. Böttcher, Fibelbild 1938.

335 O.A., Pommernfibel 1935, S. 11.

Vorstellungen und Stimmungen der Kinder einfangen und so ihr Interesse wecken, Freude erzeugen, ihr Erleben vertiefen, ihre schöpferische Phantasie anregen und das Nachbilden anreizen.³³⁶ Darüber hinaus wurden auch die Werke der Avantgarde abgelehnt mit der Begründung der nur unzureichenden Möglichkeit, handwerkliches Können zu vermitteln. Der Verlag beauftragte für die Bebilderung der ersten beiden Auflagen der »Schlesierfibel« Ilse Mau und damit eine Künstlerin, »die den schlesischen Menschen und die schlesische Landschaft aus innerem völkischen Erleben in ihr Herz geschlossen« habe.³³⁷ Auch Julius C. Turner, der die »Pommernfibel«,³³⁸ »Die Fibel der Kurmark«³³⁹ und »Die Fibel der Mark Brandenburg«³⁴⁰ illustrierte (vgl. Abb. 13), attestiert der Verlag die Begabung, Personen zu zeichnen, die »nach Gestalt, Haltung und Umwelt deutsche Abkunft und rassisches Gepräge aufweisen«.³⁴¹

Für den in Düsseldorf ansässigen Verlag *Schwann* war es naheliegend, auch Künstler der Kunstakademie zu verpflichten, um dem neuen Anspruch einer repräsentativen Ästhetik des Nationalsozialismus gerecht werden zu können und damit die Hürden für die ministerielle Genehmigung der Fibel umso schneller nehmen zu können. Der Verlag gewann die Künstler Richard Schwarzkopf (vgl. Abb. 11) und Leo Sebastian Humer. Beide waren nach der »Säuberung« der Kunstakademie Düsseldorf und deren Ausrichtung auf das NS-Regime 1933 an die Akademie berufen worden – Humer als Lehrer für Monumentalmalerei und Schwarzkopf als Lehrer für Angewandte Grafik –, nachdem zahlreiche Künstler entlassen worden waren, mit Verweis auf seine jüdische Herkunft z.B. auch Paul Klee.³⁴² Schwarzkopf hatte vor allem mit seinen Holzschnitten wie z.B. dem »Totentanz der SA« (1936), auch als »Kampf der SA oder Deutsche Passion« veröffentlicht, »erheblich zur Verherrlichung des NS-Regimes [beigetragen]«.³⁴³ Diese Serie mit den Bildtiteln »Das rote Gespenst rast«, »Der Tod wiegelt die Massen auf«, »SA von Rotmord umstellt«, »SA im Kampf gegen die rote Pest«, »Einer von Vielen« und »Der Sieg des Glaubens« zeigt in szenischer Folge die Auseinandersetzung zwischen Kommunisten und Nationalsozialisten und unterstreicht »ein Programm, das in harter Holzschnittmanier ein nationalsozialistisches Glaubensbekenntnis ablegt und den künstlerischen Dank an die *Gefallenen der Bewegung* wie den Fahnenkult nicht auslässt«.³⁴⁴ Ein Brief vom 25. August 1941 macht zudem die menschenverachtende Einstellung des Künstlers deutlich, der von Russland aus berichtet, dass er »mit

336 Vgl. ebd.

337 O.A., Schlesierfibel 1935, S. 7.

338 F28, F69.

339 F13.

340 F61.

341 O.A., Pommernfibel 1935, S. 11.

342 Vgl. Bering, Akademie 2014, S. 22–27.

343 Ebd., S. 25; vgl. ebd., S. 30 sowie Alberg, Kunstszenen 1988, S. 61–67.

344 Alberg, Kunstszenen 1988, S. 61 (Herv. i.O.).

großem Interesse das Hängen zweier Juden [habe] zeichnen können. Nichts für die Allgemeinheit, doch immerhin interessant«. ³⁴⁵ Schwarzkopf schuf neben einer weiteren Illustration das Cover der »Aachener Fibel«, ³⁴⁶ auf dem vor einer im Hintergrund befindlichen mittelalterlichen Burgruine das Lagerleben des Jungvolks idealisiert wird. Ikonografisch entspricht diese Komposition dem »gängigen kulturkonservativen Kanon der akademischen ›deutschen Kunst‹ des Nationalsozialismus«. ³⁴⁷

Humer, der seit 1932 Mitglied der NSDAP war, hatte sich ebenso wie Schwarzkopf als »ausgesprochen regimetreu« erwiesen, nicht nur mit dem im Rahmen der Propagandaschau »Der Kampf der NSDAP« gezeigten großen Fresko (1934) – zur Ausstellungseröffnung in der Ehrenhalle für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges, der SA, SS und HJ in Düsseldorf war u.a. Rosenberg zugegen –, sondern insbesondere auch mit den 1939 entstandenen Arbeiten »Handgranatenwerfer«, »Ernte« sowie »Vesper«. ³⁴⁸ Hummer zeichnete mehrere Bilder für die »Aachener Fibel«, die »Rhein-Ruhr-Fibel« und die Fibel »Des Kindes Heimat«, ³⁴⁹ u.a. die Freude zweier Kinder beim Erblicken der vorbeimarschierenden Wehrmacht, ³⁵⁰ das Staunen von Kindern angesichts eines Fliegergeschwaders, ³⁵¹ die »Reichsautobahn« ³⁵² sowie die vor einer Jugendherberge musizierende Hitlerjugend. ³⁵³

Die Ikonografie des nationalsozialistischen Systems zeigt sich ferner in verschiedenen Holzschnitten von Fritz Röhrs, von dem ab 1935 ein Werk mit dem Titel »Gottes Segen und des Bauern Hand schützt das ganze Vaterland!« in die »Fibel für die Volksschulen Württembergs« aufgenommen wurde (vgl. Abb. 12). ³⁵⁴ Dieser Holzschnitt versinnbildlicht mit dem heimwärts fahrenden Erntewagen samt Erntekrone den Stellenwert der Bauernschaft in der nationalsozialistischen Diktatur. Auf der die Darstellung umgebenden Rahmenleiste sind Früchte des Feldes zu sehen, ein Pflug vor der aufgehenden Sonne, ein reifes Kornfeld sowie arbeitende Bauern. Röhrs verwendete diese Rahmungen, um die Bedeutung des Mittelbildes zu steigern und Zusammenhänge verdeutlichen zu können. ³⁵⁵ Im Übrigen stattete er auch das Cover von Henrich Hansens »Jugend an die Front. Büchlein zum

345 Zit.n. ebd., S. 118.

346 F47.

347 Ruppert, Künstler 2015, S. 36.

348 Bering, Akademie 2014, S. 25f.; vgl. Alberg, Kunstszenen 1988, S. 37–41. Beide Professoren wurden im Zuge der Entnazifizierung der Kunstakademie als nicht mehr tragbar eingestuft (vgl. Bering, Akademie 2014, S. 34).

349 F47, F79, F109.

350 F47, S. 29; F79, S. 29; F109, S. 45.

351 F47, S. 82; F79, S. 69; F109, S. 46.

352 F79, S. 66; F109, S. 70.

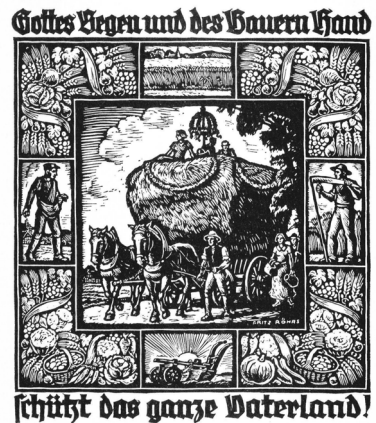
353 F79, S. 67; F109, S. 71.

354 Dieser Holzschnitt wurde bereits 1933 in der Braunschweigischen Landeszeitung abgedruckt.

355 Vgl. Kaselow, Kampf 2000, S. 106.

Vorlesen« mit dem Bild eines jugendlichen Soldaten aus und trug damit zur Erklärung des freiwilligen Einsatzes im Krieg bei. Daneben fertigte Röhrs u.a. den Holzschnitt »Der Führer« an (1940) und machte mit diesem allegorischen Hitlerporträt nicht nur »abstrakte Ideen wie ›Volksgemeinschaft‹ oder ›Führertum‹ sinnlich erfahrbar«, sondern fing überdies den »nordisch blutsgebundenen Idealtypus« im Konterfei Hitlers ein, indem er jenen »mit hoher Stirn und scharf konturierter Nase« darstellte.³⁵⁶ Röhrs gab diesem und auch dem in der »Fibel für die Volksschulen Württembergs« abgedruckten Holzschnitt durch seine Technik und die Wahl der Form einen monumentalen sowie auratisierenden Charakter, wodurch er die Emotionalität des Betrachters anzusprechen suchte.³⁵⁷

Abbildungen 11 und 12: »Aachener Fibel«. Ill.: Richard Schwarzkopf, F47, Cover (links); »Gottes Segen ...«. Ill.: Fritz Röhrs, in: F14, S. 58 (rechts)



Der erste Garbenwagen

Die Ernte ist da. Das Feld ist gelb. Gestern hat man in unserem Dorf den ersten Garbenwagen eingeführt. Es war reife Gerste. Hoch oben schwanke eine Krone aus Ähren, Blumen und farbigen Bändern. Karl und Fritz hielten die Stange. Hilde sah stolz vom Wagen herab. Ringsum hingen Kränze und Blumenketten.

58

Seine politische Wirkung konnte der Holzschnitt in der Zeit des Nationalsozialismus vor allem durch die Ideologisierung seiner Technik bzw. der für das Holz-

356 Ronge, Bild 2010, S. 146. Vgl. Kaselow, Kampf 2000, S. 105f.

357 Kaselow, Holzschnitte 2000, S. 214f.; vgl. dies., Kampf 2000, S. 106. Vgl. z.B. auch die Holzschnitte »Deutschland« (1932), die Folge »Deutsches Schaffen« (1933/34) und »Sämann« (1938).

schneiden notwendigen Eigenschaften entfalten. Dieses künstlerische Verfahren verlangte körperliche Kraftanstrengung wie auch Willenskraft und die Konzentration auf das Wesentliche, wodurch der Holzschnitt »zu einem Synonym für Klarheit und Wahrheit, Sauberkeit und Ehrlichkeit« werden konnte.³⁵⁸ So heißt es im Katalog zur »Ausstellung deutscher Holzschnitte der Gegenwart im Grenzlandmuseum« von 1943, wo u.a. die für *Hirt* tätige Künstlerin Grete Schmedes mehrere Holzschnitte präsentierte: »Der Holzschnitt ist vielleicht diejenige graphische Technik, die sich dem deutschen Geiste am angemessensten gezeigt hat«.³⁵⁹ Gerhild Kaselow macht deutlich, dass die Holzschnitt-Technik für die Anerkennung der Nationalsozialisten jedoch allein nicht ausgereicht habe.³⁶⁰ Die sich im expressionistischen Holzschnitt, so bei Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Conrad Felixmüller u.a., findende »Abkehr von der äußeren Erscheinung und die Betonung des subjektiv empfundenen Gestaltungsaktes« entsprach keinesfalls der nationalsozialistischen Kunstauffassung, die mit der Ikone Albrecht Dürer eine genuin deutsche Traditionslinie »bodenständiger« und der »deutschen Seele« verhafteter Kunst pflegen wollte.³⁶¹ Vielmehr machte die Themenwahl einen entscheidenden Aspekt aus, so die von Röhrs bevorzugte Darstellung der »deutschen« Heimat sowie des »deutschen« Bauerntums und Handwerks: »die Heimat der niederdeutschen Scholle«, die »alldeutsche, beflügelte Seele«.³⁶²

Der in der »Fibel für die Volksschulen Württembergs« abgedruckte Holzschnitt »Gottes Segen und des Bauern Hand schützt das ganze Vaterland!« ist ebenso wie Röhrs' Triptychon »Lob des Waldes« (1943/44) mit den Holzschnitten »Deutscher Wald – Buchendom – Deutscher Sommer« (vgl. Tabelle 2)³⁶³ als Ausdruck einer Reihe von Kollektivsymbolen das Ergebnis einer künstlerischen Transformation der Natur und des Bauern zu einer quasireligiösen Mythisierung deutscher Landschaft und deutschen Strebens, dabei aber zugleich Ausdruck der von Röhrs abgelehnten »mißverstandenen und verkitschten Romantik« zugunsten der »Vorstellungen einer erneuerten Romantik«, die die nationalsozialistischen Ideologeme adaptierte.³⁶⁴ In den nationalsozialistischen Fibeln bildet eine Ikonografie der »Volksgemeinschaft« wie die von Röhrs allerdings die Ausnahme. Für die Fibeln lässt sich

358 Kaselow, Kampf 2000, S. 99.

359 O.A., Ausstellung 1943, S. 3. Schmedes löste nach 1939 den Zeichner Julius C. Turner ab und illustrierte für *Hirt* die »Fibel für Niedersachsen« (F81), die »Fibel der Mark Brandenburg« (F89), die »Fibel für den Reichsgau Wartheland« (F90) und die »Pommernfibel« (F112).

360 Vgl. Kaselow, Kampf 2000, S. 99.

361 Ebd.; vgl. Friedländer, Kitsch 1982/2007, S. 77.

362 Robert Jordan, Braunschweiger Köpfe (IX), Fritz Röhrs, Braunschweigische Neueste Nachrichten/Braunschweigische Landeszeitung v. 17./18. April 1937, zit. n. Kaselow, Kampf 2000, S. 101.

363 Vgl. in der Tabelle 3 Sigle 3400.

364 Ebd., S. 107.

vielmehr festhalten, dass ebenso wie in den Werken des ›Dritten Reiches‹ die neuen Formen des Monumentalismus, die dem Bild des »Großreiches« in einem von ›arischen‹ Deutschen beherrschten Europa« Ausdruck verleihen sollten, durchaus nicht das Gros ausmachten.³⁶⁵ Vielmehr überwog das Ziel der Kindorientierung, das mit dem Einsatz von Holzschnitten tendenziell weniger gut zu erreichen war.

4.4. Bilddidaktische und ästhetisch-stilistische Neuorientierung ab 1937/38

4.4.1. Die »Bayreuther Richtlinien« (1938)

In Ermangelung reichseinheitlicher Vorgaben zur Bebilderung der Fibeln hatten die Verlage bisher eigene programmatische Akzente gesetzt, um die nationalsozialistischen Erziehungsziele umzusetzen. Ab 1937/38 lässt sich in den Fibeln eine bilddidaktische und ästhetisch-stilistische Neuorientierung feststellen, die u.a. auf Aktivitäten Böttchers seit 1937 zurückgeführt werden kann und darauf abzielte, »das Wachstum aller wertvollen Kräfte im Kinde«, von der »Welt des Spiels« ausgehend, »in die rechten Bahnen zu lenken« und die Illustrationen damit noch stärker am »Ideal einer echt nationalsozialistischen Erziehung« auszurichten.³⁶⁶ Dafür genügte es nach Böttcher nicht, ein »kitschiges Führerbild« oder mittelmäßig bis schlecht reproduzierte Fotos, »marschierende Soldaten« und »ein paar niedliche Reime« einzufügen, sondern die Fibel hatte als bildungspolitisches Medium eine »klare Linie im Aufbau« und die als »Einheit« zu begreifenden Texte und Bilder eine Konzeptualisierung jener Charakterbildung aufzuweisen, »die der Führer von jedem deutschen Jungen und Mädchen« erwarte.³⁶⁷ Dem Fibel-Bild wird damit eine zentrale Funktion »für die geistige Entwicklung des Kindes, für die Jugenderziehung im allgemeinen sowie für den gesamten Aufbau der Kultur« zugewiesen und dessen aktive und konstitutive Rolle für das im Prozess der Herstellung sozialer Wirklichkeit zu etablierende Kindheitsbild nun weitaus stärker herausgestellt.³⁶⁸

Gemeinsam mit der von der Reichswaltung des NSLB eingesetzten Arbeitsgemeinschaft zur Prüfung der Fibelfragen setzte sich Böttcher 1938 in seiner Funktion als Reichssachbearbeiter für Kunsterziehung auf der Besprechung des NSLB in Bayreuth äußerst kritisch mit den Fibel-Illustrationen auseinander und betrachtete die Bearbeitung seiner als ›Richtlinien‹ gekennzeichneten und auch so interpretierten Vorgaben als eine Angelegenheit aller, »denen ernstlich daran liegt, nicht

365 Ruppert, Künstler 2015, S. 62; vgl. Van den Berg, Abrichtung 2016, S. 41.

366 Böttcher, Fibel 1937, S. 61, 64.

367 Ebd., S. 64.

368 Böttcher, Fibel 1937, S. 61; o.A., Begleitschrift 1939, S. 13f.; vgl. Grossek, Ganzheitslesen 1940, S. 17f.; Beyer et al., Leseunterricht 1941, S. 24.

nur von den kulturellen Aufgaben im Dritten Reich zu reden und einem Bruchteil des Volkes das Leben durch die Segnungen der Kultur schöner und reicher zu gestalten; sondern letztlich das Volk in seiner ganzen Breite zu erfassen und jedem Volksgenossen schon durch die Jugenderziehung eine seelisch-geistige Haltung zu verleihen, die ihn fähig macht, das kulturelle Erbe seiner Väter zu würdigen und den wiedererwachten Kulturwillen seines Volkes zu erkennen und zuletzt auch aktiv teilzunehmen an der Neugestaltung des Lebens in Volk und Staat«. ³⁶⁹ Seine in den Kontext der nationalsozialistischen Erziehungsziele gestellten Forderungen untermauert Böttcher mit Bezug auf Ludwig Praehauser, der die Kultur eines Volkes in eine künstlerische und eine pädagogische unterteilt und deren Beurteilung insgesamt u. a. an bekannten Bilderbüchern festmacht. ³⁷⁰ Die »künstlerische Kultur« setze voraus, dass »Künstlernaturen vorhanden sind, die wie das Kind noch mit Unbefangenheit der Welterfassung gesegnet sind und aus ihr heraus mit den Mitteln ihrer Kunst zur Kinderseele reden können«, während die »pädagogische Kultur« sich dadurch ausweise, dass es Eltern und »Kinderfreunde« gebe, »die für die Beeinflussung des kindlichen Innenlebens durch Augeneindrücke Verständnis und Verantwortungsgefühl besitzen.« ³⁷¹ Anschlussfähig wurde Praehauser auch aufgrund seiner Position, dass die Bilderbücher den Kindern die »nordische Kunstwelt« offenbaren sollen, ihre »zarten Schöpfungen« ebenso wie ihre »gotischen Herrlichkeiten«, deren Wirkung sich »mit den innersten Gründen des Wesens verweben« werde. ³⁷²

Die Durchsetzung der von Böttcher beschriebenen Erziehungsaufgaben, die die »Kunsterziehung als Lebensnotwendigkeit« in den Mittelpunkt rückt, ³⁷³ könne nur durch den Staat erfolgen, der nicht mehr dulden dürfe, dass »unberufene Verfasser und Bebilderer den Fibelmarkt mit Schund überschwemmen«, denn immerhin erhielten »in jedem Jahre rund 300000 deutsche Jungen und Mädchen zum ersten Male in ihrem Leben durch einen Erzieher von Beruf, und sozusagen von Staats wegen, ein Buch in die Hand gelegt, das im Keim bereits alles enthalten soll, was für eine nationalsozialistische Jugend- und Volkserziehung erstrebenswert erscheint«. ³⁷⁴ Nach dem 1937 abgegebenen Votum Böttchers sowie der 1938 in den »Bayreuther Richtlinien« des NSLB wiederholten Anklage, dass nach der »Durchsicht von über 60 Fibeln« erstaune, wie wenig darauf geachtet worden sei,

369 Böttcher, *Fibelbild* 1938, S. 100; vgl. dazu und zum Folgenden auch ders., *Fibel* 1937, S. 61–64.

370 Böttcher, *Fibelbild* 1938, S. 94; Praehauser, *Kunst* 1925, S. 118. Vgl. auch Schultze, *Leseunterricht* 1940, S. 25f.; o.A., *Begleitschrift* 1939, S. 13f.; o.A., *Pommernfibeln* 1935, S. 8, 11; Grosseke, *Ganzheitslesen* 1940, S. 17.

371 Praehauser, *Kunst* 1925, S. 118f.

372 Ebd., S. 125.

373 Vgl. Böttcher, *Kunsterziehung* 1938.

374 Böttcher, *Fibelbild* 1938, S. 93f.

»in dem Erstlesebuch der deutschen Jugend das Fundament zu legen zu einer Erziehung, die nationalsozialistisch ausgerichtet ist«, und dass ca. 80 Prozent aller Fibeln es wert seien, »so schnell wie möglich wieder eingestampft zu werden«,³⁷⁵ mussten die Verlage befürchten, die Zulassungsverfahren nicht erfolgreich zu bestehen, sollten sie die wiederholt vorgetragenen Monita Böttchers nicht bearbeiten.³⁷⁶

Die Begleitschriften zu den Fibeln, die Gutachten und ebenso Schriftwechsel von Verlagen mit der Kultusadministration sowie Künstlerinnen und Künstlern zeigen, dass Böttchers Vorschriften für die Bebilderung von Fibeln in dieser zweiten Phase der sich mehr und mehr radikalisierenden Kulturpolitik geflissentlich beachtet wurden, vor allem sein Aufruf zu einer stärkeren Beachtung der didaktischen und künstlerischen Qualität der Bilder.³⁷⁷ So lassen sich in den ab 1938/39 erschienenen Fibel-Begleitschriften großenteils Verweise auf Böttchers Vorgaben finden – der Verlag *Oldenbourg* erwog gar, alle Bilder für die neukonzipierte Fibel »Mein Buch«³⁷⁸ vorab dem Reichssachbearbeiter für Kunsterziehung im NS-Lehrerbund vorzulegen, auch weil verschiedene Illustrationen des Fibelwerks weiterverwendet werden sollten.³⁷⁹ Der Diskurs um die künstlerische Qualität der Fibel intensivierte sich infolge der »Bayreuther Richtlinien« damit noch einmal deutlich, auch wenn sich etliche Verlage und Autoren seit Längerem die Aufgabe gestellt hatten, eine sowohl pädagogischen Maßstäben genügende als auch in ihrer äußeren Aufmachung anspruchsvolle Fibel auf den Markt zu bringen. Letzteres betraf neben der Abstimmung von Text und Bild vor allem die Ausgewogenheit der Doppelseiten, eine sachklärende Farbgestaltung und einen hochwertigen Druck.

Nach dem Erscheinen der »Bayreuther Richtlinien« wurde dem von Böttcher 1933 ausführlich bearbeiteten Thema der »Bluts- und Volksverbundenheit« der Künstlerinnen und Künstler als Grundlage für die Erziehung des nationalsozialistischen Menschen in den Begleitschriften ein breiterer Raum gegeben.³⁸⁰ Der vom Danziger Kultursenator und Gauobmann des NSLB, Gau Danzig Adalbert Boeck beauftragte Fibel-Arbeitskreis des NSLB, der die »Danziger Heimatfibel« (1939) und die »Fibel für den Reichsgau Danzig-Westpreußen« (1939) erarbeitete,³⁸¹ bringt Böttchers Forderung nach Talenten, »deren Ideale nicht aus Zweckmäßigkeitsgründen dem Programm und dem Schrifttum des Nationalsozialismus schnell entnommen wurden, sondern in ihrem eigenen Innern wuchsen [...] und diese

375 Ebd., S. 94, 99.

376 Vgl. Kapitel 2.2.3.

377 Böttcher, *Fibelbild* 1938, S. 94, 98.

378 F83.

379 Schreiben des Verlags Oldenbourg an Hans Brückl v. 12. Februar 1941, BWA F 5/329, o.P.

380 Böttcher, *Fibelbild* 1938, S. 95.

381 F60, F62, F91.

Ideale rückhaltlos verfolgen«,³⁸² auf den Punkt und verlangt mit oft wortwörtlicher Übernahme von Passagen aus Böttchers Artikel, dass der »Bebilderer« einer Fibel »zutiefst vom nationalsozialistischen Ideengut durchdrungen sein [muss]«, um »unsere Jungen und Mädel zum Handeln im Sinne des Mannes zu erziehen, der das neue Deutschland schuf!«.³⁸³ Dafür genüge es auch nicht, die Spalten mit noch so vielen Hitlerjungen und -mädel, SA-Männern und Soldaten zu füllen – dies führe meist »zur Verunglimpfung dessen, was uns besonders teuer ist« –, sondern die Fibel müsse »die Haltung widerspiegeln, die der Führer von jedem deutschen Jungen und Mädel fordert, sie verkörpert das Ideal einer echt nationalsozialistischen Erziehung!«.³⁸⁴ Ähnlich äußert sich Leo Grosseck in dem Beiheft zu der für den Leseunterricht nach der Ganzheitsmethode vorgesehenen Fibel »Geschichten für kleine Leute«³⁸⁵ und verlangt für »das »künstlerisch hochstehende« Bild als »wesentliches Stück der Fibel« »mehr als nur einen »Maler««.³⁸⁶ »Nur eine echt künstlerische Persönlichkeit, die die Kindesnatur in ihrer ganzen Stärke und Schwäche kennt, die Welt mit Kinderaugen zu schauen vermag und mitten und fest im Volke steht«, und die der Verlag in Bruno Schmielek verwirklicht sah, habe die »Kraft zu volkstümlicher und kindesnaher Gestaltung«.³⁸⁷

»Das Kind [...] hat ein sehr feines Empfinden für Echtheit. Darum wird es nur von einem Bilde angesprochen, das aus der Tiefe einer volksverbundenen Künstlerseele in reiner Schöne aufgestiegen ist. Solch ein ursprüngliches Bild ist immer stark in seiner Wirkung und bei aller Großzügigkeit doch schlicht und sachlich richtig. Als ein Stück echter deutscher Kunst strahlt es deutsches Wesen, deutsche Gesinnung und deutsche Gesittung aus und hinein in unsere Jungen und Mädel. Das ist seine Sendung. So hat es teil an der großen Bildungsaufgabe, die der Führer der deutschen Erziehung gesetzt hat.«³⁸⁸

Als Inbegriff einer »künstlerischen«, »aus der Natur, der Volksgemeinschaft und dem vollen Leben« schöpfenden »Persönlichkeit«³⁸⁹ diente Böttcher der Psychiater und Kinderbuchautor Heinrich Hoffmann, der »im Volksboden wurzelte« und »mitten im Volke« gestanden habe.³⁹⁰ Wie kein anderer habe er, der in Anbetracht der Auflagenhöhe seines Buches das »Geheimnis der Bebilderung von Jugendbüchern«

382 Böttcher, Kunst 1933, S. 151.

383 O.A., Begleitschrift 1939, S. 16 (Herv. i.O.); vgl. Böttcher, Fibelbild 1938, S. 99; ders., Fibel 1937, S. 64.

384 O.A., Begleitschrift 1939, S. 16 (Herv. i.O.); vgl. Böttcher, Fibel 1937, S. 64; ders., Fibelbild 1938, S. 99.

385 F56, F82.

386 Grosseck, Ganzheitslesen 1940, S. 17.

387 Ebd.

388 Ebd., S. 18 (Herv. i.O.).

389 Böttcher, Fibelbild 1938, S. 95 (Herv. i.O.); ders., Kunst 1933, S. 151; vgl. ebd., S. 61.

390 Böttcher, Fibelbild 1938, S. 95.

ganz offensichtlich kenne, in der Figur des »Struwwelpeters« wesentliche Aufgaben des Fibel-Bildes erfasst, die »Kindesnatur, ihre Stärke und ihre Schwäche«, und mit seinem Buch »eine erzieherische Mission am Kinde« verfolgt.³⁹¹ Diesen Punkt hatte schon Praehauser in seiner Schrift »Kunst und unerfüllte Pädagogik« (1925) herausgestrichen und betont, dass es Hoffmann damit lange vor der Kunsterziehungsbewegung gelungen sei, »in der kindlichen Sinneserinnerung« Eindrücke zu hinterlassen.³⁹²

In den »Bayreuther Richtlinien« legt Böttcher neben den personellen Voraussetzungen zudem die Kriterien hinsichtlich der Formensprache und der Farbgestaltung bei der Illustrierung der Fibel dar. Er würdigt die Reformpädagogik insofern, als hier seit der Jahrhundertwende auf einen kindgemäßen Charakter hingearbeitet worden sei, lehnt aber gleichzeitig die Überbewertung von Kinderzeichnungen und insbesondere eine Gleichsetzung von Kind und Künstler ab, ebenso eine Bebilderung durch begabte ältere Kinder. Wie der Leiter des Hamburger Fibel-Arbeitskreises des NSLB Schultze steht Böttcher auf dem Standpunkt, dass Kindern nicht nur die Reife sowie die Fähigkeit fehle, ihre Leistungen angemessen einzuschätzen, sondern sich ferner die angestrebte Wort-Bild-Einheit nicht realisieren lasse, da eine »Kinderbebilderung« oder eine »Bebilderung vom Kinde her« auch »Kinderwerk in der Wortgestaltung« benötige.³⁹³ Ein infantilisierender Duktus im Anschluss an Positionen der Kunsterziehungsbewegung, wie dieser exemplarisch bei Oßwald zu finden ist (vgl. z.B. Abb. 7), wird vielmehr gänzlich verworfen.

In der Formensprache bemängelt Böttcher vereinfachende flächenhafte Darstellungen sowie Schemata, die »erstarrt« oder nur »scheinbar lebendig« gleichermaßen »wertlos« seien.³⁹⁴ So zeichne ein Kind beispielsweise niemals einen »Kugelbaum«, sondern strebe aufgrund seiner Beobachtungsgabe und seiner immer mehr zunehmenden »Formkraft« nach einer realitätsnahen und zunehmend detaillierten Gestaltung. Schematische Abbildungen, wie sie sich noch in einigen 1933er- und 1935er-Ausgaben (z.T. auch noch 1939) des Verlages *Hirt* finden lassen (vgl. Abb. 13),³⁹⁵ die »nach keiner Richtung hin mehr entwicklungsfähig« seien und das Kind dazu verleiteten, vom »naturgegebenen Wege abzukommen«, werden einer »nicht organischen« und uneinheitlich ausgerichteten Erziehung zugeschrie-

391 Ebd., S. 95f.; vgl. o.A., Begleitschrift 1939, S. 15; Grossek, Ganzheitslesen 1940, S. 17.

392 Vgl. Praehauser, Kunst 1925, S. 121f. Umberto Eco meint, dass diese Wirkung der Struwwelpeter-Geschichten nur dank der hier »unbekümmert beschriebenen Grausamkeiten« erzielt worden sei (Eco, Geschichte 2007, S. 313; vgl. zur Konstruktion negativer Kindheitsbilder seitens der Kriminologie und der Psychiatrie Dudek, Grenzen 1999, S. 67ff.).

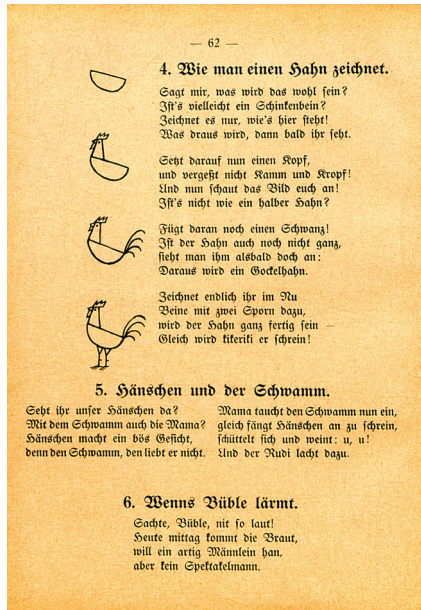
393 Böttcher, Fibelbild 1938, S. 95; vgl. ebd., S. 99f.; vgl. o.A., Begleitschrift 1939, S. 14f.; Schultze, Leseunterricht 1940, S. 25f.

394 Böttcher, Fibelbild 1938, o.S.

395 Vgl. z.B. auch F13, S. 1; F19, S. 4; F69, S. 2.

ben.³⁹⁶ Als noch weniger entwicklungsförderlich werden die beispielsweise bei *Hirt* oder *Roth* aufgenommenen »Zeichenrezepte« beurteilt,³⁹⁷ da diese nicht nur zum »Schematismus«, sondern auch zur »Mechanisierung« erzögen und damit der kognitiven Wahrnehmung sowie der Entfaltung der schöpferischen Kräfte des Kindes entgegenstünden mit der Folge, »daß Heimat- und Naturkunde sich völlig anders orientieren, als das im bildnerischen Unterrichte geschieht, daß der Zugang zu den Gestaltungsweisen [...], wie sie etwa in alten Holzschnitten, bei Dürer, Richter oder Thoma in Erscheinung treten, von vornherein verschüttet wird [...]«³⁹⁸ (vgl. Abb. 14).

Abbildungen 13 und 14: »Schematismus« der Tierdarstellungen (Böttcher). Ill.: Julius C. Turner, in: F28, S. 1 (links); »Zeichenrezept« (Böttcher). Ill.: Lia Doering, in: F48, S. 62 (rechts)



Das Kriterium einer klaren Linie in der Formensprache sollte sich gleichfalls in der Farbgestaltung widerspiegeln. Wie »die Form klar« so habe auch der Gebrauch

396 Böttcher, Fibelbild 1938, S. 97f.; ders., Fibel 1937, S. 64; vgl. Schultze, Leseunterricht 1940, S. 25.

397 Vgl. z.B. F13, S. 97; F19, S. 74; F4, S. 62, 66.

398 Böttcher, Fibelbild 1938, S. 97f.; vgl. ebd., S. 99; ders., Fibel 1937, S. 64; vgl. o.A., Begleitschrift 1939, S. 15. Eine Anleitung zum Schnellzeichnen findet sich z.B. auch in der Begleitschrift zur Fibel »Gute Kameraden« (o.A., Wegweiser Gute Kameraden 1935, S. 147).

der Farbe »lediglich sachklärend« zu sein, d.h., die Form durfte durch die Farbe lediglich eine Steigerung erfahren.³⁹⁹ In diesem Kontext mahnt Böttcher zur Beachtung sachlicher Korrektheit (vgl. Abb. 15). Er konstatiert überdies, dass die Farbe in vielen Fibeln gerade nicht »zur Klärung des Tatbestandes« diene, sondern zum »Vertuschen von ungeklärten oder fehlerhaften Formbeständen.«⁴⁰⁰ Zudem habe sich das Farbkonzept auf Blau-, Rot- und Gelbtöne zu konzentrieren, die von den Kindern gemocht würden, und dürfe weder von einer »primitiven groben Buntheit« noch zu »weichlich« sein, so die Formulierung von Beyer, Löscher, Schreier und Sammer im Anschluss an Böttchers Kritik an einer »kulturlosen, marktschreierischen Buntheit«.⁴⁰¹

»Wer die Farbe aus der Fibel verbannen will, kennt die Kindesnatur ebensowenig wie derjenige, der in impressionistischer Befangenheit dem Kinde die tausend Abwandlungen der Erscheinungsfarbe nicht glaubt vorenthalten zu können oder wie der Vertreter der Meinung, »je greller und bunter, um so geeigneter für das Kind.«⁴⁰²

Vor dem Hintergrund rassenanthropologischer Prämissen und des nationalen Wertes der an Blut und Boden gebundenen »Volkskunst« schlägt Böttcher als Maßstab für die Farbgestaltung die »schlichte Natürlichkeit« der als zeitlos zu betrachtenden Volks- und Bauernkunst vor, die mit ihren »Trachten und Stickereien mit vollen rauschenden Akkorden und voll leuchtender Frische« dem »von Natur aus« feinen Farbgefühl des »gesunden Kindes« entgegenkomme und für das stehe, »was das Kind liebt und beansprucht.«⁴⁰³

Darüber hinaus spricht sich Böttcher ganz allgemein gegen Illustrationen von »Vertretern eines Zeitstiles – etwa eines »Ismus« und damit gegen die Künstlerinnen und Künstler aus, die vor allem auch bei der Eröffnung der ersten »Großen Deutschen Kunstausstellung« 1937 äußerst publikumswirksam erniedrigt worden waren.⁴⁰⁴ So seien für die Bebilderung von Fibeln Darstellungen »impressionistisch orientierter Fibelillustratoren« ebenso »denkbar ungeeignet« wie in vermeintlicher Genialität »loderig«, »in flottem Strich« hingeworfene Bilder, auf denen sich Personen oder Tiere kaum erkennen ließen und das »Laubwerk der Bäume« zum »Ge-

399 Böttcher, Fibelbild 1938, S. 95f.; vgl. Schultze, Leseunterricht 1940, S. 25.

400 Böttcher, Fibelbild 1938, S. 95, 99; ders., Fibel 1937, o.S.; vgl. o.A., Begleitschrift 1939, S. 15f.; Schultze, Leseunterricht 1940, S. 23ff.; ähnlich Gansberg, Begleitwort 1940, S. 23.

401 Beyer et al., Leseunterricht 1941, S. 25; Böttcher, Fibelbild 1938, S. 95; vgl. o.A., Begleitschrift 1939, S. 14f.

402 Böttcher, Fibelbild 1938, S. 95; vgl. Schultze, Leseunterricht 1940, S. 25f.

403 Böttcher, Fibelbild 1938, S. 95f.

404 Ebd., S. 95; vgl. o.A., Begleitschrift 1939, S. 14f.; vgl. Rede Hitlers bei der Eröffnung der ersten »Großen Deutschen Kunstausstellung« am 19. Juli 1937 in München, zit.n. Hinz, Malerei 1977, S. 165.

Abbildung 15: »Sachliche Unrichtigkeiten (SA-Mann mit HJ-Fahne)« (Böttcher). Ill.: Eugen Oßwald, in: F7, S. 17



schmier« werde.⁴⁰⁵ Böttcher verweist hier exemplarisch auf eine zur »Zuchtlosigkeit« und »Verwahrlosung« erziehende und Kindern als Darstellungsform »artistischer Mache« nicht zugängliche Illustration von Stirner (vgl. Abb. 16).⁴⁰⁶ Diese Abbildung, die noch in der 1935er-Ausgabe der »Fibel für die Volksschulen Württembergs« enthalten ist und neben anderen Bildern aus der »Fibel für die katholischen Volksschulen« entnommen wurde, entfällt dann in den späteren Ausgaben.

Nicht zuletzt wird auch eine amerikanisierende Bebilderung abgelehnt sowie überhaupt jegliche Oberflächlichkeit und eine einheitliche Durchgestaltung bildnerischer Arbeiten gefordert.⁴⁰⁷ Beispielhaft stellt Böttcher Illustrationen vor, die

405 Böttcher, Fibelbild 1938, S. 95, 98.

406 Ebd., o.S.; ders., Fibel 1937, S. 62.

407 Vgl. ebd., S. 95-98; vgl. o.A., Begleitschrift 1939, S. 16; Schultze, Leseunterricht 1940, S. 26. Noch 1933 wurde u.a. in der »Methodischen Einführung zur Fibel für die Evang. Volksschulen Württembergs« (1933) exemplarisch auf die amerikanische Fibel »The Primer« verwiesen, »die mit der schönen Geschichte von ›The little Red Hen‹ beginnt« (Kimmich, Einführung 1933, S. 8).

er als inhaltlich und formal zusammenhanglos interpretiert (vgl. Abb. 17) oder wegen ihres »andeutungsweise« erledigten »ungeklärten Gekritzels« als »Dilettantismus übelster Art« deklariert, und empört sich darüber, »wie leicht sich manche Illustratoren die Arbeit glauben machen zu dürfen«, indem sie sich die Texte zu den Bildern nur en passant durchlesen würden.⁴⁰⁸ »[D]enn sonst wäre es nicht möglich gewesen, dort, wo im Beiwort von einer schönen Wiese mit Blumen gesprochen wird, einen von Kühen zertrampelten Morast zu geben, sachlich direkt falsche Angaben zu machen, oder gegen die primitivsten Gesetze des bildnerischen Gestaltens zu verstoßen.«⁴⁰⁹

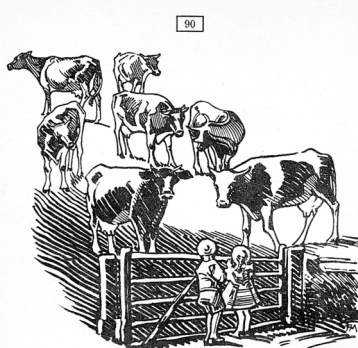
Abbildungen 16 und 17: »Kindern nicht zugängliche Darstellungsform« (Böttcher). Ill.: Karl Stirner, in: F14, S. 34 (links); »Beziehungslosigkeit nach Inhalt und Form« (Böttcher). Ill.: Friedrich Mißfeldt, in: F16, S. 90 (rechts)



Am Brunnen

Wie die Alte Durst hat! Ah, das tut gut! Der Trog wird doch nicht ganz leer werden! Hat ihr Kälbdchen schon genug? Oder mag es gar kein Wasser? Mag es lieber Milch, gerade wie die Katze da hinten? Wo will das Mülle hin? Will es in den schönen Garten hinüber und Vögel fangen? Mülle, Mülle, nimm dich in acht! Laß mir ja die Nester in Ruh!

34



Auf der Wiese

Sieben große, bunte Kühe, sieben Kühe, dick und schwer, wandern auf der grünen Wiese in den Blumen hin und her.

Sieben bunte Kühe brummen, sieben Kühe, schwer und dick, und das hänschen und die Ciele hocken ängstlich hinterm Knick.

Hans und Ciele vor der Wiese — ach, wie find die Blumen schön! Aber keines von den beiden magt es, durch den Knick zu gehn.

408 Böttcher, Fibelbild 1938, o.S.; vgl. ebd., S. 95, 98; ders., Fibel 1937, S. 64. Eine solche »manirierte, gehaltlose Flüchtigkeit« wird beispielsweise von Wolfdietrich Stein als »echt jüdische« Ausdrucksform diskreditiert (Stein, Erziehung 1938, S. III).

409 Böttcher, Fibelbild 1938, S. 95, 98.

Die kulturpolitischen und kunsterziehungstheoretischen Positionen Böttchers wurden später u.a. durch eine empirische Studie von Hans Volkelt und Wilhelm Nolte zur kindlichen Auffassung und Wiedergabe von Formen (1942) gestützt. Unter Vernachlässigung wesentlicher Einflussfaktoren, insbesondere die Beeinflussung des Werturteils der Kinder, kommen Volkelt und Nolte in ihren experimentellen Untersuchungen zur Wirkung von Märchenbildern zu der Feststellung, dass sich unter den Lieblingsbildern der 8- bis 12-jährigen Kinder weder impressionistische noch expressionistische oder »primitivistisch-kindertümelnde« Darstellungen befinden, »kein überhaupt auf ungewöhnliche Steigerung oder Übertreibungen abzielendes, auch kein irgendwie karikierendes Bild, keine Darstellung, die Gegenständliches weglässt oder erheblich verändert, auch nicht, wenn dies aus dekorativ-ornamentalen Gründen geschieht, kein dem Jugendstil nahestehendes Bild, schließlich keines, in welchem die Stimmung über das Gegenständliche dominiert«. ⁴¹⁰ Das Kind lehne also »von Natur« aus alles ab, »was sich in der Richtung der »entarteten Kunst« bewegt.« ⁴¹¹

In entwicklungspsychologischer Hinsicht beweise die Studie, dass für die kindliche Auffassung »einfache und deutliche realistische Darstellungen« von Inhalten entscheidend seien, die das Kind leicht erkennen könne und die eine »freudige Gestimmtheit« ausstrahlen sowie von »sozialer Innigkeit« zeugten bzw. auch »heldische Gefühle erwecken«. ⁴¹² Bei der Beurteilung der Farben zeige sich, dass die Kinder keineswegs möglichst bunte Farben liebten und diese Ansicht bereits für Achtjährige nicht voll zutrefte, sondern »allzu bunte und grellfarbige Darstellungen meist unerwünscht« seien und das Kind entsprechend seiner Altersstufe naturgetreue und wirklichkeitsnahe Formen und Farben bevorzuge. ⁴¹³ In diesem Zusammenhang komme dem »künstlerischen Niveau« gegenüber einer realistischen Wiedergabe eine nur untergeordnete Rolle zu. ⁴¹⁴ Im Übrigen werden die Ergebnisse ganzheitspsychologisch und ganzheitsideologisch eingeordnet, wenn die Autoren als wesentliche Bedingungsfaktoren wirkungsvoller Bildgestaltung auf »das Sosein der Geschichte im Ganzen wie in ihren einzelnen Szenen und das Sosein jeder einzelnen Szene in ihrem Ganzen wie in allen Gliedern des Ganzen« verweisen. ⁴¹⁵

410 Volkelt in Nolte, Kind 1942, S. 38.

411 Nolte, Kind 1942, S. 73.

412 Volkelt in Nolte, Kind 1942, S. 39; Nolte, Kind 1942, S. 81, 84.

413 Nolte, Kind 1942, S. 77 (Herv. i.O.).

414 Volkelt in Nolte, Kind 1942, S. 39 (Herv. i.O.).

415 Ebd., S. 71.

4.4.2. ›Nordische Seelenwerte‹ und ›nordisches Leistungsstreben‹: Zur Heterogenität der Bildsprache in der Visualisierung des nationalsozialistischen Kindheitsbildes

Mit den »Bayreuther Richtlinien« ergab sich eine Modifizierung hinsichtlich des nationalsozialistischen Kindheitsbildes, dessen reformpädagogische Elemente eine noch stärkere Relativierung erfuhren. Diesbezüglich stellte nicht zuletzt Volkelt im Rahmen der obengenannten experimentellen Untersuchungen von 1942 und mit Blick auf die Begrenzung reformpädagogischer Visionen, wie sie zunächst noch bei Hartlaub zu finden waren, klar, dass das Urteil des Kindes »nicht die *einzigste* und noch weniger die *letzte* Instanz« sei und das Befinden über den erzieherischen Wert von Bildern dem »*führungsbewußten Erwachsenen*« obliege.⁴¹⁶ Die Verlage hatten demgemäß darauf zu schauen, dass sie nicht ein »weltentferntes seliges Traumland« statt Wirklichkeit« repräsentierten mit Kindergestalten, die in einer »eisenharten Zeit, die so auf kalte, nüchterne Realitäten gestellt« sei, »ins ›Ideale‹ erheben würden.⁴¹⁷ Gleichzeitig ging es auch darum, an den Kindheitsmythos anzuknüpfen, was sich an der immer wieder geforderten »Weichheit« und »Wärme« bei der Visualisierung der Kindergestalten zeigt gegenüber einer »harten«, »realistischen« Darstellung.⁴¹⁸

Die »Pädagogik vom Kinde aus« besaß demnach zwar weiterhin Relevanz, vornehmlich kam es bei der Konstruktion des nationalsozialistischen Kindheitsbildes aber auf die »*Erstellung neuer Werte*« an, was etwa mit dem Ziel verbunden war, das Kind beim Anblick der Bilder nicht einfach nur jauchzen, keine bloße Heiterkeit empfinden zu lassen.⁴¹⁹ Dem Kind waren mit den Worten Volkelts »echte Freuden« zu vermitteln, die es »zur Sollgestalt des deutschen Menschen formen helfen«. ⁴²⁰ Diese Fokussierung auf die Verhaltens- und Handlungsmuster in der »Volksgemeinschaft« und eine entsprechende Bildsprache führte aufseiten der Verlage sowie der Künstlerinnen und Künstler zu der Konsequenz, »schärfer als bisher nach der Artung und dem Werte der bejahenden Freude, d.h. der Freude, die der Bestimmung der Art entspricht«, zu fragen sowie der »Lust, die von dieser Bestimmung« ablenke.⁴²¹ Die Kinder belustigende Illustrationen wie die von Oßwald oder Doebner waren daher trotz ihrer vielfach anerkannten technischen Meisterschaft nicht mehr erwünscht, und auch die Kindergestalten von Wenz-Viëtor (vgl. Abb. 1), Caspari (vgl. Abb. 18), Kutzer u.a. angesichts ihrer zweifelhaften künstlerischen

416 Volkelt in Nolte, Kind 1942, S. 35 (Herv. i.O.).

417 Schreiben Zimmermann an Sandig v. 18. Mai 1939, WUA 3/27-3, o.P.

418 Ebd.

419 Böttcher, Kunsterziehung 1938, S. 130 (Herv. i.O.).

420 Volkelt in Nolte, Kind 1942, S. 35.

421 Ebd.

schen Gestaltung im Sinne der ideologischen Formierung des ›deutschen Kindes‹ zumindest fragwürdig geworden.⁴²²

Für die Visualisierung des Kindheitsbildes bedeutete diese Neubestimmung einen Spagat zwischen dem Wunsch Hitlers nach einer »volksnahen«, homogenen und NS-konformen Kunstwelt, die »auf die freudigste und innigste Zustimmung der gesunden, breiten Masse des Volkes rechnen kann«,⁴²³ und einer ›Pädagogik vom Kinde aus‹, die die Ergebnisse der Kunsterziehungsbewegung nicht ganz negieren konnte. So hatte z.B. Praehauser noch 1925 die auf das ästhetische Empfinden der Erwachsenen ausgerichtete »kunstgewerbliche« Bildsprache der Geschwister Caspari und ihrer Schule beanstandet und als ein dem Wesen des Kindes sehr fern liegendes »Produkt der Abstraktion« bewertet.⁴²⁴

»Die Szenen aus dem Kinderleben, aus der Natur und den großstädtischen Straßen sind in stark konturierten Formen gezeichnet, von klarem Kolorit und daher wohl einprägsam für das Auge, sie verlieren sich nie zu weit ins Land der Phantasie, wenn sie es tun, behalten sie immer noch ihre hausbackenen Tagesformen, und sie wirken durch die ›süßen‹ Kindergestalten sympathisch auf die Erwachsenen. [...] Den Figuren dieses Stils fehlt, da sie in unfruchtbare Konturen eingesperrt sind, was das Kind so sehr wünscht, die Beweglichkeit, sie rühren sich nicht für die kindliche Phantasie, sind ohne Illusionswirkung, alles erscheint eingekastelt und in jener für ewig fertigen sauberen Exaktheit, die sich für das Gebiet der Arbeit und Wissenschaft schickt, die aber dem Kind als dem lebendigen, frohen, unendlich fruchtbaren Werden ein Greuel ist.«⁴²⁵

Nicht die Perspektive des Erwachsenen sei also maßgeblich, der das Buch aus seiner Sicht beurteile und kaufe, sondern die des Kindes, dem jedoch eine Orientierung am oberflächlichen, nüchternen, faden und trivialen Massengeschmack gleichsam vorgegeben werde.⁴²⁶

Als zentrale Veränderung in der Bildsprache lässt sich die Tendenz feststellen, dass das einer romantisierenden Idylle und einem reformpädagogischen Ideal folgende Bild des naiv-unschuldigen, niedlichen, neugierigen und in seinem Entdeckergeist zuweilen tollpatschigen Kindes konzeptionell einem Bild des Kindes weicht, das ›nordische Seelenwerte‹ und ›nordisches Leistungsstreben‹ verkörpert (vgl. z.B. Abb. 20). Gegenüber Kutzer wurde u.a. kritisch angeführt, dass er nicht ›liebervoll‹ auf ›Kleinigkeiten‹ eingehe, die Gesichter als ›Einheitsware‹ gestalte

422 Vgl. zur Kritik an Kutzer z.B. Schreiben des Stadtschuldirektors Freidank v. 26. September 1938 an den Braunschweigischen Minister für Volksbildung, NLA WO 12 Neu 13, Nr. 21991, o.P.

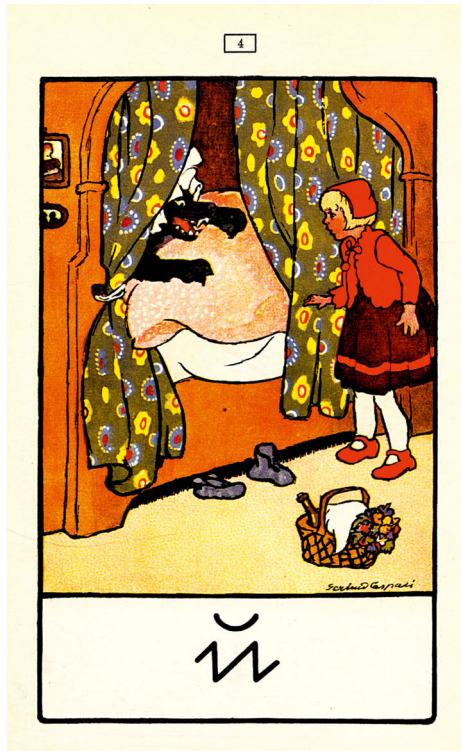
423 Hitler, Rede bei der Eröffnung der ›Ersten Großen Kunstausstellung‹ 1937, Völkischer Beobachter v. 19. Juli 1937, zit.n. Van den Berg, Abrichtung 2016, S. 39.

424 Praehauser, Kunst 1925, S. 128.

425 Ebd., S. 127f.

426 Ebd., S. 128.

Abbildung 18: »Rotkäppchen«. Ill.: Gertrud Caspari, in: F16, S. 4



sowie die Blumen als »bunte Farbflecke« und nicht als »lebende Pflanzen«, ⁴²⁷ während Wenz-Viëtor angelastet wird, ihre »Kindergestalten« würden »verniedlicht«, wirkten »kindisch«, »gestellt«, »unecht« und ähnelten »Käthe-Kruse-Puppen«. ⁴²⁸ Überdies trügen einige Motive »nicht zur Klärung der kindlichen Vorstellung bei«, so gäbe es beispielsweise keine 6-jährigen »Pimpfe«, und die Bilder seien zu wenig »durchgestaltet«, was vor dem Hintergrund der kunsterzieherischen Erfordernisse »bedenklich« sei. ⁴²⁹

427 Abschrift des Gutachtens zur Fibel »Gute Kameraden« zur Abschrift des Erlasses des Reichs- und Preuß. Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung E II a Nr. 578/38 an den Regierungspräsidenten von Arnberg v. 8. März 1938, LAV NRW OWL, L 80 III, Nr. 2444, o.P.

428 Abschrift des Gutachtens zur Fibel »Das Leserlein« zum Erlass des Reichs- und Preuß. Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung E II a 757 an das Bayer. Staatsministerium für Unterricht und Kultus v. 6. April 1938, BayHStA MK 42570, o.P.

429 Ebd.

Auch Oßwald geriet im Rahmen des von 1936 bis 1938 stattfindenden Verfahrens zur Überprüfung aller Fibeln in die Kritik, wobei selbst innerhalb einer Kultusverwaltung, so etwa im Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus, unterschiedliche Konsequenzen gezogen werden konnten. Während der Verlag *Zechner* nach der Begutachtung der Fibel »Guck emol!«⁴³⁰ und der Auflage, etliche Bilder zu ändern oder neu anfertigen zu lassen,⁴³¹ an dem Künstler festhält, verabschiedete sich *Diesterweg* aufgrund der fehlenden Eignung sowie der »künstlerischen Unzulänglichkeit« von Oßwald⁴³² und beauftragte für die Bebilderung der Fibel »Lies mit!« Emil Ernst Heinsdorff.⁴³³ Hans Fischer, der diese Fibel federführend bearbeitet hatte, bedauerte diese Entscheidung, zumal sich Oßwald »in den letzten 30 Jahren durch eine Reihe von Bilderbüchern, Fibeln und Illustrationen zu Jugendzeitschriften in ganz Deutschland einen Namen gemacht« habe, auch wenn er die Beurteilung des Malers »maßgebenden künstlerischen Kreisen« überlassen müsse. Aufgrund »eigener Erfahrungen und zahlreicher Urteile aus der Lehrerschaft« fühle er sich jedoch verpflichtet festzustellen, »daß Oßwald Tausenden von Eltern und Kindern durch manches Fibelbild viel Freude bereitet hat.«⁴³⁴ Heinsdorff kam indes mit der Bebilderung nicht so zügig voran, wie geplant, »da er dringende Terminarbeiten für Herrn Reichsminister Ribbentrop und Frau Reichsfrauenführerin Scholz-Klink auszuführen hatte.«⁴³⁵ Letzten Endes wurden im Zuge der Neustrukturierung des bayerischen Fibelmarkts und der Propagierung einer einheitlichen Fibel für ganz Bayern beide Fibeln nicht eingeführt, sondern das Erstlesebuch von Hans Brückl.⁴³⁶

Otto Zimmermann und der Verlag *Westermann* sprachen sich angesichts der Forderung, die seit Jahrzehnten gleichen Illustrationen ihrer Fibeln »entsprechend der Kindesgemäßheit und der Kunsterziehung« neu zu bebildern, ebenfalls gegen

430 F7.

431 Vgl. den Schriftwechsel zwischen der Regierung der Pfalz und dem Bayer. Staatsministerium für Unterricht und Kultus in dem Zeitraum v. 13. Dezember 1937 bis zum 12. Oktober 1938, BayHStA MK 42575, o.P.

432 Erlass des Reichs- und Preuß. Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung E II a 1228 an das Bayer. Staatsministerium für Unterricht und Kultus mit der Abschrift des Gutachtens zur Fibel »Lies mit!« v. 11. Juni 1938; BayHStA MK 42574, o.P.

433 F9, F51. Vgl. Schreiben des Verlags Diesterweg an das Bayer. Staatsministerium für Unterricht und Kultus v. 22. Januar 1940, BayHStA MK 42574, o.P.

434 Stellungnahme Fischers v. 22. September 1938 zum Gutachten zum Erlass des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung E II a 1228 v. 23. September 1938 im Anhang zum Schreiben der Regierung von Oberbayern an das Bayer. Staatsministerium für Unterricht und Kultus v. 14. Oktober 1938; BayHStA MK 42574, o.P.

435 Schreiben des Verlags Diesterweg an das Bayer. Staatsministerium für Unterricht und Kultus v. 22. Januar 1940; BayHStA MK 42574, o.P.

436 Vgl. F83, F99; vgl. dazu Kapitel 2.2.2.

Oßwald aus.⁴³⁷ Den Bildern sei »mehr oder weniger das »abhanden gekommen, was eigentlich erst ihren tieferen *deutschen* Gehalt ausmacht: *die Seele*.«⁴³⁸ Oßwald habe zwar wie kein anderer das kindliche »Erleben« aus dem Blickwinkel des Kindes zum Ausdruck gebracht, allein gehe es bei dem Fibel-Bild um mehr und insbesondere das, was die »gemütvolle«, »ältere« Kinderbuchkunst auszeichne, um »Tiefe, Treue, Naturverbundenheit, Phantasie und Empfindung«. Zwar vermittelten die neuen Illustrationen keinen so »lauten »Spaß« mehr, »vor dem das Kind auflacht«, dafür »aber eine feine herzegewinnende Liebe in jeder Tier- und Blumengestalt, die durch das Medium der künstlerischen Sprache Tier und Blume doppelt lieb-gewinnen macht. [...] Vor Eugen Oßwalds lustigen Bildern haben unsere Kleinen gejauchzt, Andreas Meier *wird ihnen mehr geben*. Sie werden vor ihnen die Wärme des Künstlerherzens und Kinderfreundes spüren [...]«.

Der Wandel in der Visualisierung des Kindheitsbildes dokumentiert sich darüber hinaus in verschiedenen Schreiben Zimmermanns, der Meier als Bebilderer der *Westermann-Fibeln* vorgeschlagen hatte.⁴³⁹ »Vergleicht man [...] die Gesamtleistung Meiers für uns, wie sie bisher vorliegt, mit seinen Bildern zum Goldenen Schiff und Unter Kameraden, so erkennt man seinen enormen Fortschritt, freilich auf dem Grunde seiner ausserordentlichen Begabung für das Kindliche. Gegenüber Oßwald ist er mehr Zeichner als Maler; aber auch hierin liegt für das Kind ein Vorzug.«⁴⁴⁰ Andernorts notiert Zimmermann:

»Über Ihre Zusage, dass Meier für sämtliche neuen Bilder ein Honorar von RM 50.- angeboten werden soll, bin ich erfreut. Das ist ein gutes Honorar, wenn es seinem Zeitaufwand auch nicht entspricht. Er ist eben kein Oßwald, der seine Bilder flott hinwerfen kann. Das ist sein Nachteil und – unser Vorteil. Denn man will ja jetzt nicht so sehr das »Gekunkte«, als vielmehr das *liebevoll ausgeführte, reich detaillierte* Bild, wie es Meier in mühsamer Arbeit produziert. Im Hinblick auf das Kind mit einigem Recht.«⁴⁴¹

Wie kontrovers die Bildsprache allerdings diskutiert wurde und dass es keine einheitliche Linie für die Bebilderung der *Fibeln* gab, solange die Illustrationen nicht

437 Schreiben Sandig an den Regierungsschulrat Siebrecht v. 19. September 1938, NLA OL Best. 134, Nr. 1224, Bl. 139; Erlass des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung E II a 3548 II/37 an den Braunschweigischen Minister für Volksbildung mit der Abschrift des Gutachtens zur Fibel »Hand in Hand fürs Vaterland« v. 4. Juli 1938; NLA WO 12 Neu 13, Nr. 21991, o.P.; vgl. Gutachten zum Erlass des Reichs- und Preuß. Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung E II a Nr. 3329 v. 4. Dezember 1937, NLA OL Best. 134, Nr. 1224, Bl. 35, 60.

438 Zimmermann/Westermann, *Fibel* 1939, o.S.; vgl. die folgenden Zitate ebd. (Herv. i.O.).

439 Vgl. Schreiben Zimmermann an Sandig v. 18. Mai 1939, WUA 3/27-3, o.P.

440 Schreiben Zimmermann an Meil v. 30. Januar 1939, WUA 3/27, o.P.

441 Schreiben Zimmermann an den Verlag Westermann, Ladewig, v. 20. Dezember 1941, WUA 3/29-2, o.P. (Herv. i.O.).

gänzlich gegen die kunstpolitischen Vorgaben verstießen, zeigen die Ausführungen Volkelt und Noltes zu Caspari, die eigens für deren experimentelle Untersuchungen mit Kindern zur Präferenz künstlerischer Darstellungsformen Märchenbilder angefertigt hatte. Anders als Praehauser, der dem zu Oberflächlichkeit, Nüchternheit, Fadheit und Trivialität erziehenden »Farben- und Liniendestillat« Casparis jegliche »Unmittelbarkeit« abgesprochen hatte,⁴⁴² und im Unterschied zur Unternehmenspolitik der Schulbuchverlage, die statt Caspari andere Künstlerinnen und Künstler beauftragten, kamen Volkelt und Nolte in dieser Untersuchung zur »Verschiedenheit der Beliebtheit der Märchenbilder« in der »Auswertung der zahlenmäßig ermittelten kindlichen Rangordnungen« der farbigen Illustrationen zu den Märchen »Rotkäppchen«, »Schneewittchen« sowie »Brüderchen und Schwesterchen« zu dem Schluss, dass Caspari in der Gunst der 8-jährigen Kinder den ersten Rang einnähme (vgl. Abb. 18).⁴⁴³

Sie attestieren der Künstlerin die Begabung, den abgebildeten Mädchen und Jungen eine »gleichsam kindliche Physiognomie« zu verleihen, ohne »in der Formgebung in den Stil von Kinderzeichnungen zu verfallen«, mit anderen Worten eine Gestaltung, die der »Dingauffassung des Kindes« und »der farbigen Darstellung von Dingen durch Kinder« entspreche.⁴⁴⁴ Die Gegenstände stelle sie durch eine »stark vereinfachende und kräftige Umrißzeichnung, fast ohne plastische Modellierung durch Stifte oder Farbe« dar, wobei möglichst große Flächen »plakatarig« ausgefüllt und »mit Vorliebe Vollfarben verwendet« würden. Dennoch handele es sich dabei um realistische Kunst, »um einen dem Kinde in einigen wichtigen Hinsichten entgegenkommenden und darin kindertümlichen, *nicht aber um einen primitivistisch-kindertümelnden Stil*«, da Caspari an der »erwachsenengemäpperspektivischen Darstellung« festhalte und in der »einheitlichen, naturähnlichen« und »lebenssteigernden« Farbgebung »nicht Reflexe, Beleuchtungen oder luftperspektivische Abwandlungen der Farbwirkung« vorherrschten, sondern die »Lokalfarben der Gegenstände«.

In den Begleitschriften zeichnet sich im Diskurs zur künstlerisch-ästhetischen Ausformung des modifizierten Kindheitsbildes eine Hinwendung zu einer sachlichen, »ehrlich und wahrhaftig wirkenden« Form- und Farbgestaltung ab, die vor allem eine Fokussierung auf »jede feine Einzelheit« vorsah, und ein Bemühen der Verlage, diese »Feinheiten« in den künstlerischen Vorlagen durch Verbesserungen in der Drucktechnik abbilden zu können.⁴⁴⁵ Zugleich wird der Forderung Böttchers nach einer stärker anzustrebenden Sachlichkeit durch den aus der Reformpädagogik übernommenen Appell, die Perspektive des Kindes zu berücksichtigen,

442 Praehauser, Kunst 1925, S. 128.

443 Vgl. Nolte, Kind 1942, S. 11, 29–34; Volkelt in Nolte, Kind 1942, S. 34–48.

444 Volkelt in Nolte, Kind 1942, S. 44; vgl. die folgenden Zitate ebd. (Herv. i.O.). Vgl. außerdem Nolte, Kind 1942, S. 52–58, 76.

445 Zimmermann/Westermann, Fibel 1939, o.S. (Herv. i.O.).

Nachdruck verliehen und eine solche versachlichte Bildsprache als kindgemäß herausgestellt – sie gebe dem Kinde, »was des Kindes ist«: »Das Kind [...] malt ja auch nicht Schemen und Abstraktionen, sondern baut sein Bild aus lauter kleinen Einzelheiten auf: es »zählt auf«, wenn es mit dem Zeichenstift »erzählt«. So will es auch »die Bilder der Fibel lesen wie seine Geschichten, will sich in Einzelheiten vertiefen, will zuchtvoll Gewachsenes und nicht oberflächlich, Gemachtes«. (Robert Böttcher)«. ⁴⁴⁶

Darüber hinaus erfolgte eine Orientierung an den Werken von Dürer, Richter, Thoma und Runge, während die künstlerische Gestaltung des nationalsozialistischen Kindheitsbildes durch Oßwald, Caspari, Kutzer und Wenz-Viëtor kritisch betrachtet oder abgelehnt wurde. So repräsentierten die genannten Künstlerinnen und Künstler, deren Vorzüge »das »große« Vereinfachen, das Abstrahieren vom Einzelnen« und »das »Weglassen« alles Kleinen« seien, laut *Westermann* »nur eine Form, kindertümlich zum Kinde zu sprechen«, jedoch nicht »die einzige und höchste«, denn das »kindliche Interesse« lasse sich vielmehr »vom Einzelnen und Kleinen gern gefangen nehmen und festhalten«. ⁴⁴⁷ Für die Umsetzung dieses Anspruchs suchte der Verlag daher einen Künstler, der »die Zeichenkunst und den Humor eines Oßwald mit der Tiefe und Treue eines Dürer, mit der Herzlichkeit eines Ludwig Richter, mit der Romantik eines Philipp Otto Runge und der deutschen Art und Inbrunst eines Hans Thoma vereinigt und sich auch nicht der naiven »Kindlichkeit« eines [Konrad Ferdinand Edmund von; KS] Freyhold oder [Ernst; KS] Kreidolf schäme«. ⁴⁴⁸ In den kunstgeschichtlich gängigen Interpretationen der Zeit galt Richter als Künstler, der »dem deutschen Hause, der Kinderstube, Freude und Segen« bescherte »durch die keusche Empfindung und die herzliche Liebe, mit der immer neu das Leben der Familie, der Kleinen geschildert« sei. ⁴⁴⁹ Auch der mit Dürer verglichene Thoma spreche in »Wort und Bild einfach zu den einfachen Menschen«, seine Werke zeugten in zunehmender Meisterschaft von einem »schlichten« und »echten« Empfinden für Natur und Mensch. ⁴⁵⁰

Die Wirkmächtigkeit des Reichsachbearbeiters für Kunsterziehung und die Tragweite der »Bayreuther Richtlinien« zeigt das Beispiel des Illustrators Andreas Meier, der von *Westermann* anstelle Oßwalds verpflichtet wurde. Der Verlag verweist diesbezüglich auf die von der Reichswaltung des NSLB eingesetzte Arbeitsgemeinschaft zur Prüfung der Fibelfragen, namentlich Böttcher, dessen Forderungen Meier in hervorragender Weise erfülle. ⁴⁵¹ Bereits 1937 hatte Böttcher

446 Ebd.; vgl. Böttcher, Fibelbild 1938, S. 98.

447 Zimmermann/Westermann, Fibel 1939, o.S. (Herv. i.O.).

448 Ebd.

449 Justi, Runge 1932, S. 84; vgl. Praehauser, Kunst 1925, S. 127; vgl. o.A., Schiff o.J. [1936], S. 10.

450 Justi, Runge 1932, S. 236f.; vgl. ebd., S. 235, 244f.

451 Zimmermann/Westermann, Fibel 1939, o.S. Vgl. Schreiben Freidank an den Braunschweigischen Minister für Volksbildung v. 26. September 1938 betr. Umarbeitung der Fibel »Deutsche

den »kindertümlich« illustrierenden Künstler mit einer Abbildung aus der bei *Kamp* 1936 erschienenen Fibel »Das goldene Schiff«⁴⁵² vorgestellt,⁴⁵³ ohne dabei auf den in der Fibel-Begleitschrift genannten Reformpädagogen Leo Weismantel einzugehen, der in Anlehnung an Gustav Britsch in den 1920er- und frühen 1930er-Jahren von einer »im sog. ›biogenetischen Parallelismus‹ unterstellte[n] ›Entwicklungslogik‹« ausgegangen war⁴⁵⁴ und im Anschluss daran die entwicklungsgemäßen »Gestaltungsprinzipien« Meiers herausgestellt hatte.⁴⁵⁵ Während andere Künstlerinnen und Künstler mehrheitlich die »hochdifferenzierten Bildformen der Erwachsenen auf äußerem schematischem Weg zu vereinfachen« suchten und damit »kunstgewerblichen Kitsch« produzierten, fange Meier – dies zeichne ihn vor »allen anderen sogenannten Jugendillustratoren« aus – »die Formenwelt des Bildnerischen [...] nicht in äußerer Nachahmung«, sondern aus dem Blickwinkel des (im Übrigen mehrheitlich blond dargestellten) Kindes von »innenher« ein, indem die der Stammesgeschichte korrespondierenden, sich »organisch« entwickelnden »Bildformen« auf die Entwicklungsstufen des Individuums übertragen werden.

Für das mit der »Frühzeit der Kunst« zu vergleichende Kindesalter werde das Prinzip der »Reihung« angewendet und »Räumliches« so dargestellt, »daß Gegenstände, die im Raum *hintereinander* stehen, im Bilde *übereinander* und *nebeneinander* aufgereiht werden«, ehe sie allmählich, dem »organischen Wachstum« der Kinder folgend, in eine »Vogelperspektive« übergehen. Ähnlich wie später vonseiten *Westermanns*⁴⁵⁶ wird in der Begleitschrift des Verlages *Kamp* zudem ausgeführt, dass Meiers »sprechende Bilder« als »nicht wegzudenkende Formkräfte« gelten könnten, insbesondere, »wenn sie nationales Erleben, deutsches Gemüt und Erbgut des Volkes dem Kinde zum bleibenden Eindruck werden lassen« (vgl. Abb. 19).⁴⁵⁷

Meier wird auch in verschiedenen Gutachten und laut Auskunft des Gausachbearbeiters für Schrift, Schreiben und Erstunterricht im Gau Westfalen-Nord, Fritz

Kinderwelt«, mit beigefügten Abschriften der Schreiben des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht v. 7. September 1938 und des Reichssachbearbeiters für Kunsterziehung Böttcher (o.D.) an den Verlag Westermann, NLA WO 12 Neu 13, Nr. 21991, o.P.

452 Diese Fibel wird ohne Angabe der Zulassungsgebiete in den Listen zugelassener Fibern von 1938 und 1943 aufgeführt (F37) (Liste »brauchbarer Fibern«, BACh R 4901/12661, Bl. 504-507; NLA OL Best. 134, Nr. 1224, Bl. 136-137, im Zusammenhang mit dem Erlass des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, E II a 1602 v. 26. Juli 1938, Beschaffung von Fibern, Deutsche Wissenschaft 1938, S. 348; Fibern in Normalschrift 1943, WUA 3/30-2, o.P.).

453 Böttcher, Fibel 1937, S. 63.

454 Legler, Einführung 2013, S. 231; vgl. Müller/Müller, Pädagogik 2001, S. 780ff.

455 Weismantel, zit.n. o.A., Schiff o.J. [1936], S. 25. Zum Folgenden ebd., S. 25f.

456 Zimmermann/Westermann, Fibel 1939, o.S. (Herv. i.O.).

457 O.A., Schiff o.J. [1936], S. 26.

Abbildung 19: »Entwicklungsgemäße Gestaltungsprinzipien«. Ill.:
 Andreas Meier, in: F37, S. 31



Köhlhoff, der an der *Westermann-Fibel* »Hand in Hand fürs Vaterland«⁴⁵⁸ und der *Crüwell-Fibel* »Gute Kameraden«⁴⁵⁹ beteiligt war, als »Pionier der neuen deutschen Fibelkunst« gefeiert,⁴⁶⁰ wobei ebenso wie in Böttchers Beurteilung Parallelen zwischen der kulturellen und der ontogenetischen Entwicklung ausgeklammert werden. Während viele Kinderbücher »Pseudokunst« markierten, habe Meier im Wissen um die »psychologischen Voraussetzungen« und die »Gestaltungsfähigkeit«

458 Vgl. z.B. F95. Vgl. z.B. Schreiben des Verlages Westermann, Ladewig, an Zimmermann v. 21. Mai 1942, WUA 3/30-1, o.P.

459 F94.

460 Schreiben Zimmermann an Sandig v. 18. Juli 1942, WUA 3/30-2, o.P. *Crüwell* hatte Meier auch ein Angebot zur Illustration einer Fibel unterbreitet, das er jedoch nicht annahm (vgl. z.B. Schreiben Zimmermann an Sandig v. 14. Februar 1941, WUA 3/29-1, o.P.).

des Kindes in seinen Illustrationen »das den Elementaristen bestimmende Gestaltungsprinzip« angewandt und diesem »künstlerischen Ausdruck verliehen«. ⁴⁶¹

»Die Art und Weise, wie Meier in schlichter Liebe zu allem Geschöpf jedes Hälmchen am Grasschopf und jedes Blättchen am Baum in Treue nachzeichnet, wie er unter Verzicht auf impressionistische Gesamtwirkung die Bilder aus dem Aufbaugesetz der Dinge schlicht und klar gestaltet, wie er auf die Tiefenperspektive des Erwachsenen verzichtet und die Dinge aus der Vogelschau über- und nebeneinander sieht: das ist Kunst, die in bewußter Schulung an den Formen der kindlichen Kunst gewachsen ist und darum mehr als jede andere zum Kind zu sprechen vermag. Auf die sorgfältige Wiedergabe der Bilder hat der Verlag jede Mühe verwendet.« ⁴⁶²

Im Folgenden wird aus einem Gutachten zum Erlass des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 27. Dezember 1939 zitiert, das noch einmal sehr ausführlich das »Gestaltungsprinzip« Meiers beschreibt. Von der »Darstellungsstufe der Sechsjährigen« ausgehend, führe Meier »entwicklungstreu darüber hinaus« »ohne die Entfaltung des malenden Zeichnens zu hemmen oder zu überspringen«. ⁴⁶³

»Die Kinderzeichnung stellt Tiere seitlich dar, will aber gleichzeitig den Kopf möglichst frontal und ganz zeigen. Meier wendet darum den Kopf der muhenden Kuh (S. 2) aus der Seitenstellung dem Betrachter zu: ein künstlerisch gewolltes Mittel zur Einfühlung für das Kind, das aber dem erwachsenen Beurteiler zunächst als »künstlich naiv« und als Verzeichnung erscheinen kann. Die Kinderzeichnung ist rein flächenhaft und ohne Andeutung des Raumes durch die Perspektive. Daher die zu hoch geklappte Tischplatte (S. 34), die für das Kind möglichst kreisrund bleiben und nicht zu stark elliptisch gestaltet werden sollte, die Überschneidungswirkungen und die scheinbaren Berührungen der in *einer* Ebene, ([p]arallel zur Stirn des Betrachters) liegenden Gestalten (S. 21, 54). Ebenso kennt die Darstellungsstufe der Sechsjährigen keine Hintergrundperspektive; Meier arbeitet darum ohne »Horizont« (Bilder S. 5-6-14-42-43). Die Farben des Kindes sind die in der Natur allgegenwärtigen: grün (Pflanzen), blau (Himmel), rot (Abendrot, Feuer,

461 Vgl. Schreiben des Braunschweigischen Ministers für Volksbildung betr. Erlass E II a 2536 an den Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung v. 8. November 1939, NLA WO 12 Neu 13, Nr. 21991, o.P.

462 Vgl. Gutachten zur Fibel »Das goldene Schiff« als Anlage zum Schreiben der Regierung von Oberbayern an das Bayer. Staatsministerium für Unterricht und Kultus v. 12. Dezember 1939, BayHStA MK 42569, o.P.

463 Abschrift des Gutachtens zum Erlass des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung E II a Nr. 3401 v. 27. Dezember 1939, NLA OL Best. 134, Nr. 1224, Bl. 84; das folgende Zitat ebd.

Blut). Das schwache Fußbodenrot (S. 46), die rote Kleidung, rote Fahnen, Spielsoldaten u.a. dürften daher als kindertümlich angesehen werden. Schemabilder sind nirgends zum Nachzeichnen dargeboten; S. 13 sind sie Erzeugnisse der kindlichen Scherenkunst, S. 16 Schmuck eines buntbeblühten Vorhanges, S. 79 der Tischdecke unterm Weihnachtsbaume. Der Apfel in der Ofenröhre, der bescheidene Kachel schmuck (S. 2) und die Puppe (S. 48) sind keine »Nebenbildchen«; das Bild soll nicht bloß Normalwort-Veranschaulichung, sondern Leben und Handlung, Formen und Farben bieten. Ohne das rotbekleidete Mädchen vor der schwarzbunten Kuh würde auch die Tierdarstellung nur als ein Anschauungsbild wirken. Dennoch ist vielen Einwendungen zuzustimmen: Das Übermaß des Gelb ist zu beseitigen, die naturkundlich unmöglichen Bilder S. 3, 4, 56, die leicht zu Mißverständnissen führenden Überschneidungen S. 21, 54 und das Ehrenmalbild S. 95 sind durch geeignetere Bilder zu ersetzen.«⁴⁶⁴

Bei allem Beifall zur Bebilderung Meiers und der ihm zugeschriebenen Kindorientierung werden in dem Gutachten kritische Punkte benannt, die sich mit anderen Einschätzungen decken bis hin zu Urteilen, die die Mittelmäßigkeit seiner Bilder betonen und das Urteil Weismantels infrage stellen. So sei Meier z.B. »bei der Verkündlichung der Personen durch Vergrößerung der Köpfe manchmal etwas weit gegangen [...], weil ja die Gestalten sich dadurch sehr den Körperverhältnissen der 2- bis 3-jährigen nähern«, überdies hätten die Gesichter der Kinder »hier und da frischer und fröhlicher« sein können.⁴⁶⁵ Darüber hinaus wurde auch die Bildkomposition, die Motivauswahl und die Farbgestaltung Meiers verschiedentlich bemängelt und im Rahmen der Zulassungsverfahren immer wieder eine Korrektur einzelner Bilder oder das Erstellen neuer Zeichnungen erbeten.⁴⁶⁶

An der wohlwollenden Bewertung Maiers seitens Böttchers änderte sich indes grundsätzlich nur wenig, wenngleich Böttcher 1939 nun mit großem Abstand vor Meier die Bebilderung Schröders in der o.g. »Jung-Deutschland-Fibel« als die bes-

464 Ebd., vgl. F65 und für Änderungen in der Bebilderung z.B. F88, F95.

465 Abschrift Schreiben des Deutschen Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht v. 7. September 1938 an den Verlag Westermann, NLA WO 12 Neu 13, Nr. 21991, o.P. Vgl. Erlass des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung E II a Nr. 3401 an den Braunschweigischen Minister für Volksbildung v. 27. Dezember 1939 mit Abschriften von Gutachten zur Fibel »Deutsche Kinderwelt«, NLA WO 12 Neu 13, Nr. 21991, o.P.; Zimmermann an Sandig v. 6. September 1940, WUA 3/29, o.P.

466 Vgl. z.B. Schreiben Zimmermann an Sandig v. 28. Januar 1939, WUA 3/27, o.P.; Schreiben Zimmermann an den Verlag Westermann, Ladewig, v. 22. Februar 1939, WUA 3/27, o.P.; Schreiben Sandig an Zimmermann v. 27. April 1939, WUA 3/27-2, o.P.; Schreiben Freidank an Zimmermann v. 12. Oktober 1941, WUA 3/29-2, o.P.; Schreiben Geheimrat Karstädt an Zimmermann v. 2. Dezember 1942, WUA 3/8, o.P.

te ansah.⁴⁶⁷ Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht sprach sich ebenfalls für Meier aus und hatte den Künstler »zum Illustrator einer Auslandsdeutschen Fibel erkoren«, teilte aber die in den Beanstandungen z.T. weitreichende Kritik seitens der Regierungen.⁴⁶⁸ Dennoch konnte sich *Westermann* im Rahmen des in der Schwebe befindlichen Zulassungsverfahrens in Oldenburg auf die günstige Beurteilung der Neubebildung durch Meier berufen, die »im Benehmen mit dem Reichserziehungsministerium, dem Deutschen Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht und dem Reichssachbearbeiter für Kunsterziehung im NSLB« abgegeben worden sei und die der Verlag mit dem folgenden Auszug aus dem Schriftsatz des Deutschen Zentralinstituts dokumentierte: »An unserem Urteil über die Fibelbebildung hat sich nichts geändert; wir halten Andreas Meier für einen der besten Fibelillustratoren und freuen uns mit Ihnen über die wohlgelungene Bebildung.«⁴⁶⁹

Die neue Stoßrichtung in der Bebildung zeigt sich ebenfalls deutlich in dem Begleitheft zu der von *Brandstetter*, *Klinkhardt* und *Pickenhahn* herausgegebenen und von Curt Beyer, Walter Löscher, Johannes Schreier und dem Reichssachbearbeiter für Schrift, Schreiben und Erstunterricht Sammer neukonzipierten »Sachsen-Fibel«, die von den Autoren als »im Tiefsten nationalsozialistisch« bezeichnet wird, da sie »einer echt nationalsozialistischen Hingabe am Werk entsprungen« sei und es daher nicht nötig habe, »auf jeder Fibelseite die Symbole der nationalsozialistischen Bewegung zu bringen«.⁴⁷⁰ Insbesondere werde auf die Vermeidung einer »lehrhaften Beeinflussung« zugunsten einer »lebensvollen, natürlichen Einwirkung auf die seelische Haltung des Kindes« Wert gelegt. Die Illustrationen von Friedrich Bochmann werden wie folgt charakterisiert: »leicht ›lesbare‹ Anordnung«, »guter Bildaufbau«, »zuchtvolle Durchzeichnung aller Einzelheiten« bei gleichzeitigem Erfassen der gesamten Szene, »feiner Humor« (vgl. Abb. 20). Unter Berücksichtigung der Einheit von Text und Bild seien die Abbildungen so gestaltet worden, dass sie gerade auch für den Anschauungsunterricht sinnvoll seien, wenn die Lesestoffe, die »die Grundgedanken des Nationalsozialismus nie außer Acht« ließen, noch nicht beherrscht würden. Die Bilder gingen

467 Vgl. Schreiben Zimmermann an den Verlag Westermann, Ladewig, v. 9. August 1939, WUA 3/27-3, o.P.; Schreiben Zimmermann an Sandig v. 1. Februar 1941, WUA 3/29-1.

468 Schreiben Zimmermann an Sandig v. 1. Februar 1941, WUA 3/29-1, o.P.; vgl. u.a. Schreiben Sandig an Zimmermann v. 16. Mai 1939, WUA 3/27-3; Zimmermann an Sandig v. 6. September 1940, WUA 3/29, o.P.

469 Schreiben Sandig an den Minister der Kirchen und Schulen in Oldenburg v. 28. April 1939, NLA OL Best. 134, Nr. 1224, Bl. 71; Schreiben Sandig an den Minister der Kirchen und Schulen in Oldenburg v. 11. Mai 1939, ebd., Bl. 73; vgl. Schreiben Sandig an Zimmermann v. 16. Mai 1939, WUA 3/27-3.

470 Beyer et al., Leseunterricht 1941, S. 26; zum Folgenden ebd., S. 20-26.

damit über den alleinigen Zweck des Lesenlernens hinaus, indem sie den Inhalt des Lesestücks steigerten.

»Bei der heute geforderten stark kindertümlichen Bebilderung geht es nicht um ›Kindertümelei‹, um ein Nachmachen des kindlichen Stiles, den jeder zu schaffen glaubt, der nur halbwegs mit dem Zeichenstift umgehen kann, sondern um die vollgültige Leistung eines wirklichen Künstlers. [...] Es ist aber Irrtum zu glauben, das Kind könne Bilder lesen, in denen Gegenstände nur angedeutet werden, d.h. wo die vom Künstler gewählte Linienführung für sich allein nichts sagt, sondern nur im Zusammenhang des Bildes verstanden werden kann. Jeder Gegenstand muß im Gegenteil sorgfältig durchgezeichnet sein, denn nur dann wird er für das Kind lesbar. [...] Wenn Inhalt und Darstellung der Bilder den Schulanfänger unmittelbar anzusprechen vermögen, dann werden sie auch an ihrem Teile Gefühl und Willen ausrichten.«⁴⁷¹

Von der Konkurrenz wird derweil ein negatives Urteil über Bilder Bochmanns abgegeben, was ein Schreiben Zimmermanns an den Verlag *Westermann* dokumentiert: »Von [Fritz; KS] Köhlhoff erhielt ich die ›Sachsenfibek‹ des Verlages Brandstetter. [...] Die Bilder könnten *zum Teil* sehr gut sein, wenn sie nicht so schlecht gedruckt wären. Mit Meiers Bildern und Ihrem Druck vertragen sie keinen Vergleich, wenn auch die Sachsen (Sammer!) auf den Künstler und den ganz belanglosen Text [...] sehr stolz sind [...]«. ⁴⁷²

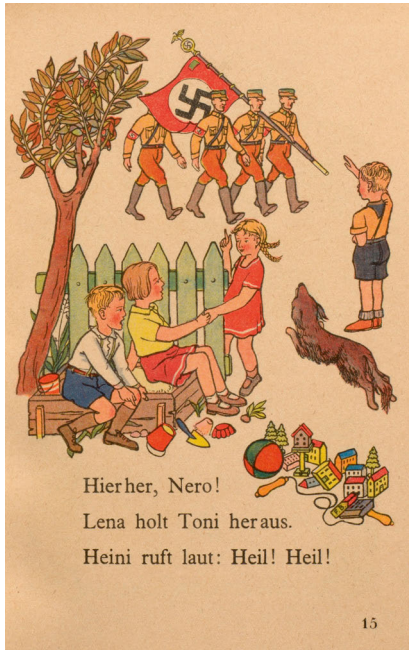
In den Verlagen kam es vielfach zu einer personellen Neuaufstellung (vgl. Tabelle 1) sowie einer Revision von Illustrationen bzw. deren Neugestaltung. Exemplarisch sei hier auf die Neuauflage der Fibel »Fröhliche Fahrt« verwiesen, die der Verlag *Lipsius & Tischer* nicht mehr von Caspari, sondern von Ruth und Martin Koser illustrieren ließ (vgl. Abb. 21). Diese Bilder werden von Zimmermann als »nicht schlecht«, freilich auch »ein Ragout aus anderer Schmaus« eingeschätzt: Man werde »an Kutzer, an die Caspari, aber hier und da auch besonders stark an Andreas Meier erinnert«. ⁴⁷³ Zugleich lassen sich bei den Verlagen Präferenzen feststellen hinsichtlich der unveränderten Weiterverwendung bisherigen Bildmaterials, der Übernahme diverser Motive und der Beauftragung von Künstlerinnen und Künstlern, die inzwischen nicht mehr ganz unumstritten waren. Ferner wurden Zeichnungen modifiziert, wenn sie die Rassenanthropologie des NS-Regimes augenscheinlich nicht ausreichend widerspiegeln. So wurde z.B. eine bereits in der »Fibel für die evangelischen Volksschulen Württembergs« (1933) gebrauchte, auf

471 Ebd., S. 24ff.

472 Vgl. z.B. Schreiben Zimmermann an den Verlag Westermann, Ladewig, v. 6. Mai 1942, WUA 3/30-1, o.P. (Herv. i.O.).

473 Schreiben Zimmermann an den Verlag Westermann, Ladewig, v. 9. Mai 1940, WUA 3/29, o.P.

Abbildungen 20 und 21: »SA. kommt.« Ill.: Friedrich Bochmann, in: F102, S. 15 (links);
 »Liebe Schwester, tanz mit mir!« Ill.: Ruth Koser/Martin Koser, in: F73, S. 63 (rechts)



eine dekorative wie idyllische Wirkung ausgerichtete Illustration mit der Darstellung von Kindern, die gerade nicht die Rassenideologie verkörpern, durch eine Abbildung mit hellhäutigen und blondhaarigen Kindern ersetzt. Überdies zeugt auch die Blumenwiese von einer weitaus stärker ins Detail gehenden Arbeitsweise Schobers, was auf die Umsetzung der »Richtlinien« hindeutet (vgl. Abb. 22, 23).

Die vorgenommenen Weichenstellungen allein der bildungspolitischen Einflussnahme Böttchers u.a. Protagonisten des Regimes zuzuschreiben und damit einhergehend Aussagen zur Repräsentativität der künstlerisch-ästhetischen Gestaltung der nationalsozialistischen Fibeln zu treffen, würde allerdings zu kurz greifen. Es ist vielmehr anzunehmen, dass die »Bayreuther Richtlinien« den Verlagen Handlungsspielräume boten, wobei die Entscheidungsgrundlage für oder gegen bestimmte Personen, Stile und Sujets angesichts lückenhafter oder fehlender Archivbestände nur noch in einigen Fällen nachvollziehbar ist. So wurde seitens Westermann nicht allein Oßwalds Gestaltung der »nationalpolitischen Stoffe«, son-

Abbildungen 22 und 23: »Blumen und Lichter«. Ill.: Peter Jakob Schober, in: F14, S. 24 (links); »Blumen und Lichter«. Ill.: Peter Jakob Schober, in: F80, S. 28 (rechts)



dern auch das belastete Arbeitsverhältnis schon seit Längerem problematisiert,⁴⁷⁴ ehe sich der Verlag nach der Beauftragung durch das Reichserziehungsministerium von dem Maler trennte.⁴⁷⁵ Auch gegenüber Kutzer, dessen Auftragslage seit 1933 wie die vieler Künstlerinnen und Künstler zunehmend schwieriger geworden war,⁴⁷⁶ bestanden vonseiten des Verlages *Westermann* erhebliche Vorbehalte.⁴⁷⁷

474 Vgl. z.B. Schreiben Zimmermann an Sandig v. 1. Dezember 1933, WUA 3/23-2, o.P.

475 Vgl. Erlass des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung E II a 3548 II/37 v. 4. Juli 1938 an den Braunschweigischen Minister für Volksbildung mit der Abschrift des Gutachtens zur Fibel »Hand in Hand fürs Vaterland«, NLA WO 12 Neu 13, Nr. 21991, o.P.

476 Vgl. Shindo, Kutzer 2006, S. 254f., 261.

477 Vgl. Schreiben Freidank an den Braunschweigischen Minister für Volksbildung v. 26. September 1938 betr. Umarbeitung der Fibel »Deutsche Kinderwelt«, mit beigegeführten Abschriften der Schreiben des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht v. 7. September 1938 und des Reichssachbearbeiters für Kunsterziehung Böttcher (o.D.) an den Verlag Westermann, NLA WO 12 Neu 13, Nr. 21991, o.P.

Gleichzeitig wurde Kutzer von *Schroedel* mit der Bebilderung der Fibel »Jetzt gehe ich in die Schule!«⁴⁷⁸ betraut und löste damit Doebner ab. Außerdem erhielt der Künstler von *Oldenbourg* in Gemeinschaft mit den Verlagen *Diesterweg*, *Korn*, *Lion* und *Zechner* in den 1940er-Jahren wieder Aufträge für die Gestaltung neuer Illustrationen für die Brückl-Fibel,⁴⁷⁹ die durch die Neuregelung der Schriftfrage seit 1934 vorerst nicht mehr zugelassen worden war und nun von Rust sogar als eines von drei reichseinheitlichen »Kriegslernbüchern« favorisiert wurde.⁴⁸⁰ In der Fibel »Wir lernen lesen«⁴⁸¹ die für die Reichsgaue Niederdonau, Oberdonau, Tirol und Vorarlberg sowie Salzburg bestimmt war, finden die Bilder Kutzers ebenfalls weiterhin Verwendung, während die im Wiener *Deutschen Verlag für Jugend und Volk* herausgegebene Fibel »Bei uns in Wien« mit Bildern von Christel Gross versehen wurde⁴⁸² und die Gestaltung der »Fibel Kinderwelt«,⁴⁸³ die zunächst *Leykam* und später der *NS-Gauverlag Steiermark* verlegte, weiterhin Norbertine von Breßlern-Roth vorbehalten blieb (vgl. Abb. 24).

Statt Wenz-Viëtor erhielt bereits ab 1938/39 die Künstlerin Wolfinger Aufträge von den miteinander kooperierenden Verlagen *Korn*, *Lion* und *Oldenbourg*. Bevor sie die Fibel »Das Leserlein« illustrierte, hatte Wolfinger u.a. für *Korn* die Zeichnungen für die Fibern »Bei uns in Nürnberg« (vgl. Abb. 2) und »Von Märlein und Spielen« angefertigt sowie für *Kellerer* die Zeichnungen zu den Fibern »Wir Kinder« und »Wir ABC-Schützen«, die allerdings nicht immer auf Zustimmung gestoßen waren und für die eine weniger flüchtige und stärker der »kindlichen Formensprache« angenäherte, sachlich genauere sowie bezogen auf das »Führerbild« angemessenere Gestaltung gefordert wurde.⁴⁸⁴ Auch der Verlag *Diesterweg* hatte bereits seit 1934 nicht

478 F98.

479 F83, F99. Vgl. Aktennotiz des Verlages Oldenbourg v. 9. Juni 1941, BWA F 5/329. Vgl. Erlass des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung E II a 5677 an das Bayer. Staatsministerium für Unterricht und Kultus mit einer Abschrift des Gutachtens zur Fibel »Mein Buch« v. 3. September 1941, BayHStA MK 42572, o.P. Hier wird u.a. festgehalten, dass Kutzers Bebilderung »kindertümlich« sei und »überall die Lust zum darstellenden Spiel« wecke. Kritisiert wurden allerdings die ersten zwei Bilder der Fibel, die nicht befriedigten: das »Führerbild« [stammt allerdings nicht von Kutzer] und »Sieg Heil«.

480 Vgl. Kapitel 2.3.2.

481 F59.

482 F87, F105.

483 F72.

484 Vgl. z.B. F34, S. 14. Vgl. Erlass des Reichs- und Preuß. Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung E II a 2771 II an das Bayer. Staatsministerium für Unterricht und Kultus v. 21. Februar 1938 mit einer Abschrift des Gutachtens zur Fibel »Wir Kinder«, BayHStA MK 42573, o.P.; Bayer. Staatsministerium für Unterricht und Kultus an die Regierung von Oberbayern betr. Erstlesebuch »Wir Kinder« v. 9. Dezember 1938, BayHStA MK 42573, o.P.; Abschrift des Schreibens des Bayer. Staatsministeriums für Unterricht und Kultus an den Verlag Kellerer betr. Erstlesebuch »Wir Kinder« v. 7. März 1933, BayHStA MK 42573, o.P.

Abbildung 24: »Weihnachtsabend«. Ill.: Norbertine von Breßlern-Roth, in: F72, S. 35



mehr nur auf Wenz-Viëtor zurückgegriffen, sondern zusätzlich zu deren Illustrationen Zeichnungen von Robert Manz anfertigen lassen, bevor für die Bebilderung der Fibel »Fröhlicher Anfang« ab 1938 schließlich Herbert Riede verpflichtet wurde. In anderen Ausgaben der Fibel »Fröhlicher Anfang« (für das Saarland und Lothringen) lassen sich hingegen weiterhin die Zeichnungen von Wenz-Viëtor finden und auch Schwann hält in der »Aachener« und der »Rhein-Ruhr-Fibel« an der Künstlerin fest. Daneben gab es bei *Diesterweg* mit der Ablösung des Künstlers August Weber-Brauns durch Hans Gutgesell einen weiteren personellen Wechsel.

Der Verlag *Hirt* ließ für die Modifizierung des Kindheitsbildes im Sinne einer noch konsequenteren Umsetzung der nationalsozialistischen Ideologie u.a. die Fibel »Geschichten für kleine Leute« neu konzipieren, die für den Leseunterricht nach der Ganzheitsmethode vorgesehen war. Die Bilder besorgte Bruno Schmialek, der sich zudem für eine stärkere Beachtung der Kunsterziehung in der Grundschule engagierte, da dieses Sachgebiet »als letztes Ziel die Teilnahme des Volksganzen an der Gestaltung der arteigenen Volkskultur im bildnerischen

Ausdruck« erstrebe.⁴⁸⁵ Demgemäß wird im Begleitwort hervorgehoben, dass die Bilder nicht nur illustrativ sein dürften, um den »Schaffens-, Nachahmungs- und Gestaltungstrieb« des Kindes »in der Linie des guten deutschen Geschmacks« entwickeln zu können.⁴⁸⁶ Ferner beauftragte der Verlag für die verschiedenen Ausgaben von »Hirts Schreiblesefibel« statt Julius C. Turner (vgl. Abb. 13) Georg Stapel sowie Grete Schmedes (vgl. Abb. 27),⁴⁸⁷ die auch in ihren Ausstellungen ihre Konformität mit dem System zum Ausdruck brachten (vgl. die Tabellen 2 und 3). Der Auftrag für die »Schlesierfibel«, die bisher von Ilse Maus »kernigen« Kinderfiguren profitieren konnte,⁴⁸⁸ ging an den Künstler Max Teschemacher. Der »positive Wert« der Bilder Teschemachers wurde auch im Verlag *Westermann* thematisiert.⁴⁸⁹

Da die Fibel-Produktion durch die Auswirkungen des Krieges 1944 zurückgefahren werden musste, setzte sich der Vorsitzende der Parteiamtlichen Prüfungskommission zum Schutze des nationalsozialistischen Schrifttums und Leiter der Reichsstelle für das Schul- und Unterrichtsschrifttum Philipp Bouhler, dem Hitler im Oktober 1940 die Verantwortung für die Gestaltung der Schulbücher übertragen hatte, für die später u.d.T. »Fibel für die deutsche Jugend«⁴⁹⁰ im *Deutschen Schulverlag* erscheinende *Hirtsche* »Schlesierfibel« mit den Bildern Teschemachers als einziges »Kriegslernbuch« ein (vgl. Abb. 25).⁴⁹¹ Das Reichserziehungsministerium hatte dagegen 30 verschiedene Fibel für das »Deutsche Reich« für notwendig erachtet, sich dann allerdings auf eine Reduzierung der Fibelitel eingelassen und neben der von Kutzer gestalteten Brückl-Fibel die von Trudl Purtscher illustrierte »Lesefibel«⁴⁹² (vgl. Abb. 26) und die von Grete Schmedes gestaltete »Pommernfibel« als »Kriegslernbücher« favorisiert (vgl. Abb. 27). Das Reichserziehungsministerium konnte sich jedoch trotz des Einwandes, dass die Bebilderung von Schmedes im Unterschied zu Teschemachers Bildschmuck bei »Wahrung der Kindertümllichkeit« als künstlerisch hochwertiger einzuschätzen sei,⁴⁹³ auch bei dieser Entscheidung nicht durchsetzen.⁴⁹⁴

485 Schmialek, Unterricht 1937, S. III.

486 Grosse, Ganzheitslesen 1940, S. 17.

487 Schmedes bebilderte die Fibel F81, F89, F90, F112.

488 Vgl. Springer, Grundsätze 1936, S. 249.

489 Vgl. Schreiben Zimmermann an Sandig v. 1. November 1942 sowie v. 12. November 1942, WUA 3/30-2, o.P.

490 F115.

491 Vgl. dazu Kapitel 2.3.

492 F110.

493 Abschrift des Aktenvermerks v. 23. März 1944 E Ia (4 Schrifttum) 7/44, BArch R 4901/4390, Bl. 442.

494 Erlass des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung E I a (4 Schriftt.) 21, E II, E III betr. Kriegsmaßnahmen zur Versorgung mit Lernbüchern einschließlich Liste der »Kriegslernbücher« v. 3. Mai 1944, R 4901/12944, o.P. Vgl. Kapitel 2.3.2.

Abbildungen 25, 26 und 27: Als reichseinheitliches »Kriegslernbuch« durchgesetzt. Ill.: Max Teschemacher, in: F115, S. 13. (links); als »Kriegslernbücher« in der engeren Wahl. Ill.: Trudl Purtscher, in: F110, S. 3 (Mitte) und Ill.: Grete Schmedes, in: F112, S. 15 (rechts)



Das gegenüber Rust geäußerte Ansinnen Bouhlers, die »Fibel für die deutsche Jugend« als reichseinheitliche »Kriegslösung« nur temporär »im Sinne einer kriegsbedingten Zwischenlösung« flächendeckend einzusetzen,⁴⁹⁵ spiegelte allerdings nur die halbe Wahrheit wider, denn Bouhler trieb sein Vorhaben einer »reichseinheitlichen Fibel« mit allen Mitteln voran und startete mit dem Ziel einer Fibel-Neuproduktion noch während der Kriegszeit im Juli 1944 einen »Aufruf an die deutschen Künstler zur Schaffung einer Reichsfibel für die deutsche Volksschule«. Darin warb er für die Teilnahme an einem »Fibelpreisausschreiben der Reichsstelle für das Schul- und Unterrichtsschrifttum«.⁴⁹⁶ Einzureichen waren sieben »graphisch und farbig« gestaltete Probeseiten. Die »besten Arbeiten« sollten »mit Preisen zwischen 1000 und 5000 Reichsmark« ausgezeichnet werden, während die Auftragsvergabe (»Bildteil einer Fibel von 96 Seiten Umfang«) mit 20000 Reichsmark dotiert wurde.

Als Kriterien für die Bebilderung der Fibern, die die »Tradition« der »großen volkstümlichen Bilderbuchkunst und volksnahen Graphik« und den nationalsozialistischen Zeitgeist miteinander verbinden sollte, werden »volks- und kunsterzieherische Grundsätze« benannt, wonach die Illustrationen nicht allein das Lesenlernen zu unterstützen, sondern ebenso die »Grundlagen einer gesunden Kunstbe-

495 Abschrift des Schreibens Bouhler an Rust v. Juni 1944, erstellt vom Office of Military Government for Germany, Ministerial Collecting Center, R 4901/13105, Bl. 15-19, hier Bl. 18.

496 Abschrift des Originals, das Meier dem Verlag Westermann am 27. September 1944 zukommen ließ, WUA 3/31, o.P.; vgl. die folgenden Zitate ebd.

trachtung« und einer »künstlerischen Erziehung in unserem Volke« zu vermitteln hatten. Des Weiteren musste die Bebilderung bei Wahrung der inneren Einheit von Text und Bild »kindertümlich« sein und den »Weg zum Herzen des Kindes« finden. Hinsichtlich der Form- und Farbgebung wird ähnlich wie in den »Bayreuther Richtlinien« von den Künstlerinnen und Künstlern gefordert, »Einzelheiten in wahrhaft kennzeichnenden, klaren und sauberen Formen zu bieten«, denen die Farbe »als klärendes und verklärendes Element [dient]«.

»Unkindertümliche Überschneidungen und Verkürzungen sind dabei ebenso zu vermeiden wie Flüchtigkeiten. Jedes Bild soll ohne übertriebene Individualisierung wirklich von innen her geschaffen sein und sich nicht in abgegriffener Formelsprache unbelebter Schemen bedienen oder sich in inhaltlicher Dekoration nur gekonnter Manier erschöpfen. So wird die Fibel eine Bildersprache sprechen, die Wachstum und Fähigkeit der kindlichen Formkräfte und den bildnerischen Ausdruck von Kind und Volk berücksichtigt, ohne im Stil selbst sich auf die Entwicklungsstufe des jugendlichen Betrachters zu geben.«⁴⁹⁷

Statt der Durchführung eines wettbewerblichen Verfahrens entschloss sich die Reichsstelle für das Schul- und Unterrichtsschrifttum schließlich dafür, »möglichst viele erreichbare Künstler anzuschreiben« und für die Erstellung der sieben Probabögen Honoraraufträge zu vergeben.⁴⁹⁸ Unter den benachrichtigten Künstlerinnen und Künstlern befand sich auch Meier, der allerdings bis zum 31. Dezember 1944 nichts mehr von seinen »Fibelskizzen« hören sollte und damit als möglicher Zeichner für die geplante »reichseinheitliche Fibel« ausgeschieden war.⁴⁹⁹ Die Akten zu den bereits am 22. November 1944 erfolgten »Besprechungen zur Bildgestaltung der Reichsfibel« zwischen der »Reichsstelle« und dem *Deutschen Schulverlag*, der mehr oder weniger als »Verlag der Reichsstelle« fungierte,⁵⁰⁰ dokumentieren, dass Breßlern-Roth (vgl. Abb. 24) sowie Wolfinger (vgl. Abb. 2) in die engere Wahl gekommen waren. Breßlern-Roth sollte zudem auf Anraten des Verlagslektorats eine andere Technik für die Zeichnungen verwenden – Federzeichnungen mit nachträglicher Kolorierung. Von den Zeichnungen der beiden Künstlerinnen waren Andrucke geplant, um deren Wiedergabe im Vierfarben-Offsetdruck zu prüfen.⁵⁰¹

497 Ebd.

498 Schreiben Ladewig an Meier v. 7. Oktober 1944, WUA 3/31, o.P.; Schreiben Sandig an Meier v. 28. November 1944, WUA 3/31, o.P.; vgl. Schreiben der Reichsarbeitsgemeinschaft für deutschkundliches Schrifttum, Rothemund, an Hederich v. 11. Januar 1945, BArch NS 51/184, Bl. 18f.

499 Schreiben Meier an Sandig v. 31. Dezember 1944, WUA 3/31, o.P.

500 Schreiben Hederich an Baur v. 11. Juli 1944, NS 51/182, Bl. 89–93, hier Bl. 91.

501 Schreiben des Deutschen Schulverlags, Abt. Lektorat, an Hederich v. 8. Dezember 1944, BArch NS 11/38, Bl. 202.

An dem Auswahlverfahren der Künstlerinnen und Künstler war zudem die Reichsarbeitsgemeinschaft für deutschkundliches Schrifttum beteiligt, die »die Fibelfrage mit der größten Verantwortung zu behandeln« gedachte und hierin vom Chef der Parteikanzlei Martin Bormann bestärkt wurde.⁵⁰² Um für die »künstlerische Gestaltung der Fibel«, die »noch mehr als ihr weltanschaulich-politischer Gehalt der Kritik der gesamten deutschen Öffentlichkeit ausgesetzt« sei, »alles zu tun, was im Rahmen der Kriegsschwierigkeiten möglich ist«, kam es zwischen der »Reichsarbeitsgemeinschaft« und der »Reichsstelle« zu der Vereinbarung, neben den Künstlerinnen Breßlern-Roth und Wolfinger auch die Künstler Hans Pape sowie Kurt Eichler in die engere Wahl zu ziehen. Zudem wurde die »Reichsstelle« von der Reichsarbeitsgemeinschaft für deutschkundliches Schrifttum um eine baldige Mitteilung darüber gebeten, ob ggf. noch weitere Künstlerinnen oder Künstler in den Kreis einzubeziehen seien. Die Künstlerinnen und Künstler sollten zum 1. Februar 1945 nach Bayreuth bestellt werden, um innerhalb von vier Wochen den 1. Bogen der geplanten »Reichsfibel« zu gestalten und ggf. den Auftrag zu erhalten. Für die Arbeit war ein Honorar von 3000 Reichsmark vorgesehen zzgl. der Erstattung aller Unkosten.

Abschließend kann festhalten werden, dass die erziehungs- und bildungspolitische Steuerung aufgrund der Vielzahl an politischen und privatwirtschaftlichen Akteuren und Verantwortungsträgern mit unterschiedlichen Interessen, der Vorliebe für oder Abneigung gegen bestimmte Künstlerinnen und Künstler sowie den damit einhergehenden disparaten ästhetischen Urteilen nicht zur Herausbildung einer repräsentativen Ausdrucksform des nationalsozialistischen Kindheitsbildes bzw. einem einheitlichen künstlerischen Erscheinungsbild des Konstrukts Kind führte. Zwar waren die Verlage nach 1937/38 durch die »Bayreuther Richtlinien« aufgefordert, den Fokus in noch stärkerem Maße auf die Aneignung einer »deutschen Haltung« zu legen, was sich künstlerisch in einer »nordischen« Ästhetik niederschlagen sollte, die den reformpädagogischen Mythos des Kindes in Form einer »neuen Romantik« des Nationalsozialismus unter Adaption der nationalsozialistischen Ideologeme weiterträgt. Allein ist dabei eine Vielschichtigkeit in den Visualisierungen des »deutschen Kindes« zu konstatieren, die wesentlich von dem Duktus der Künstlerinnen und Künstler sowie der jeweiligen Verlagspolitik abhängig war. Als Maßstab für die Darstellung des nationalsozialistischen Kindheitsbildes wurde der erfolgreiche pädagogisch-ideologische Zugriff auf das Kind erachtet, dessen Bemächtigung über eine kindgemäße Vermittlung einer fraglosen Anerkennung der »Volksgemeinschaft« als positiv erlebbare Zugehörigkeitsordnung sowie die Selbstbindung der Kinder erreicht werden sollte und damit zusammenhängend

502 Schreiben der Reichsarbeitsgemeinschaft für deutschkundliches Schrifttum, Rothemund, v. 11. Januar 1945 an die Reichsstelle für das Schul- und Unterrichtsschrifttum, Hederich, BArch NS 51/184, Bl. 18; vgl. die folgenden Zitate ebd., Bl. 18f.

eine Visualisierung, die einer ›rassischen‹ (Kunst-)Erziehung zu folgen und in dieser Ausrichtung eine nationalsozialistische Haltung und das dem deutschen Wesen zugeschriebene ›nordische Form- und Farbengefühl‹ miteinander zu verbinden hatte. Dabei war insbesondere auch der von Böttcher vorgenommenen Grenzziehung und Kontrastierung gemäß einer rassistisch-biologistisch begründeten Exklusion dahingehend Rechnung zu tragen, welche Künstlerinnen und Künstler sowie Stile und Ausdrucksweisen nicht erwünscht oder zu präferieren waren. Mit der geplanten ›Reichsfibel‹ sollten die in den »Bayreuther Richtlinien« vorgezeichneten Gestaltungsprinzipien fortgeschrieben werden. Allerdings zeigt gerade auch die Auseinandersetzung zwischen Rust und Bouhler, aber ebenso das vor dem Hintergrund der Kriegsergebnisse gefällte Votum für die in Aussicht genommenen Künstlerinnen und Künstler zur Gestaltung der »reichseinheitlichen Fibel«, dass vorbehaltlich allgemeiner Vorgaben und Ausschlusskriterien die Auffassungen über die künstlerisch-ästhetische Darstellung der Inhalte weit auseinandergingen.

4.5. Literatur- und Quellenverzeichnis

Unveröffentlichte Quellen

Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHStA)

MK (Kultusministerium): 42569, 42570, 42572, 42573, 42574, 42575

Bayerisches Wirtschaftsarchiv (BWA)

F 5 (Verlag R. Oldenbourg): 329

Bundesarchiv Berlin (BArch)

NS 11 (Parteiamtliche Prüfungskommission zum Schutze des NS-Schrifttums): 38

NS 12 (Hauptamt für Erzieher/Reichswaltung des Nationalsozialistischen Lehrerbundes): 1316, 1341

NS 51 (Kanzlei des Führers der NSDAP (Dienststelle Bouhler)): 182, 184

R 4901 (Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung): 4390, 12944, 13105

Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Ostwestfalen-Lippe (LAV NRW OWL)

L 80 III (Regierung/Landesregierung Lippe): Nr. 2444

Niedersächsisches Landesarchiv, Abteilung Oldenburg (NLA OL)

Best. 134 (Oldenburgisches Ministerium der Kirchen und Schulen): Nr. 1224

Niedersächsisches Landesarchiv, Abteilung Osnabrück (NLA OS)

Rep 430 Dez 400 (Regierung Osnabrück – Kirchen und Schulen): Nr. 207

Niedersächsisches Landesarchiv, Abteilung Wolfenbüttel (NLA WO)

12 Neu 13 (Staatsministerium Braunschweig: Kultus): Nr. 21991

Verlagsarchiv Westermann (WUA)

3/... 8 (Korrespondenz Verlag Westermann mit dem Deutschen Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht)

3/... 23, 23-2, 25, 27, 27-2, 27-3, 29, 29-1, 29-2, 30-1, 30-2 (Korrespondenz Zimmermann mit dem Verlag Westermann)

3/... 31 (Korrespondenz Meier sowie Meil mit dem Verlag Westermann)

Veröffentlichte Quellen und weiterführende Literatur

Alberg, Werner [Kunstszene 1988]: Düsseldorf Kunstszene 1933-1945. In: Landeshauptstadt Düsseldorf, Stadtmuseum (Hg.): Düsseldorf Kunstszene 1933-1945. Düsseldorf: Stadtmuseum.

Andresen, Sabine [Kind 2001]: Heiliges Kind – verführbare Jugend. Die Nachhaltigkeit von Mythos und Moratorium. In: Zeitschrift für pädagogische Historiographie, Jg. 7, S. 44-56.

Baader, Meike Sophia [Idee 1996]: Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld. Neuwied, Kriftel, Berlin: Luchterhand.

Baader, Meike Sophia [Idee 2002]: Die romantische Idee der Kindheit. Fröbels Kindergärten als politisch und finanziell bedrohte »Oasen des Glücks«. In: Schmitt, Hanno/Siebrecht, Silke (Hg.): Eine Oase des Glücks. Der romantische Blick auf Kinder. Berlin: Henschel, S. 57-71.

Barthes, Roland [Fotografie 1961/1990]: Die Fotografie als Botschaft. In: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 11-27.

Barthes, Roland [Mythen 1957/1981]: Mythen des Alltags. 6. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Berg, Christa [Kind 2004]: Kind/Kindheit. In: Historisches Wörterbuch der Pädagogik. Weinheim, Basel: Beltz, S. 497-517.

Bering, Kunibert [Akademie 2014]: Die Akademie während der Zeit des Nationalsozialismus 1933-1945. In: Kunstakademie Düsseldorf (Hg.): Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945. Berlin, München: Dt. Kunstverl., S. 20-36.

Berswordt-Wallrabe, Silke von/Neumann, Jörg-Uwe/Tieze, Agnes (Hg.) [Kunst 2016]: »Artige Kunst« – Kunst und Politik im Nationalsozialismus. Bielefeld: Kerber.

- Beyer, Curt/Löscher, Walter/Sammer, Friedrich/Schreier, Johannes [Leseunterricht 1941]: Der Leseunterricht im ersten Schuljahr. Begleitwort zur Sachsen-Fibel. Leipzig: Brandstetter; Leipzig: Klinkhardt; Chemnitz: Pickenhahn & Sohn.
- Bilstein, Johannes [Kraft 2002]: Die Kraft der Kinder. Romantische Imaginationen von Kindheit und ihre Vorgeschichte. In: Schmitt, Hanno/Siebrecht, Silke (Hg.): Eine Oase des Glücks. Der romantische Blick auf Kinder. Berlin: Henschel, S. 25-40.
- Birk, Karina [Wiedergeburt 2003]: Die Wiedergeburt des Künstlerischen aus dem Volk. Ein »kanonisches Standardwerk der NS-Kunsterziehung. In: Wick, Rainer K. (Hg.): Hans Friedrich Geist und die Kunst des Kindes. Bauhaus – Drittes Reich – Nachkriegszeit. Wuppertal: Bergische Univ., Fachbereich 5, S. 101-114.
- Boehm, Gottfried [Sprache 2004]: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder. In: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hg.): Iconic turn. Die neue Macht der Bilder. 2. Aufl. Köln: DuMont-Literatur-und-Kunst-Verl., S. 28-43.
- Böttcher, Robert [Fibel 1937]: Die Fibel, das wichtigste Bilderbuch der deutschen Jugend. In: Jugendschriften-Warte, Jg. 42, S. 61-64.
- Böttcher, Robert [Fibelbild 1938]: Das Fibelbild. In: Nationalsozialistisches Bildungswesen, Jg. 3, S. 93-100.
- Böttcher, Robert [Kunst 1933]: Kunst- und Kunsterziehung im neuen Reich. Breslau: Hirt.
- Böttcher, Robert [Kunsterziehung 1938]: Kunsterziehung als Lebensnotwendigkeit. In: Nationalsozialistisches Bildungswesen, Jg. 3, S. 129-140.
- Bredenkamp, Horst [Drehmomente 2004]: Drehmomente und Ansprüche des iconic turn. In: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hg.): Iconic turn. Die neue Macht der Bilder. 2. Aufl. Köln: DuMont-Literatur-und-Kunst-Verl., S. 15-26.
- Buddrus, Michael [Erziehung 2003]: Totale Erziehung für den totalen Krieg. Hitlerjugend und nationalsozialistische Jugendpolitik. Hg. v. Institut für Zeitgeschichte. Teil 1. München: Saur.
- Burger, Angelika [Talent 2014]: Phantasievolles Talent mit vielen Begabungen. In: Voit, Antonia (Hg.): Ab nach München. Künstlerinnen um 1900. München: Süddt. Zeitung GmbH, S. 199-203.
- Cassirer, Ernst [Mythus 1946/1978]: Der Mythus des Staates. 2. Aufl., Zürich, München: Artemis.
- Depaepe, Marc [Pedologist 1998]: The Pedologist Medard Carolus Schuyten. An Insane Positivist or just a Starry-eyed Idealist? In: Drewek, Peter (Hg.): History of educational studies = Geschichte der Erziehungswissenschaft (Paedagogica historica: Supplementary series 3,1). Gent: C.S.H.P., S. 209-229.
- Depaepe, Marc [Wohl 1993]: Zum Wohl des Kindes? Pädologie, pädagogische Psychologie und experimentelle Pädagogik in Europa und den USA, 1890-1940. Weinheim: Dt. Studien-Verl.

- Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. Amtsblatt des Reichs- und Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung und der Unterrichts-Verwaltungen der anderen Länder [Deutsche Wissenschaft], Jg. 1 (1935), H. 1 bis Jg. 4 (1938), H. 20.
- Diel, Alex [Kunsterziehung 1969]: Die Kunsterziehung im Dritten Reich. München: Verl. Uni-Druck.
- Dieterich, Jakob [Handbuch 1935]: Handbuch zur Fibel »Deutsche Jugend«. Dritte Aufl. des Handbuchs »Im ersten Schuljahr«. Gießen: Roth.
- Dieterich, Jakob [Unterricht 1934]: Zum Unterricht im ersten Schuljahre. Zugleich ein Wort zur Fibelgestaltung im Blick auf die geschichtliche Entwicklung des ersten Leseunterrichts. Gießen: Roth.
- Dolgner, Dieter [Hochschule 2010]: Die Staatliche Hochschule für bildende Künste und ihre Lehrer im »Dritten Reich«. In: Simon-Ritz, Frank/Winkler, Klaus-Jürgen/Zimmermann, Gerd: Aber wir sind! Wir wollen! Und wir schaffen! Von der Großherzoglichen Kunstschule zur Bauhaus-Universität Weimar, 1860-2010. Bd. 1. Weimar: Verl. der Bauhaus-Univ., S. 349-372.
- Droste, Magdalena [Ambitionen 2015]: Ambitionen und Ambivalenzen – Oskar Schlemmer 1933/34. In: Ruppert, Wolfgang (Hg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die »Deutsche Kunst«, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 177-202.
- Dudek, Peter [Grenzen 1999]: Grenzen der Erziehung im 20. Jahrhundert. Allmacht und Ohnmacht der Erziehung im pädagogischen Diskurs. Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- Eco, Umberto [Geschichte 2007]: Die Geschichte der Hässlichkeit. Aus dem Italienischen v. Friederike Hausmann, Petra Kaiser, Sigrid Vagt. München: Hanser.
- Engelsperger, Alfons/Ziegler, Otto [Beiträge 1906]: Weitere Beiträge zur Kenntnis der physischen und psychischen Natur des sechsjährigen in die Schule eintretenden Kindes. In: Die experimentelle Pädagogik. Bd. 2, S. 49-95.
- Erckmann, Rudolf [Geleit 1934]: Zum Geleit. In: Deutsche Frühjahrs-Ausstellung, Darmstadt 1934: Mathildenhöhe, vom 13. Mai bis Sept. 1934. Verant. v. Kampfbund für deutsche Kultur, Ortsgruppe Darmstadt, unterstützt v. d. Freien Vereinigung Darmstädter Künstler und der Hans Thoma-Gesellschaft, Frankfurt a.M. Darmstadt: Hohmann, S. 5.
- Fibel für die evangelischen Volksschulen Württembergs [1933]. Mit Bildern von P.[eter] J.[akob] Schober, K.[arl] Sigrist und H.[ermann] Sohn. Stuttgart, Berlin, Leipzig: Union Deutsche Verlagsgesellschaft.
- Foucault, Michel [Überwachen 1975/1994]: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Friedländer, Saul [Kitsch 1982/2007]: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus. Frankfurt a.M.: Fischer.

- Fulda, Bernhard [Busch 2015]: »Hinter jedem Busch lauert Verknennung und Neid.« Emil Noldes Reaktion auf den Sieg der Traditionalisten. In: Ruppert, Wolfgang (Hg.): *Künstler im Nationalsozialismus. Die »Deutsche Kunst«, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 261-286.
- Gansberg, Fritz [Begleitwort 1940]: »Kinderleicht!« Ein Begleitwort zur neuen Bremer Fibel nebst den erforderlichen a-i-u-Geschichten. Bremen: Geist.
- Garbe, Heinrich [Kunsterziehung 1938]: Rassistische Kunsterziehung. In: *Nationalsozialistisches Bildungswesen*, Jg. 3, S. 659-670.
- GDK Research – Bildbasierte Forschungsplattform zu den Großen Kunstausstellungen 1937-1944 in München [GDK Research]. www.gdk-research.de/db/apsisa.dll/ete (Datum des Abrufs: 28.05.2020).
- Geist, Hans Friedrich [Wiedergeburt 1934]: *Die Wiedergeburt des Künstlerischen aus dem Volk. Ein Buch von der Kunst des Volkes und ihrer Bestätigung im Schaffen des Kindes als Beispiel praktischer Volkstumsarbeit*. Leipzig: Seemann.
- Gillen, Eckhart [Debatte 2015]: Zackig ... schmerzhaft ... ehrlich ... Die Debatte um den Expressionismus als »deutscher Stil« 1933/34. In: Ruppert, Wolfgang (Hg.): *Künstler im Nationalsozialismus. Die »Deutsche Kunst«, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 203-229.
- Götze, Carl [Zeichnen 1901/1929]: *Zeichnen und Formen*. In: Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin (Hg.): *Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen der Kunsterziehungstage in Dresden, Weimar und Hamburg*. In Auswahl. Mit einer Einleitung v. Ludwig Pallat. Leipzig: Voigtländer, S. 35-46.
- Grossek, Leo [Ganzheitslesen 1940]: *Ganzheitslesen. Erfahrungsbericht über einen Großversuch und Handreichung zu der Versuchsfibel »Geschichten für kleine Leute«*. Dritte, durchges. und erw. Aufl., Dortmund: Crüwell; Breslau: Hirt.
- Hansen, Henrich [Jugend o.J.]: *Jugend an die Front. Ein Büchlein zum Vorlesen*. Frankfurt a.M.: Diesterweg.
- Harsche, Joh. [Gestaltung 1939]: Zur Gestaltung der Fibel. In: *Die neue deutsche Schule*, Jg. 13, S. 104-112.
- Harten, Hans-Christian/Neirich, Uwe/Schwerendt, Matthias [Rassenhygiene 2006]: *Rassenhygiene als Erziehungsideologie des Dritten Reichs. Bio-Bibliographisches Handbuch*. Berlin: Akad.-Verl.
- Hartlaub, Gustav Friedrich [Genius 1921]: »Der Genius im Kinde«. In: *Kunst und Jugend. Deutsche Blätter für Zeichen-, Kunst- und Werkunterricht. Zeitschrift des Reichsverbandes akademischer Zeichenlehrer, des Reichsverbandes akademischer Zeichenlehrerinnen*, Jg. 1, S. 41-44.
- Hartlaub, Gustav Friedrich [Genius 1922]: *Der Genius im Kinde. Zeichnungen und Malversuche begabter Kinder*. Breslau: Hirt.

- Hartlaub, Gustav Friedrich [Genius 1930]: Der Genius im Kinde. Ein Versuch über die zeichnerische Anlage des Kindes. Zweite, stark umgearb. und erw. Aufl., Breslau: Hirt.
- Hartlaub, Gustav Friedrich [Impressionismus 1927]: Impressionismus, Expressionismus und neue Sachlichkeit. Vortrag von Museumsdirektor Dr. Hartlaub, Mannheim auf der Hauptversammlung der Reichsverbände akad. geb. Zeichenlehrer und Zeichenlehrerinnen in Karlsruhe, Pfingsten 1927. In: Kunst und Jugend. Deutsche Blätter für Zeichen-, Kunst- und Werkunterricht. Zeitschrift des Reichsverbandes akademischer Zeichenlehrer und Zeichenlehrerinnen, Jg. 7, S. 185-190.
- Hauber, Hermann [Karl Stirner 2007]: Karl Stirner: 1882-1943. Sein Werk im Spiegel der Kunstkritik. Mit einem Werkverzeichnis von Hermann Hauber. [erscheint anlässlich der Ausstellung »Karl Stirner (1882 1943). Sein Werk im Spiegel der Kunstkritik« im Schloss Ellwangen vom 2. November 2007 bis 6. Januar 2008]. Ellwangen: Tourist-Information Ellwangen.
- Hauber, Hermann [Karl-Stirner-Fibel 2003]: Die Karl-Stirner-Fibel. Lebensweg des Künstlers, Geschichte der Fibel, Verzeichnis der dargestellten Personen und Landschaften. Stuttgart. [Nachdr. d. Ausg. Stuttgart, Ellwangen, Aalen. Schwaabenverlag 1933]
- Haug, Wolfgang Fritz [Faschisierung 1987]: Faschisierung des Subjekts. Die Ideologie der gesunden Normalität und die Ausrottungspolitiken im deutschen Faschismus. 2. Aufl., Hamburg: Argument-Verl.
- Heinze, Carsten [Innovationsforschung 2011]: Historische Schulbuch- und Innovationsforschung – theoretische und methodische Überlegungen. In: ders.: Das Schulbuch im Innovationsprozess. Bildungspolitische Steuerung – pädagogischer Anspruch – unterrichtspraktische Wirkungserwartungen. Bad Heilbrunn: Klinkhardt, S. 15-54.
- Heinze, Carsten [Kinder 2011]: »Wir wollen deutsche Kinder sein.« Die Fibel im Nationalsozialismus zwischen Kindorientierung, Erziehung zur »Volksgemeinschaft« und Lesenlernen. In: ders.: Das Schulbuch im Innovationsprozess. Bildungspolitische Steuerung – pädagogischer Anspruch – unterrichtspraktische Wirkungserwartungen. Bad Heilbrunn: Klinkhardt, S. 129-184.
- Heinze, Carsten/Horn, Klaus-Peter [Primat 2011]: Zwischen Primat der Politik und rassentheoretischer Fundierung – Erziehungswissenschaft im Nationalsozialismus. In: Horn, Klaus-Peter/Link, Jörg-W. (Hg.): Erziehungsverhältnisse im Nationalsozialismus – Totaler Anspruch und Erziehungswirklichkeit. Bad Heilbrunn: Klinkhardt, S. 319-339.
- Heinze, Carsten/Straube-Heinze, Kristin [Heroism 2017]: Heroism and »Volksgemeinschaft« (ethnic community) in National Socialist education 1933-1945. In: Paedagogica Historica, Jg. 53, S. 115-136, <https://doi.org/10.1080/00309230.2016.1229351>

- Heinze, Kristin [Treibhaus 2009]: Das Treibhaus als Metapher für eine widernatürliche Entwicklung im Kontext der sich im 18. Jahrhundert etablierenden Pädagogik als Wissenschaft. In: Eggers, Michael/Rothe, Matthias (Hg.): Wissenschaftsgeschichte als Begriffsgeschichte. Terminologische Umbrüche im Entstehungsprozess der modernen Wissenschaften. Bielefeld: transcript.
- Heinze, Kristin/Heinze, Carsten [Conceptualisation 2014]: The Educational Conceptualisation of the »Ethnic Community (Volksgemeinschaft)« in National Socialist Primers by the Example of Presentations of Adolf Hitler – Methodical Prospects. In: History of Education & Children's Literature, Jg. IX, S. 185-200.
- Hinz, Berthold [Malerei 1977]: Die Malerei im deutschen Faschismus. München: Fischer-Taschenbuch-Verl.
- Hitler, Adolf [Kampf 2016]: Mein Kampf. Eine kritische Edition. Bd. II. Hg. v. Christian Hartmann, Thomas Vordermayer, Othmar Plöckinger, Roman Töppel. Unter Mitarbeit v. Edith Raim, Pascal Trees, Angelika Reizle, Martina Seewald-Mooser. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte München – Berlin. 3., durchges. Aufl., München, Berlin: Institut für Zeitgeschichte.
- Hitler, Adolf [»Kulturrede« 1934]: Adolf Hitlers »Kulturrede« auf der Kulturtagung im Apollo-Theater, Mittwoch, 5. September 1934. In: Reichstagung in Nürnberg 1934. Hg. im Auftrage des Frankenführers Julius Streicher. Berlin: Weller, S. 140-174.
- Hitler, Adolf [Rede 1934]: Adolf Hitlers Rede auf der Kulturtagung der NSDAP. In: Die Reden Hitlers am Reichsparteitag 1933. München: Eher, S. 22-31.
- Hitler, Adolf [Schlußrede 1934]: Die Schlußrede des Führers vor dem Parteikonferenz. In: Die Reden Hitlers am Reichsparteitag 1933. München: Eher, S. 32-44.
- Hofer, Sigrid [Hochschule 2010]: Die Hochschule unter Paul Schultze-Naumburg. Kulturpolitische Programmatik und traditionsverpflichtete Architektenausbildung. In: Simon-Ritz, Frank/Winkler, Klaus-Jürgen/Zimmermann, Gerd: Aber wir sind! Wir wollen! Und wir schaffen! Von der Großherzoglichen Kunstschule zur Bauhaus-Universität Weimar, 1860-2010. Bd. 1. Weimar: Verl. der Bauhaus-Univ., S. 321-347.
- Hoffmann, Heinrich (Hg.) [Jugend o.J. [1934]]: Jugend um Hitler. 120 Bilddokumente aus der Umgebung des Führers. Aufgenommen, zusammengestellt und hg. v. Heinrich Hoffmann, Reichsbildberichterstatte der NSDAP. 1.-30. Tsd., München: Zeitgeschichte.
- Hoffmann, Tobias [Revolution 2015]: Revolution. In: Hoffmann, Tobias (Hg.): Zeitenwende. Von der Berliner Secession zur Novembergruppe. München: Hirmer, S. 204-211.
- Imdahl, Max [Pose 1988/2017]: Pose und Indoktrination. Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich. In: Berswordt-Wallrabe, Silke von/Neumann, Jörg-Uwe/Tieze, Agnes (Hg.): »Artige Kunst« – Kunst und Politik im Nationalsozialismus. Bielefeld: Kerber, S. 17-23.

- Justi, Ludwig [Runge 1932]: Von Runge bis Thoma. Deutsche Malkunst im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Gang durch die National-Galerie. Berlin: Bard.
- Kaselow, Gerhild [Holzschnitte 2000]: Holzschnitte Braunschweiger Künstler. In: Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig: Kunst im Nationalsozialismus. Katalog der Ausstellung; Ausstellung vom 16.04.2000-02.07.2000 in Braunschweig im Städtischen Museum und im Braunschweigischen Landesmuseum. Hg. vom Städtischen Museum Braunschweig und der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Hildesheim, Zürich, New York: Olms, S. 212-217.
- Kaselow, Gerhild [Kampf 2000]: »Kampf dem Kitsch – Für eine wahre Kunst«. Entwicklung und Stellenwert des Holzschnitts in der Kunst des Nationalsozialismus in Braunschweig. In: Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig: Kunst im Nationalsozialismus. Katalog der Ausstellung; Ausstellung vom 16.04.2000-02.07.2000 in Braunschweig im Städtischen Museum und im Braunschweigischen Landesmuseum. Hg. vom Städtischen Museum Braunschweig und der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Hildesheim, Zürich, New York: Olms, S. 99-109.
- Kelly, Donna Darling [Uncovering 2004]: Uncovering the history of children's drawing and art. Westport: Praeger Publishers.
- Kempfen, Hans [Bilder 1937]: Die Bilder der Fibel. In: Neue Bahnen. Zeitschrift der Reichsfachschaft IV im NSLB Leipzig, Jg. 48, S. 47-50.
- Kerschensteiner, Georg [Entwicklung 1905]: Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung: neue Ergebnisse auf Grund neuer Untersuchungen. München: Gerber.
- Kimmich, Adolf [Einführung 1933]: Methodische Einführung zur Fibel für die Evang. Volksschulen Württembergs von 1933. Esslingen: Verl. d. Burg-Bücherei.
- Kissling, Walter [Langzeitfibel 2006]: Österreichs Langzeitfibel »Wir lernen lesen« als Gegenstand der Revision im Nationalsozialismus. Ein Textvergleich der Ausgaben von 1926 und 1940. In: Teistler, Gisela (Hg.): Lesen lernen in Diktaturen der 1930er und 1940er Jahre. Hannover: Hahn, S. 155-174.
- Kleinschmidt, Verena [Hansa-Fibel 2006]: Von der »Hansa-Fibel« zu »Hand in Hand fürs Vaterland«. Ein Beispiel für die Fibelgleichschaltung 1933-1944. In: Teistler, Gisela (Hg.): Lesen lernen in Diktaturen der 1930er und 1940er Jahre. Hannover: Hahn, S. 51-62.
- Klemperer, Victor [LTI 1993]: LTI. 12. Aufl., Leipzig: Reclam.
- Knoch, Hanno [Zerstörung 2014]: Die Zerstörung der sozialen Moderne. »Gemeinschaft« und »Gesellschaft« im Nationalsozialismus. In: Reinicke, David/Stern Kathrin/Thieler, Kerstin/Zamzow, Gunnar (Hg.): Gemeinschaft als Erfahrung. Kulturelle Inszenierungen und soziale Praxis 1930-1960. Paderborn: Schöningh, S. 21-34.

- Konrad, Claus [Rassengedanke 1936]: Der Rassengedanke in der Schule. Grundfragen, Stoffe und Wege für die Praxis. Erfurt: Stenger.
- Krämer, Steffen [Entartung 2012]: Entartung in der Kunst. Die Verbindung von Psychopathologie und moderner Kunst von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Nationalsozialismus. In: Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:355-kuge-297-4>
- Kriek, Ernst [Erziehung 1933]: Grundlegende Erziehung. 2. Aufl., Erfurt: Stenger.
- Langbehn, Julius [Rembrandt 1922]: Rembrandt als Erzieher. Leipzig: Hirschfeld.
- Legler, Wolfgang [Einführung 2013]: Einführung in die Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts von der Renaissance bis zum Ende des 20. Jahrhunderts. 2. Aufl., Oberhausen: Athena.
- Lichtwark, Alfred [Anleitung 1901/1929]: Die Anleitung zum Genuß der Kunstwerke. In: Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin (Hg.): Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen der Kunsterziehungstage in Dresden, Weimar und Hamburg. In Auswahl. Mit einer Einleitung v. Ludwig Pallat. Leipzig: Voigtländer, S. 57-62.
- Lichtwark, Alfred [Zukunft 1901/1929]: Der Deutsche der Zukunft. In: Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin (Hg.): Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen der Kunsterziehungstage in Dresden, Weimar und Hamburg. In Auswahl. Mit einer Einleitung v. Ludwig Pallat. Leipzig: Voigtländer, S. 11-22.
- Litt, Theodor [Vom Bildungsganzen 1927]: Vom Bildungsganzen und der Kunsterziehung. Vortrag von Universitätsprofessor Theodor Litt, Leipzig auf der Hauptversammlung der Reichsverbände akad. geb. Zeichenlehrer und Zeichenlehrerinnen in Karlsruhe, Pfingsten 1927. In: Kunst und Jugend. Deutsche Blätter für Zeichen-, Kunst- und Werkunterricht. Zeitschrift des Reichsverbandes akademischer Zeichenlehrer und Zeichenlehrerinnen, Jg. 7, S. 181-185.
- Lobsien, Marx [Kind 1905]: Kind und Kunst. Einige experimentelle Untersuchungen zu einigen Grundfragen der Kunsterziehung. In: Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik, Jg. 12, S. 466-489.
- Lohan-Wenz, Ingrid [Leben 1986]: Ein Leben mit Pinsel, Tuschfeder und Bleistift. In: Internationale Jugendbibliothek München, Schloss Blutenburg (Hg.): Else Wenz-Viëtor. Aquarelle, Federzeichnungen, Bleistiftskizzen, Gesamtbibliographie. München: Internat. Jugendbibliothek, S. 6-19.
- Lorent, Hans-Peter de [Täterprofile 2016]: Täterprofile. Die Verantwortlichen im Hamburger Bildungswesen unterm Hakenkreuz. Hamburg: Landeszentrale für politische Bildung.
- Luther, Kurt [Ausstellung 1935]: Zur Ausstellung Berliner Kunst. In: Das Bild. Monatsschrift für das deutsche Kunstschaffen in Vergangenheit und Gegenwart, Jg. 5, S. 260-264.

- Mein Buch zum Anschauen, Zeichnen, Schreiben, Lesen und Zählen von Hans Brückl [Mein Buch o.J. [ca. 1933]]. Für bayerische Landschulen bearb. v. Wilhelm Reichart. Mit Bildern von Ernst Kutzer. München, Berlin: Oldenbourg.
- Mitchell, W. J. Thomas [Leben 2008]: Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur. München: Beck.
- Mollenhauer, Klaus [Konjekturen 1993]: Konjekturen und Konstruktionen. Welche ›Wirklichkeit‹ der Bildung referieren Dokumente der Kunstgeschichte? – Eine bildungstheoretische Reflexion im Anschluss an Svetlana Alpers. In: Lenzen, Dieter (Hg.): Pädagogik und Geschichte. Pädagogische Historiographie zwischen Wirklichkeit, Fiktion und Konstruktion. Weinheim: Dt. Studien-Verl., S. 25-42.
- Müller, Martina/Müller, Frank [Pädagogik 2001]: Pädagogik und »Biogenetisches Grundgesetz«. Wissenschaftshistorische Grundlagen des pädagogischen Naturalismus. In: Zeitschrift für Pädagogik, Jg. 47, S. 767-785.
- Nentwig, Janina [Novembergruppe 2015]: Die Novembergruppe. In: Hoffmann, Tobias (Hg.): Zeitenwende. Von der Berliner Secession zur Novembergruppe. München: Hirmer, S. 171-203.
- Nolte, Wilhelm [Kind 1942]: Kind und Märchenbild. Mit einem Beitrag und Zusätzen des Herausgebers und mit sechs Tafeln (Sein und Sollen. Beiträge zur Psychologie und Erziehungswissenschaft, drittes Stück, hg. v. Hans Volkelt). München: Beck.
- O.A. [Ausstellung 1943]: Ausstellung deutscher Holzschnitte der Gegenwart im Grenzlandmuseum, Kunstverein Flensburg, August-September 1943. Flensburg: Kunstverein.
- O.A. [Begleitschrift 1939]: Begleitschrift zur Danziger Heimatfibel. Erarb. vom Nationalsozialistischen Lehrerbund, Gau Danzig. Danzig: Kafemann.
- O.A. [Frühjahrs-Ausstellung 1934]: Deutsche Frühjahrs-Ausstellung, Darmstadt 1934: Mathildenhöhe, vom 13. Mai bis Sept. 1934. Veranшт. v. Kampfbund für deutsche Kultur, Ortsgruppe Darmstadt, unterstützt v. d. Freien Vereinigung Darmstädter Künstler und der Hans Thoma-Gesellschaft, Frankfurt a.M. Darmstadt: Hohmann.
- O.A. [Hinweise Gute Kameraden o.J. [1939]]: Hinweise zur Fibel »Gute Kameraden«. Dortmund: Crüwell.
- O.A. [Hirts Berliner Fibel 1935]: Hirts Berliner Fibel im Unterricht: Anregungen zum Gebrauch der Hirtschen Schreiblesefibel. Breslau: Hirt.
- O.A. [Kurmark 1935]: Die Fibel der Kurmark. Anregungen zum Gebrauch der Hirtschen Schreiblesefibel. Breslau: Hirt.
- O.A. [Malerin 1942]: Die Malerin Else Wenz-Viëtor 60 Jahre alt (30. April 1942). In: Jugendschriften-Warte, Jg. 42, Bd. 47, S. 30-31.
- O.A. [Pommernfibel 1935]: Die Pommernfibel im Unterricht. Anregungen zum Gebrauch der Hirtschen Schreiblesefibel. Breslau: Hirt.

- O.A. [Schiff o.J. [1936]]: Das goldene Schiff. Kurze Hinführung zur Bilder-Bogen-Fibel für deutsche Jungen und Mädchen. Bochum: Kamp.
- O.A. [Schlesierfibelf 1935]: Die Schlesierfibelf in Erziehung und Unterricht [1935]. Hg. von den Verfassern der Schlesierfibelf. Breslau: Hirt; Dortmund: Crüwell.
- O.A. [Wegweiser Gute Kameraden 1935]: Wegweiser in die Fibelf Gute Kameraden. Dortmund: Crüwell.
- Oelkers, Jürgen [Reformpädagogik 2005]: Reformpädagogik. Eine kritische Dogmengeschichte. 4., vollst. überarb. und erw. Aufl., Weinheim, München: Beltz Juventa.
- Papenbrock, Martin/Saure, Gabriele [Kunst 2000]: Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen. Teil I: Ausstellungen deutscher Gegenwartskunst in der NS-Zeit. Bearb. v. Martin Papenbrock und Anette Sohn. Weimar: VDG, Verl. und Datenbank für Geisteswiss.
- Papenbrock, Martin/Sohn, Anette [Ausstellungen 2000]: Ausstellungen deutscher Gegenwartskunst in der NS-Zeit: Ausstellungsschronik und kritischer Kommentar. In: Papenbrock, Martin/Saure, Gabriele (Hg.): Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen. Teil I: Ausstellungen deutscher Gegenwartskunst in der NS-Zeit. Bearb. v. Martin Papenbrock und Anette Sohn. Weimar, S. 18-52.
- Plessner, Hellmuth [Grenzen 1924/2015]: Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus. 5. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Praehauser, Ludwig [Kunst 1925]: Kunst und unerfüllte Pädagogik. Wien: Österreichischer Bundesverl. für Unterricht, Wissenschaft und Kunst.
- Ramseger, Ingeborg [Wenz-Viëtor 1986]: Else Wenz-Viëtor. Eine Künstlerin erobert den Bilderbuchmarkt. In: Internationale Jugendbibliothek München, Schloss Blumenburg (Hg.): Else Wenz-Viëtor. Aquarelle, Federzeichnungen, Bleistiftskizzen, Gesamtbibliographie. München: Internat. Jugendbibliothek, S. 21-24.
- Reichel, Peter [Schein 1993]: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. Frankfurt a.M.: Fischer
- Reiss, Wolfgang A. [Kunsterziehung 1981]: Die Kunsterziehung in der Weimarer Republik. Geschichte und Ideologie. Weinheim, Basel: Beltz.
- Ronge, Tobias [Bild 2010]: Das Bild des Herrschers in Malerei und Grafik des Nationalsozialismus. Eine Untersuchung zur Ikonografie von Führer- und Funktionsbildern im Dritten Reich. Berlin, Münster: Lit.
- Rosenberg, Alfred [Mythus 1937]: Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit. 105.-106. Aufl., München: Hoheneichen.
- Ruppert, Wolfgang [Künstler 2015]: Künstler im Nationalsozialismus. Künstlerindividuum, Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule. In: ders. (Hg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die »Deutsche Kunst«, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 21-73.

- Sammer, Friedrich [Aufbau 1938]: Der methodische Aufbau der Fibel. In: Nationalsozialistisches Bildungswesen, Jg. 3, S. 88-93.
- Schmialek, Bruno [Unterricht 1937]: Gestaltender Unterricht in der Volksschule. Dortmund: Crüwell.
- Scholz, Robert [Kunstgötzen 1933/1989]: »Kunstgötzen stürzen«. In: Wulf, Joseph: Die bildende Kunst im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Frankfurt a.M.: Ullstein, S. 51-54 [gekürzt, Erstveröffentlichung in: Deutsche Kulturwacht, 1933, S. 5.].
- Schultze, Walter (Hg.) [Jung-Deutschland-Fibel 1935]: Die Jung-Deutschland-Fibel. Begleitheft. Im Auftrag des Nationalsozialistischen Lehrerbundes, Gau Hamburg hg. v. Walter Schultze mit einem Anhang von Hartwig Fiege. Hamburg: Hartung.
- Schultze, Walter [Leseunterricht 1940]: Der erste Leseunterricht mit Hilfe einer Druckschriftfibelf. Erläuterungen zur Jung-Deutschland-Fibel und Westmark-Fibel. Hamburg: Hartung.
- Schultze, Walter [Leseunterricht 1948]: Der erste Leseunterricht. Seine Theorie und Praxis auf analytisch-synthetischer Grundlage. Hamburg: Laatzon
- Schultze-Naumburg, Paul [Kunst 1928]: Kunst und Rasse. München: Lehmann.
- Schulz, Heinrich/Zimmermann, Otto [Heimat 1921]: Heimat, Kind und Fibel. Eine Einführung in die Mühlenfibelf für die schleswig-holsteinischen Elb- und Nordseemarschen und ein Wort vom rechten Üben: Mit vielen Übungsbeispielen sowie Kinderzeichnungen. Braunschweig, Berlin, Hamburg: Westermann.
- Schuyten, Medard Carolus [Farbsinn 1906]: Über den Farbsinn bei Schulkindern. In: Die experimentelle Pädagogik. Bd. 3, S. 102-105.
- Schweizer, Stefan [Weltanschauung 2007]: »Unserer Weltanschauung sichtbaren Ausdruck geben«. Nationalsozialistische Geschichtsbilder in historischen Festzügen zum »Tag der deutschen Kunst«. Göttingen: Wallstein.
- Shindo, Noriko [Kutzer 2006]: Ernst Kutzer als Fibelillustrator. In: Teistler, Gisela (Hg.): Lesen lernen in Diktaturen der 1930er und 1940er Jahre. Hannover: Hahn, S. 253-262.
- Sieg, Ulrich [Prophet 2007]: Deutschlands Prophet. Paul de Lagarde und die Ursprünge des modernen Antisemitismus. München: Hanser.
- Skladny, Helene [Bildung 2009]: Ästhetische Bildung und Erziehung in der Schule. Eine ideengeschichtliche Untersuchung von Pestalozzi bis zur Kunsterziehungsbewegung. München: kopaed.
- Sprenger, Josef [Wege 1939]: Sprich und lies ausdrucksvoll! Wege und Weisen der zielbewußten Sprechlesemethode. Münster: Aschendorff.
- Springer, Johannes [Grundsätze 1936]: Grundsätze zur Fibelbeurteilung und ihre Anwendung. In: Neue Bahnen. Zeitschrift der Reichsfachschaft IV im NSLB Leipzig, Jg. 47, S. 245-250.

- Stargardt, Nicholas [Maikäfer 2006]: »Maikäfer flieg!« Hitlers Krieg und die Kinder. Aus dem Englischen von Gennaro Ghirardelli. München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Stein, Wolfdietrich [Erziehung 1938]: Die bildnerische Erziehung als kulturpolitischer Kampf. In: Nationalsozialistisches Bildungswesen, Jg. 3, S. 527-539.
- Straub, Walter [Thiel 1924]: Johannes Thiel als Radierer. In: Die Kunst für alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, Jg. 39, S. 274-278, url: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1923_1924/0291 (Datum des Abrufs: 24.05.2020).
- Straube-Heinze, Kristin [Jugendmythos 2020]. Der Jugendmythos im Spiegel nationalsozialistischer Konstruktionen von Kindheit. In: Blumenthal, Sara-Friederike/Sting, Stephan/Zirfas, Jörg (Hg.): Pädagogische Anthropologie der Jugendlichen. Weinheim, Basel: Beltz Juventa, S. 40-57.
- Sully, James [Untersuchungen 1897]: Untersuchungen über die Kindheit. Mit Erlaubnis des Verf. aus dem Englischen übertragen und mit Anmerkungen versehen v. Joseph Stimpfl. Leipzig: Wunderlich.
- Süß, Dietmar [Volk 2017]: »Ein Volk, ein Reich, ein Führer«. Die deutsche Gesellschaft im Dritten Reich. München: Beck.
- Teistler, Gisela [Fibel-Findbuch 2003]: Fibel-Findbuch. Deutschsprachige Fibeln von den Anfängen bis 1944. Eine Bibliographie. Osnabrück: Wenner.
- Teutenberg, Tobias [Unterweisung 2019]: Die Unterweisung des Blicks. Visuelle Erziehung und visuelle Kultur im langen 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript.
- Van den Berg, Karen [Abrichtung 2016]: Abrichtung der Volksseele. NS-Kunst und das politisch Unbewusste. In: Berswordt-Wallrabe, Silke von/Neumann, Jörg-Uwe/Tieze, Agnes (Hg.): »Artige Kunst« – Kunst und Politik im Nationalsozialismus. Bielefeld: Kerber, S. 25-48.
- Van Dyke, James [Beziehungen 2007]: Über die Beziehungen zwischen Kunst, Propaganda und Kitsch in Deutschland 1933 bis 1945. In: Kunst und Propaganda im Streit der Nationen. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums Berlin in Zusammenarbeit mit The Wolfsonian-Florida International University, Miami Beach, Florida, The Mitchell Wolfson, Jr. Collection [Deutsches Historisches Museum Berlin, 26. Januar bis 29. April 2007], im Auftrag des Deutschen Historischen Museums Berlin hg. v. Hans-Jörg Czech und Nikola Doll. Dresden: Sandstein, S. 250-257.
- Verlag L. Schwann [Geleitwort 1937]: Geleitwort zur Neubearbeitung der »Aachener Fibel« im Sinne des Min.-Erlasses E IIa 3204. In: Aachener Fibel. Den Text bearb. Jos[ef] Urhahn. Die Bilder schuf Else Wenz-Viëtor. Die Darstellungen auf den S. 20, 29, 47, 59, 82 stammen von [Leo Sebastian] Humer, den Einband und das Bild auf S. 49 schuf Richard Schwarzkopf. Düsseldorf: Schwann, o.S.
- Volckelt, Hans [Untersuchungen 1929]: Neue Untersuchungen über die kindliche Auffassung und Wiedergabe von Formen. In: Bericht über den Vierten Kongreß für Heilpädagogik in Leipzig, 11.-15. April 1928 [Sonderdruck]. Im Auftrage der

- Gesellschaft für Heilpädagogik, Forschungsinstitution für Heilpädagogik hg. v. Erwin Lesch. Berlin: Springer, S. 15-61.
- Wick, K. Rainer [Geist 2003]: Geist, die Reformpädagogik und das Bauhaus. In: ders. (Hg.): Hans Friedrich Geist und die Kunst des Kindes. Bauhaus – Drittes Reich – Nachkriegszeit. Wuppertal: Bergische Univ., Fachbereich 5, S. 39-64.
- Wienert, Annika [Kunst 2016]: Artige, bössartige Kunst. In: Berswordt-Wallrabe, Silke von/Neumann, Jörg-Uwe/Tieze, Agnes (Hg.): »Artige Kunst« – Kunst und Politik im Nationalsozialismus. Bielefeld: Kerber, S. 49-57.
- Witte, Egbert [Geschichte 2010]: Zur Geschichte der Bildung. Eine philosophische Kritik. Freiburg, München: Alber.
- Wulf, Christoph [Genese 2005]: Zur Genese des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual. Bielefeld: transcript.
- Wulf, Christoph [Performativität 2005]: Zur Performativität von Bild und Imagination. Performativität – Ikonologie/Ikonik – Mimesis. In: Wulf, Christoph/Zirfas, Jörg (Hg.): Ikonologie des Performativen. München: Fink, S. 35-49.
- Wulf, Joseph [Kultur 1989]: Kultur im Dritten Reich. Bd. 3: Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Frankfurt a.M., Berlin: Ullstein.
- Zimmermann, Otto/Westermann, Georg [Fibel 1939]: Die Fibel Hand in Hand fürs Vaterland von Otto Zimmermann, Hamburg, und ihre nord- und mitteldeutschen heimatlichen Ausgaben. In: Hand in Hand fürs Vaterland. Eine deutsche Fibel von Otto Zimmermann. Mit farb. Bildern von Andreas Meier. Braunschweig, Berlin, Hamburg: Westermann, o.S.