

„In Stein gehauener Rassenwahn?“

Zu Arno Brekers Zehnkämpfer von 1936 im Olympiagelände

Wolfgang Ruppert

1. Näherungen

Als kurz nach der Wiedervereinigung der beiden Stadthälften eine Bewerbung für die Olympiade im Jahr 2000 in Berlin auf den Weg gebracht wurde, trat die Frage in den Vordergrund, wie bei der erneuten Ausrichtung dieser Großveranstaltung mit dem erhaltenen „Reichssportfeld“ von 1936 verfahren werden könne. Mit dem Entwurf von Werner March war in den frühen 1930er Jahren eine moderne Sportstättenarchitektur entstanden. Dieses Stadion diente in all den Jahrzehnten bis heute als Austragungsort beispielsweise großer Fußballspiele. Die Dietrich-Eckart-Bühne von 1936, die nach antiken Vorbildern konzipiert worden war, erlebte nach ihrer Umbenennung in Waldbühne ebenfalls zahlreiche Events, beispielsweise als 1965 die Rolling Stones hier auftraten.

Der Name Dietrich-Eckart-Bühne stammte von einem frühen Repräsentanten der völkischen Kulturbewegung, der Hitler in dessen Etablierungsphase Anfang der 1920er Jahre als „Führer“ der NS-Bewegung gefördert hatte, jedoch bereits 1923 verstorben war. Von ihm hatte die NSDAP den *Völkischen Beobachter* übernommen.

Das Olympiastadion und die Waldbühne waren in den Nachkriegsjahrzehnten als Teil des (West-)Berliner Betriebes zu Spielorten für Massenveranstaltungen unterschiedlicher Art geworden.

Es erschien um 1990 zunächst offen, ob das Gelände im Erhaltungszustand belassen werden solle, oder Veränderungen unumgänglich seien. Der damalige Kulturbeauftragte der Olympia GmbH, Hilmar Hoffmann, erarbeitete 1992 in Auseinandersetzung mit „dem Reichssportfeld“ ein Buch, um die Gestaltung, insbesondere aber die ästhetischen Artefakte und materiellen Spuren des „Reichssportfeldes“ zu dechiffrieren (vgl. Hoffmann 1993). Es ging ihm darum, die Skulpturen der Anlage in ihrer Entstehung während der NS-Zeit zu erfassen. Der jahrzehntelange erfolgreiche Kulturdezernent der Städte Oberhausen und dann Frankfurt/Main, wollte nicht zuletzt den gegebenenfalls noch erkennbaren ideologischen Gehalt des

Olympiageländes untersuchen, darüber hinaus aber kompetente Stimmen aus der Kulturszene versammeln, wie man im Jahr 1993 in Hinblick auf die Bewerbung mit dem politisch aufgeladenen Entstehungskontext des Geländes während des Nationalsozialismus umgehen könne. Aus der Bewerbung wurde nichts.

Ich hatte es beim Erscheinen des Buches übernommen, eine Rezension für die Wochenzeitung *Die Zeit* zu schreiben (vgl. Ruppert 1993: 75). Sie erschien unter dem Titel „In Stein gehauener Rassenwahn“. Diese Formel hatte der damalige Kultursenator Roloff-Momin in seiner Stellungnahme zitiert. Weil sie einen Zusammenhang zwischen dem für den Nationalsozialismus prägenden „Rassenwahn“ der dreißiger Jahre und der monumentalen Gestaltung einiger im Gelände platzierten Skulpturen herstellte, erschien sie damals geeignet, eine Auseinandersetzung anzuregen.

Die unverkennbar starken Emotionen in Hoffmanns Texten konnte ich erst später einordnen. Sie erwachsen aus seiner eigenen Zeitgenossenschaft. Hoffmann war, wie die große Mehrzahl seiner Generation der 1925 Geborenen, in der Nazi-Zeit herangewachsen und hatte in den 1930er und frühen 1940er Jahren als Jugendlicher eine positive Beziehung zum Nationalsozialismus (Mitglied der NSDAP seit 1943). Die in dieser Zeit heranwachsende Generation der damals Achtzehnjährigen kämpfte in den letzten Kriegsjahren mit äußerster Entschlossenheit für den Sieg Nazi-Deutschlands, „in Treue“ zu seinem Führer Adolf Hitler. Hoffmann, 1944 als Fallschirmjäger in der Normandie in Gefangenschaft geraten, lebte in der Nachkriegszeit ein hohes Leistungsethos. Er organisierte in seiner Heimatstadt Oberhausen ein Kurzfilmfestival, später zahlreiche bedeutsame intellektuelle Ereignisse. Er begründete als Kulturdezernent in Frankfurt/Main mehrere Museen und war immer „der Erste“ auch in der Kulturpolitik, bis hin zu seiner Präsidentschaft des Goetheinstituts. Dass der in seiner Jugend in der deutschen Gesellschaft verbreitete Rassismus bei ihm eine Rolle spielte, lässt sich nicht belegen. Es mag sein, dass Hoffmann bei der Auseinandersetzung mit den Skulpturen von 1936 an die eigenen, wie auch die in seiner Sozialisation während seiner Jugend präsenten Gefühle erinnert wurde. Jedenfalls musste sich Hoffmann in den Emotionen, die das Thema Nationalsozialismus in ihm selbst auslöste, beherrschen. Der Zusammenhang zwischen der jeweiligen Zeitgenossenschaft und der mit den Generationenfolgen sich wandelnden Beziehung zum Nationalsozialismus und seinen materiellen Hinterlassenschaften – wie in diesem Gelände – ist als Tatsache nachvollziehbar. Bei den Einstellungen zu den Skulpturen und Spuren aus der Zeitgenossenschaft von 1935/36 schwingen auch heute immer wieder

Gefühle mit unterschiedlichen Ausrichtungen mit. Dies gilt es zu bedenken. Es sind mentale Prägungen, die in den Generationen in variierenden Ausformungen auftreten. Sind sie bewusst? Werden sie verdrängt? Können sie vom Wissensstand her reflektiert und „verarbeitet“ werden?

Der Fall des Gestalters der Skulptur „Zehnkämpfer“ im Olympiagelände, Arno Breker (1900–1991), eignet sich, um mit der Näherung an die Historizität der Figuren von 1936 die Zusammenhänge ihrer Entstehung einzubeziehen.¹

2. Breker ein „Nazi-Künstler“?

Arno Breker lehrte zwischen dem 1. Mai 1938 und dem Kriegsende 1945 als Professor an der Berliner Kunsthochschule in der Hardenbergstraße 33. Er wurde direkt von Adolf Hitler und der NS-Führung berufen, weil ihm die Fähigkeit zugeschrieben wurde, Werke für den künstlerischen Bedarf in der Reichshauptstadt des nationalsozialistischen Deutschlands liefern zu können. Die direkte Qualifikation hierfür wurde ihm aufgrund eines Werkes zuerkannt, das er 1936 für den bereits vorbestimmten Standort im Olympiagelände geschaffen hatte. Er gestaltete die Figur „Zehnkämpfer“ für die Fassade des „Hauses des Deutschen Sports“. Sie brachte ihm nicht nur im Kunstpublikum und bei Künstlerkollegen, sondern auch bei Joseph Goebbels und Adolf Hitler hohe Wertschätzung ein.

Arno Breker als „Nazi-Künstler“ einzuordnen, entspricht heute einem durchaus berechtigten, aber konventionellen Verständnis der Arbeit eines profilierten Bildhauers während des Nationalsozialismus. Der Künstler durchlief in seiner Lebensgeschichte sowohl unterschiedliche künstlerische Phasen, die mit dem Wandel der Weltbilder zu tun hatten, als auch mit verschiedenen Ausrichtungen in seinen sozialen Kontakten. Die Frage, ab wann und in welcher Weise Breker zum „Nazi-Künstler“ wurde, hing in hohem Maße mit den Umständen seines Weges in der Zeitgenossenschaft zusammen. Es bei einem eindimensionalen Begriff „Nazi-Künstler“ zu belassen, würde bedeuten auf Einsichten zu verzichten, die gerade mit den

1 Seit mehreren Jahrzehnten beschäftige ich mich in einer wissenschaftlichen Perspektive intensiv mit der Situation der Künstler in den wechselnden Zeitkontexten des 19. und 20. Jahrhunderts, darunter in dem sehr kurzen Zeitraum zwischen 1933 und 1945, vgl. Ruppert 2015; Der Überblick zu Arno Breker beruht auf meiner ausführlichen Studie Ruppert 2024.

Fehlentwicklungen in der deutschen Gesellschaft und deren Gründen in seiner Lebenszeit zu tun haben. Daher ist Präzisierung gefragt, die nur aus einer kulturgeschichtlichen Analyse erwachsen kann.² Unser Erkenntnisinteresse muss sich deshalb auf biografische Differenzierungen und die unterschiedlichen Kontexte einlassen, solange wir ernsthaft Erkenntnisse für ein „nie wieder“ gewinnen wollen. Entwicklungen zu verstehen, bedeutet in keiner Weise, sie gut zu heißen.

3. Brekers politisches Umfeld in den ersten Jahren der

NS-Diktatur

In welcher Weise war Breker von den Entwicklungen in seiner Zeitgenossenschaft betroffen? Entscheidend scheint, dass man von einer empirischen Tatsache ausgeht und diese ernst nimmt: die NS-Herrschaft wurde zeitweise von erheblichen Mehrheiten in der deutschen Bevölkerung getragen, weshalb Historiker wie Frank Bajohr oder Götz Aly konsequenterweise von einer „Zustimmungsdiktatur“ sprachen, zumindest für die 1930er Jahre bis 1941. Wir müssen auch die Akzeptanz, ja zeitweilige Begeisterung für die nationalsozialistischen Leitbilder und „nationalen“ Zukunftsvorstellungen in allen Schichten der deutschen Gesellschaft zur Kenntnis nehmen. Die NS-Gegner waren bereits im Verlauf des ersten Halbjahres 1933 durch brutale Gewalt zum Schweigen gebracht, in die neuerrichteten KZs verbracht, misshandelt oder ermordet worden. Selbst in der Familie Scholl in Ulm, die mit den Kindern Sophie und Hans, in den frühen 1940er Jahren Ikonen des deutschen Widerstands hervorgebracht hat, überwog in den 1930er Jahren zunächst die Zustimmung zu „den Idealen“ der Nazis. Auch Oberst Graf Stauffenberg, die Leitfigur des Widerstandsversuchs vom 20. Juli 1944, stand lange Zeit nach 1933, insbesondere „in der Zeit der Siege“ 1938 bis 1941, positiv zur nationalen „Emphase“ der NS-Diktatur, bis er sich angesichts der seit 1943 drohenden militärischen Niederlage abwandte. Entscheidend für unsere Beurteilung heute ist es daher, wie diese Menschen sich mit den Erfahrungen in der Zeitgenossenschaft entwickelten.

2 Die Nutzung von Etiketten dient meist dazu, sich das Thema Nationalsozialismus vom Leib zu halten, um sich nicht mit unangenehmen Einsichten zu beschäftigen, insbesondere dann, wenn es komplizierter wird.

Die Perspektiven der damaligen Hitlerbefürworter wahrzunehmen, ist die Voraussetzung für die Einsicht in die Folgen der mentalen „Wende“ nach 1933. Die Olympiade von 1936 war von der breiten Bevölkerung als ein Ereignis empfunden worden, mit dem sich Deutschland gegenüber anderen Nationen neu positionieren und internationale Anerkennung auf sich ziehen konnte.³ Nach der militärischen Niederlage im Ersten Weltkrieg und den Beschränkungen des Versailler Vertrags verband sich bereits mit dem Jahr zuvor eine Stärkung des Nationalbewusstseins. 1935, hatte die so genannte „Heimholung der Saar“ in einer Volksabstimmung für eine große Mehrheit der Saarländer ein positives Ziel dargestellt. Sie stimmten „für Deutschland“ und für das Ende der Verwaltung durch Frankreich, das nach den Versailler Verträgen den wirtschaftlichen Zugriff auf die kohle- und industriereiche Region hatte. Die politischen Gegner Hitlers zielten und hofften im Vorfeld darauf, Hitler mit einem Votum gegen den Anschluss an das nationalsozialistische Deutschland eine empfindliche Niederlage beibringen zu können. Die Bevölkerungsmehrheit bewertete die Entwicklungen dieser Jahre jedoch als Erfolg der „nationalen Regierung“, trotz Diktatur, Antisemitismus und der Exklusion der Minderheiten. Insbesondere das politische Organisationstalent und die „Tatkraft“ des „Staatsmannes“ Hitler galten als Ausweis für dessen Kompetenz in der Rolle des autoritären „Führers“. Die „weltanschaulichen“ Leitbilder des Nationalsozialismus gingen zunehmend in die „Maßnahmen“ des Staatsapparats ein, aber auch in die Einstellungen der deutschen Gesellschaft zwischen 1933 bis etwa 1937.

Die für die Beurteilung unserer Frage nach den biografischen Vorgängen um die Neuausrichtung des bildenden Künstlers Breker in diesen Jahren, vollzogen sich vor diesem politischen Hintergrund.

Ob er wahrnahm, dass in den frühen Konzentrationslagern die NS-Gegner gequält und getötet wurden? Der Antisemitismus in der deutschen Gesellschaft hatte in den „Nürnberger Gesetzen“ einen rechtlichen Rahmen bekommen und war im Umfeld Brekers spürbar. Brekers individuelle Reaktion im politischen Kontext dieser Jahre ist aus der Quellenlage nicht zu erschließen. Der Künstler vollzog die Entwicklung der Mehrheit mit.

3 Bekanntlich traf diese positive Bewertung in den späten 1930er Jahren auch auf den jungen John F. Kennedy zu.

4. Brekers Selbstfindung als Künstler

Die Lebensgeschichte Brekers verlief bis zur Arbeit am „Zehnkämpfer“ in mehreren politischen Systemen zwischen Kaiserreich, Weimarer Republik und NS-Herrschaft. Daher sind mehrere Phasen in unterschiedlichen Wertordnungen zu unterscheiden:

- Die Entwicklung und Reifung zum Künstler erfolgte in der Weimarer Republik, als er seine künstlerischen Möglichkeiten experimentell erprobte. An ihrem Ende stand 1936 die Arbeit an den beiden für das Olympiagelände bestimmten Figuren;
- Daran schloss sich 1937/38 der Aufstieg als Nazi-Künstler zum Star des NS-Kunstbetriebs bis 1945 an;
- Der Nachkriegskünstler betonte dagegen, er hätte immer „rein“ künstlerisch gearbeitet. Er führte seine Porträtkunst für die vermögenden Eliten in der Bundesrepublik fort.

Arno Breker war im Jahr 1900 in das elterliche Unternehmen eines Handwerkers in Wuppertal hineingeboren worden. Da sein Vater 1914 zum Kriegsdienst eingezogen wurde, bearbeitete der Junge nach der Volksschule und einigen Klassen Oberrealschule bereits früh Aufträge im elterlichen Steinmetzbetrieb. Ein Teil der Aufgaben entfiel auf die Gestaltung von Grabsteinen. Für den Einsatz als Soldat im Ersten Weltkrieg war Breker noch zu jung. Er gehörte damit zur so genannten Kriegsjugendgeneration. Nach dem Besuch der Kunstgewerbeschule wechselte der junge Künstler an die Düsseldorfer Kunstakademie. Einer seiner Lehrer wurde der Architekt Wilhelm Kreis, der sich mit dem Zusammenspiel von Architektur und Bildhauerei beschäftigte. Breker zeigte für diese künstlerische Arbeit eine außergewöhnliche Begabung. Ein weiteres Arbeitsfeld, das ihn sein ganzes Leben hindurch begleitete, bestand in der Anfertigung ausdrucksstarker Kopfskulpturen, die die Gesichtszüge präzise wiedergaben. Sie zeigten die Porträtierten als einzigartige Individuen. Bereits während der Studienzeit hatte er den bedeutenden jüdischen Galeristen und Kunsthändler Alfred Flechtheim kennen gelernt, den wichtigsten professionellen Förderer des Modernismus in Deutschland, der den Künstler offenbar schätzte. Flechtheim vertrat Breker im Kunstmarkt zwischen 1927 bis zu seiner eigenen Emigration 1933.

Bereits um 1927/28 begann der Bildhauer mit der Plastizität von Muskeln zu experimentieren. An der modernistischen Form von Torsi entwickelte er sehr genaue Studien zu den anatomischen Details von Körperformen, von

Rumpf und Beinen. Er wechselte in das Zentrum der Kunstentwicklung Paris, um sich mit den exponierten künstlerischen Strömungen in seiner Profession in dieser Weltkunststadt vertraut zu machen. In den Pariser Jahren schulte er sich am Werk von führenden französischen Bildhauern wie Aristide Maillol.

1933 wechselte er zurück nach Deutschland, in die Reichshauptstadt. Der junge Künstler pflegte Kontakte mit dem Grandseigneur der Berliner Malerei, dem jüdischen Künstler Max Liebermann. Im Verlauf der schrittweisen Ausgrenzung, beginnend im „Judenboykott“ am 1. April 1933 und der antisemitischen Polemik in der Öffentlichkeit, setzte sich das rassistische Weltbild stärker durch. Breker war als Individuum nicht sonderlich politisch gebildet oder interessiert, aber er vollzog die mentalen Stimmungen intuitiv, in ihrer Symbolik mit. Die Aufzüge der NS-Formationen, von denen ein Machtanspruch der NS-Bewegung ausging, die die Befürwortung des Nationalsozialismus „von den deutschen Volksgenossen“ einfordern sollten, erlebte er seit Frühjahr 1933 als rituelle Ereignisse mit. Er beobachtete aus der Distanz, wie andere Zeitgenossen.

Liebermann zog sich angesichts der Entwicklung aus der Rolle des Ehrenpräsidenten der Akademie der Künste zurück. Als der jüdische Künstler im Februar 1935 starb, bat die Witwe den jungen Bildhauer, die Totenmaske abzunehmen. Wir haben keinerlei Belege, dass Breker sich nach dem Tod Liebermanns oder dem Zurücktreten seiner Beziehungen zu seinen jüdischen Sammlern an antisemitischen Ausgrenzungen beteiligte. Seit dem Tod Liebermanns scheint Breker jedoch seine Kontakte zu Juden nicht weiter verfolgt zu haben. Es gibt keine Hinweise, dass er sich jemals antisemitisch geäußert hatte.

Im Winter 1935/36 erreichte ihn die Aufforderung der Kunstkommission für das entstehende Olympiagelände, zwei Figuren für das Haus des Deutschen Sports zu erarbeiten.⁴ Die Fassade gab die Standorte und damit die Parameter für die Skulpturen vor. Breker erschien wegen seines Studiums bei Wilhelm Kreis und der Beschäftigung mit dem Zusammenspiel von Architektur und Bildhauerei für diese Aufgabe geeignet. Seine hohe Kompetenz in der detailgenauen künstlerischen Wiedergabe von Abbildern in skulpturalen Formen war bekannt, weshalb es sich anbot, mit Modellen zu arbeiten. Er wurde mit einem Spitzensportler bekannt gemacht, dem Zehnkämpfer Gustav Stührk, der sich gerade im Haus des deutschen Spor-

4 Dessen klassizistische Fassade war bereits seit der Mitte der Weimarer Republik in mehreren Schritten entworfen worden.

tes, einem Zentrum der Sportförderung aufhielt. An dessen Körperformen entwickelte Breker eine ideale Gestalt des männlichen Sportlers. In Korrespondenz der Geschlechter schuf Breker die „Siegerin“. Während dieser Arbeit war der Bildhauer ganz auf sich gestellt.

In der Berichterstattung zur Kunst auf dem Olympiagelände von 1936 wurden seine Figuren von manchen Kommentatoren mit einer Bedeutungsaufladung gelesen, die in der Zeitgenossenschaft auf Sympathie stieß: sie seien nach antiken Vorbildern gearbeitet. Nachdem Hitler solche Einordnungen gelesen hatte, fragte er bei einer Begehung den Bildhauer, ob dieser „nach der Antike“ arbeite. Der Bildhauer verneinte dies und verwies auf seine Arbeit nach Modellen. Ob die Einordnung seiner Figuren in die zeitgenössische Mode des Klassizismus oder eine antikisierende Stilisierung für ihn selbst nachvollziehbar war, ist aus den Quellen nicht zu erschließen.

5. Die zweite Phase als Starkünstler

Die daran anschließende Zeit seines Aufstiegs zum Starbildhauer bis 1938 kann nicht vom Hintergrund der Stabilisierung der NS-Herrschaft abgelöst werden. Er folgte nun den Erwartungen seiner Auftraggeber Goebbels, Hitler und etwas später seines Freundes Albert Speer. Diese bezogen sich auf Standorte, bei denen die Gestaltungsideen offen waren, jedoch der Kontext die Spielräume eingrenzte. Seine Auftraggeber gaben ihm völlig freie Hand in der Wahl der Themen und der Art der Gestaltung, wie es dem im 20. Jahrhundert üblichen Verhältnis zu einem „freien Künstler“ entsprach. Breker bewegte sich seit 1936/37 immer deutlicher im Milieu der machtnahen NS-Gesellschaft.

Nach seiner zunächst eher peripheren Anerkennung durch Hitler, die sich aus dem „Zehnkämpfer“ ergeben hatte, konzentrierte sich sein Wirken auf einen Auftrag durch Goebbels, den er seit Herbst 1936 bearbeitete. Seine Großskulptur „Prometheus“ von 1937 für den Garten des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda setzte neue Maßstäbe. Sie leitete sich aus den Inhalten der Narration her. Breker hatte mit dieser Figur eine Bildlichkeit für die Vorstellung eines in seiner Körperlichkeit zu einem überlegenen Übermenschen entwickelten künftigen „Ariers“ geschaffen. Dieser Körperbau galt 1937 für Zeitgenossen zweifellos als staunenswertes, jedoch ästhetisch wohlproportioniertes „Muskelpaket“. Körpertraining stand auf dem Programm der nationalsozialistischen Schulungen ebenso wie auch im Alltagsleben der damaligen körpurbewussten Sportszene.

(Heute aus einschlägigen Wettbewerben, einem Fitnessstudio oder Training à la Schwarzenegger bekannt). Die andere, die „geistige“ Interpretation dieses Prometheus, erzählte vom Herabsteigen des „Helden“ aus dem „Reich der Götter“, eine Narration, die den griechischen Mythos vom Feuerbringer in den Mittelpunkt stellt, der gegen den Willen der Götter als „Kulturbringer“ die Voraussetzung für die menschliche Zivilisation auf die Erde holt, in dem er das Feuer für die Menschen zugänglich macht. Breker hatte damit eine Gestaltungsidee aufgenommen, die eine zeitgenössische Vorstellung von „Höherentwicklung“ in der politischen Kultur in einer künstlerischen Form stilisierte. Sie war mit der Entwicklung im Menschenbild verbunden.

Das biologische Weltbild mit dem daraus begründeten Rassismus wurde in diesen Jahren insbesondere von der Berufsgruppe der Ärzte als scheinbar „moderne Wissenschaft“ getragen.⁵ Die Repression gegen „Abweichendes“, die „Säuberung“ der angeblich „deutschen Kultur“ von angeblich „undeutschen“ Anteilen seit April 1933 und schließlich die Selektion der „nicht arischen“ Menschen, die keine Nachweise einer „arischen“ Herkunft vorlegen konnten, setzte sich nach den Nürnberger Gesetzen von 1935 als Alltagspraxis bei erheblichen Teilen der deutschen Gesellschaft durch. Vermeintlich „minderwertige“, weil behinderte Menschen erschienen bestenfalls als „unnütze Esser“. Die wenige Jahre später systematisch praktizierte Euthanasie – wie in der Aktion T4 – bereitete sich mental im Weltbild vor.

In diesen Jahren der Durchsetzung der „Rassenbiologie“ seit 1937/38 als einem zentralen Teil der nationalsozialistischen Weltanschauung kam den positiven Leitbildern für „arische“ Menschen in Deutschland mit den Zuschreibungen von stereotypen Eigenschaften eine besondere Aufladung zu. Doch wie sollten diese Merkmale aussehen? In dieser Umgebung in der zeitgenössischen politischen Kultur muss sich Breker den Vorstellungen von „Höherentwicklung“ im Menschenbild geöffnet haben. Wir haben jedoch keine Belege, dass er theoretisch daran interessiert war.

Im Juli 1937 wurde in München das Haus der Deutschen Kunst eingeweiht. Seit 1933 war mit den Entwürfen von Paul Ludwig Troosts an den Parteibauten, aber vor allem am neuerrichteten Kunsttempel, dem „Haus der Deutschen Kunst“ gebaut worden. Mit Hitlers Zustimmung legte damit Troost den Klassizismus als Stil der staatsoffiziellen Repräsentation des

5 Mit der Zunahme des Rassismus im Verlauf der zwanziger und frühen dreißiger Jahre hatte die Forderung nach „Auslese“ und der Erwartung einer „Höherentwicklung“ der genetischen Substanz des nun „arischen“ deutschen Volkes bei einem Teil der deutschen Bevölkerung Rückhalt gefunden.

neuen Deutschlands fest. Diese Ästhetik verwies auf die über den Gymnasialunterricht im deutschen Bildungs- und Kulturbürgertum gefestigte Hochschätzung der griechischen Hochkultur. Die vom Klassizismus abgeleitete Würde entsprach zugleich einer sich seit etwa 1933 ausbreitenden internationalen Mode in Frankreich oder den USA.

Der Anlass der Eröffnung des Kunsttempels in München und der hiermit wieder aufgenommenen Großen Deutschen Kunstausstellung diente dazu, zugleich eine schärfere Grenze zwischen der „vom Führer“ vorgegebenen „deutschen Kunst“ und der nun aus dem offiziellen Kunstbetrieb exkludierten modernistischen „Entarteten Kunst“ zu ziehen. Breker war Mitglied der Künstlerjury für die erste „Große Deutsche Kunstausstellung“ im neuen Kunsttempel. Da Hitler in der unter der großen Zahl von Einsendungen getroffenen Auswahl in keiner Weise das Profil der künftigen „deutschen Kunst“ sah, entließ er in einer emotionalen Aufwallung die Jury und setzte seinen Vertrauten Heinrich Hoffmann ein. Hitler hatte in seinen „richtunggebenden“ Äußerungen in seinen Kulturredten Abgrenzungen zum Modernismus vorgenommen. Diese sollten mit der Parallelausstellung zur „Entarteten Kunst“ veranschaulicht werden.

Nachdem die Berliner Kunsthochschule in der Hardenbergstraße 33 als wichtigste Institution zur Ausbildung des Künstlernachwuchses für das künftige Großdeutschland galt, wurden in der Reichshauptstadt wichtige Künstler versammelt, deren Begabung man bereichernde Werke zur Entwicklung zur „deutschen Kunst“ zutraute.⁶

Seit 1937 stand Breker als einer der Starkünstler zur Berufung fest, dem von der NS-Führung künftig jede Förderung bevorzugt zuteil werden sollte. 1938 wurde Breker zum Entwurf von zwei Schlüsselfiguren für den Innenhof der Neuen Reichskanzlei herangezogen. Speer teilte ihm zunächst Hitlers Wunsch mit, er solle hierfür künstlerische Ideen vorlegen, nachdem die Bildhauer Georg Kolbe und Joseph Thorak bereits mit ihren Entwürfen für diese Aufgabe den Diktator nicht überzeugen konnten. Die beiden Skulpturen Brekers, die Hitler „Die Partei“ und „Die Wehrmacht“ benannte, beinhalteten die beiden Machtsäulen auf denen die Zustimmungsdiktatur Hitlers aufbaute.

6 Zwischen 1924 und 1939 trug das Reformmodell der Weimarer Kulturpolitik, das aus der Zusammenlegung der Hochschule der Bildenden Künste und der Kunstgewerbeschule entstanden war, den Namen Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst.

Die Aufgaben, die er in den nächsten Jahren annahm, gaben den idealtypischen Vorstellungen des Menschenbildes im Nationalsozialismus jedenfalls in stereotypen Gesten eine künstlerisch gestaltete Bildlichkeit.

7. Entnazifizierung und Rückzug auf die unpolitische Künstlerrolle nach 1945

In einer dritten Phase konsolidierte Breker seit 1945 seinen Ruf als Künstler. Seine Etablierung als Bildhauer der vermögenden Eliten in der Nachkriegszeit der Bundesrepublik bis zu seinem Tod 1991 bildet eine lange Phase, in der er unter dem Stigma seiner Verstrickung in das „Dritte Reich“ stand.

Er führte bereits unmittelbar nach seiner Flucht vor den herannahenden sowjetischen Truppen 1945 in Süddeutschland, zunächst an den Starnberger See, dann nach Wemding/ Donauwörth, seine künstlerische Arbeit als Porträtist fort. In der Bundesrepublik wuchs ihm erneut eine große Nachfrage nach Porträts aus seiner Hand zu. Die Aufträge wurden von zahlreichen Angehörigen der vermögenden Gesellschaftseliten aus Wirtschaft, Politik, sowie von Künstlern oder Sportlern erteilt.

Als Künstler genoss er weiterhin hohes Ansehen bei seinen deutschen Zeitgenossen, ebenso aber auch bei amerikanischen Offizieren, die sein Werk kannten und ihn in Hinblick auf sein Wissen zur NS-Elite verhörten. Seine „Entnazifizierung“ durch eine deutsche Spruchkammer zwischen 1946 und 1948 in Donauwörth erfolgte nach ausführlichen Erhebungen. Der Ankläger holte bei etwa 180 Zeugen, die im Kulturbetrieb als kompetent galten, Stellungnahmen zu den Fragen ein, erstens, ob er als Nationalsozialist anzusehen sei, zweitens, ob er „Judengegner“ sei. Breker war seit 1937 NSDAP-Mitglied. Dies spielte in den Stellungnahmen der Mehrheit der Befragten jedoch keine ausschlaggebende Rolle. Auf die zweite Frage, ob er „Judengegner“ gewesen sei, konnte niemand belastende Aussagen dazu machen. Vielmehr wurde überwiegend „die Freundschaft“ mit Max Liebermann als Beleg für eine Offenheit gegenüber Juden angeführt. Der Zeuge Karl Hofer betonte jedoch entschieden, dass Breker als der an „allererster Stelle stehende Vertreter der Nazi-Kunst“ anzusehen sei. Diese negative Charakterisierung wurde jedoch nur von etwa acht Stimmen von den 180 Angefragten geteilt.

Fraglos hatte Arno Breker seit etwa 1938 Elemente des nationalsozialistischen Menschenbildes in seine innere Vorstellungswelt aufgenommen, aus

der heraus er arbeitete.⁷ Die Figur „Bereitschaft“ für das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg repräsentierte diesen „Übermenschen“ beispielhaft.

Von Zeitgenossen wurde diese „heroische Kunst“ bei kritischer Sicht als Ausdruck leerer „Großmannssucht“ wahrgenommen.

Geht man nun der Frage nach, inwieweit bereits die Figuren „Zehnkämpfer“ und „Siegerin“ von 1936 Elemente des nationalsozialistischen Menschenbildes beinhalteten, so muss man dies verneinen. Die Körperlichkeit dieses Spitzensportlers entsprach einem im Sport geförderten Ideal von „gut gebauten“ Körperformen mit Leistungsfähigkeit. Breker hatte zum Zeitpunkt der künstlerischen Arbeit an der Figur noch keinen Kontakt zur NS-Elite und war auch nicht näher mit der nationalsozialistischen Weltanschauung beschäftigt gewesen. Breker wurde erst ein bis zwei Jahre nach dem „Zehnkämpfer“ in die Elite des NS-Staates aufgenommen. Sein Körperbild wurde weltanschaulich integriert.

6. Der Kontext des Olympiageländes und die Kulturpolitik

Das Olympiagelände ist aufgrund des Denkmalschutzes eines der wenigen erhaltenen Ensembles, in dem verschiedene Gestaltungszwecke in der Materialität der Anlage und den errichteten Bauten erhalten sind. In dem für die Olympiade von 1936 entworfenen Gelände sind unterschiedliche Kulturformen repräsentiert. Das Projekt der Olympiade beruhte auf Anstrengungen, die seit den 1920er Jahren zur Modernisierung von Anlagen für Sportveranstaltungen geplant worden waren, an denen die Entwerferfamilie March mitgestaltete.

Zu unterscheiden sind das große Sportstadion und das „Haus des deutschen Sports“, als ein nationales Qualifikationszentrum für deutsche Sportler, das bereits seit etwa 1925 mit einer klassizistischen Fassade entworfen worden war, um den Bezug zur Entstehung des modernen Sports aus der griechischen Kultur zu symbolisieren. Ferner der nach dem Vorbild eines griechischen Amphitheaters entworfene Veranstaltungsort, der 1933 als „Dietrich-Eckhard-Bühne“ benannt wurde, die heutige Waldbühne. Ferner das Märzfeld, das als Ort der Reiterwettbewerbe und als Aufmarschgelände genutzt wurde.

Ferner die Einrichtung der Langemarckhalle als integrierten Gedenkort, der in dieser repräsentativen Form den Gedenkkult der zwanziger Jahre

7 Zu dieser These siehe meine Fallstudie zu Breker, in Ruppert 2024.

fortführte. Der Langemarkmythos diene als Narrativ, um dem „Vorbild“ des „Heldentums“ der deutschen Jugend, der vorwärts stürmenden Abiturienten zu gedenken, die glaubten „den Feind“ mit ihrem Willensakt im Sturm zu besiegen. Der Erinnerungsbezug zu den Gefallenen des Ersten Weltkrieges wurde Mitte der 1930er Jahre noch als sehr nah empfunden. Dieses Gedenken betonte die mit dem Nationalsozialismus in den Jahren 1935/36 wieder verstärkte Ausrichtung auf „den Wehrwillen“ als patriotische Aufgabe. Gerade wegen dieser Aufladung im Kontext der Olympiade sollte mit dem Gedenkraum die politische Bedeutung des Sports für das Selbstbild der Deutschen von 1936 als ein „wehrhaftes Volk“ symbolisiert werden. Der Erinnerungsort war damit natürlich gegen pazifistische Denkweisen gerichtet.

Die am Skulpturenpark beteiligten Bildhauer wurden von einer Kommission ausgewählt. Ihr gehörte auch Wilhelm Gerstel an, ein hervorragender Bildhauer und Professor an der Berliner Kunsthochschule. Unter den in der zeitgenössischen Beurteilung ausgewiesenen Bildhauern, die eine Aufforderung erreichte, waren beispielsweise Karl Albiker und Joseph Wackerle. Sie hatten sich in den 1920er Jahren im kulturkonservativen Spektrum profiliert. Karl Albiker schuf in die „Diskuswerfer“ zwei hohe männliche Figuren, die handlungs- und leistungsbereit wirken sollen. Joseph Wackerle erarbeitete im „Rosseführer“ ein konventionelles Motiv des Reitersports. Es sind Figuren, die auf weite Entfernungen noch wahrzunehmen waren. Die Werke dieser kulturkonservativen Bildhauer wirken auf den heutigen Betrachter abweisend, unförmig und monumental-hohl. Sie repräsentieren jedoch eine Formentwicklung in den 1920er und 1930er Jahren, die im Gegensatz zu modernistischen Bildhauern wie beispielsweise Edwin Scharff stand. Im Vergleich zu dessen Kunst verbreiten die in Stein gehauenen Figuren Albikers oder Wackerles heute Leere. Sie sind jedoch Spuren eines kulturellen Empfindens, von Gefühlen dieser Zeit, die in der kulturellen Rechten in einer Korrelation mit dem Menschenbild standen. Dass es sich um „in Stein gehauenen Rassismus“ handeln würde, kann man nicht behaupten. Sie sind Zeugnisse einer vergangenen kulturellen Epoche, denen Denkmalsschutz zukommt.

Da sich unsere Fragestellung auf die Einordnung des „Zehnkämpfers“ in diese Zeitgenossenschaft der Jahre der Festigung des Nationalsozialismus konzentriert, spielt hier die Vorgeschichte, das Zustandekommen und die Bewertung im Olympiagelände eine entscheidende Rolle. Breker schuf diese Skulptur frei, aus eigener Intuition, ohne rassistische Implikationen.

7. Geschichte als Aufklärung

Die „Säuberung“ historischer Orte von ausgewählten Spuren der historisch entstandenen Kultur, die mit dem Wertekosmos oder Kunstgeschmack der Gegenwart nicht mehr übereinstimmen oder konträr dazu stehen, ist eine Form der Gegenaufklärung. Die in dieser Haltung dominierenden Gefühle, fördern einen „Vogelblick“, der in größtmöglicher Ferne zu den unterschiedlichen Erfahrungen der deutschen Geschichte, insbesondere zum „Dritten Reich“ verharren möchte. Darin verbirgt sich der – verständliche – Wunsch vieler Zeitgenossen, sich zu den historischen Geschehnissen mit ihren katastrophalen Konsequenzen in möglichst großer Distanz zu halten. Die eigene Geschichte verschwindet jedoch nicht, indem man die Spuren vernichtet. Man sieht sie nur nicht mehr. Manche Zeitgenossen glauben, damit die Fehlentwicklungen und deren Gründe beseitigt zu haben.

Gerade wenn Skulpturen einen unbestreitbaren künstlerischen und kulturellen Wert als Werk einer früheren Zeitgenossenschaft besitzen, sie gerade deswegen für manche Zeitgenossen heute störend wirken, kommt ihnen ein Wert als historischer Zeuge zu. Von den damit assoziierten ambivalenten Gefühlen gehen Anstöße aus. Sie zu dechiffrieren und einzuordnen, sie kulturell produktiv zu machen, ist die Aufgabe unserer Erinnerungsarbeit und der von folgenden Generationen. Daher müssen gerade die komplexen und widersprüchlichen Erinnerungslandschaften In Hinblick auf die vielschichtigen Wahrnehmungsmöglichkeiten für künftige Generationen erhalten werden.

Literatur

Hoffmann, Hilmar 1993: Mythos Olympia. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur, Berlin/Weimar.

Ruppert, Wolfgang (Hg.) 2015: Künstler im Nationalsozialismus, Köln u.a.

Ruppert, Wolfgang 1993: In Stein gehauener Rassenwahn?, in: Die Zeit Nr. 38, 17.09., S. 75.

Ruppert, Wolfgang 2024: „Ich habe mich diesen Aufgaben mit ganzer Kraft gewidmet“. Arno Brekers wechselnde Zeitgenossenschaft und die Ästhetisierung der nationalsozialistischen Weltanschauung, in: Ders.(Hg.): Im Blendwerk der Zeit. Nazi-Künstler, Widerstand und Nachkriegskünstler. Künstlerbiographien von der Weimarer Moderne bis in die fünfziger Jahre, Berlin.