

NATIONALSOZIALISMUS UND KULTUR

Eine Sammelrezension

Verglichen mit anderen gesellschaftlichen Bereichen haben Kultur und künstlerische Medien unter dem Naziregime bisher keine wissenschaftlich zufriedenstellende Behandlung erfahren. Vor diesem Hintergrund sind drei unterschiedlich angelegte Untersuchungen der jüngsten Zeit vorzustellen.

Nach der Pionierarbeit von Hildegard Brenner über die Kunstpolitik des Nationalsozialismus vor fast 30 Jahren wagt Peter Reichel aus sozialwissenschaftlich-historischem Blickwinkel eine Zusammenschau, die - um es vorweg zu sagen - trotz mancher Mängel im Detail als große Leistung zu würdigen ist:

Peter Reichel: Der schöne Schein. Faszination und Gewalt des Faschismus

München: Carl Hanser Verlag 1991, 452 S., DM 68,-

Reichel arbeitet nicht nur aus Primärquellen, deren Kenntnis ihn auch im grundsätzlichen vor einigen kritisierenswerten Aussagen bewahrt hätte, sondern entwickelt auf der Basis einer kritisch gesichteten Publizistik und wissenschaftlichen Literatur der verschiedensten Fachrichtungen eine zentrale These, die er mit einer Reihe weiterer beachtenswerter Thesen verknüpft: daß im Dritten Reich durch eine Strategie der Ästhetisierung mittels der kulturellen Medien und Instrumente

"Scheinwelten über zahlreichen Feldern des politisch-gesellschaftlichen Lebens errichtet" (S.375) wurden zum Zwecke der "gesellschaftlichen Binnenintegration" und der "Selbstdarstellung des Regimes" (S.371). Hierbei ging es nicht nur darum, die Diskrepanz von empirischer Wirklichkeit und ihrer davon abweichenden weltanschaulichen Sicht aufzuheben, sondern über den vom Nationalsozialismus als antimodernem Denken gleichwohl vorangetriebenen Weg in einen den einzelnen sich unterwerfenden technisch-rationalen Funktionalismus eine Wirklichkeit des schönen Scheins zu legen. Hierbei verfuhr der Nationalsozialismus als Mitwegbereiter der Moderne grundsätzlich nicht anders, als es nach seinem Ende geschah, indem er durch seine Angebote die Suche nach Lebensglück (oder zumindest Kompensation) durch die audiovisuellen Medien die Freizeit, das Reisen, den Sport und die Technik unterstützte. Durch KdF-Betreuung, Warenästhetik und Kulturindustrie betrieb er die Überformung des einzelnen Menschen, seine Typisierung zum 'Volksgenossen' und Mitglied der 'Volksgemeinschaft'. Um die Unansehnlichkeit seiner Politik zu überwinden und die Massenbedürfnisse nach Identifikation, Gemeinschaft und Unterhaltung zu befriedigen, wurde eine allseitige Dekoration und Ritualisierung betrieben. Da nach dem Ende des Nationalsozialismus das Individuum kein Bewußtsein einer auf Emanzipation und Autonomie angelegten Moderne gewann, entstand neben einer bemerkenswerten Kontinuität eine allseitige Verdrängungspraxis gegenüber dem Nationalsozialismus, die jeden ins Unrecht stellte, der an die Faszination des Faschismus erinnerte. Es verwundert daher nicht, daß immer an jene Seiten faschistischer Kultur in Übersteigerung ihres tatsächlichen Gewichts und ihrer tatsächlichen Relevanz, auch für Hitler und die leitenden Funktionäre, erinnert wird, die tatsächlich eher marginal waren. Dies hat zur Folge, daß jenes, was nicht als völkische Verstiegenheit oder krasse Propaganda und platte Nazi-Weltanschauung auffällt, als resistent gegenüber dem Machtanspruch des Regimes oder als harmlos-neutral hingestellt wird. Aber gerade dies war genuiner Bestandteil des Faschismus, dessen er nicht entbehren konnte und der nicht nur aus Berechnung gefördert oder geduldet wurde.

Daran ist zu denken, wenn man sich fragt, weshalb die meisten Filme aus der NS-Zeit, obwohl sie einer besonders intensiven Kontrolle und Steuerung unterlagen, beim deutschen Nachkriegspublikum in West und Ost so beliebt waren und zum Teil noch sind. Reichel leitet daraus die Forderung ab, daß immer aufs neue neben der repressiven Seite der NS-Wirklichkeit auch die gefährlich schöne Scheinwelt in den "Blick kommen" müsse, um "durch die Ambivalenz der bürgerlichen Normalität und äußerer Respektabilität hindurch in den Abgrund des Entsetzlichen sehen zu lernen" (S.377). Es ist jedoch nicht ersichtlich, inwieweit der

schöne Schein und die bürgerliche Normalität in und unter dem Nationalsozialismus, die "kulturell vermittelte Unfähigkeit zur Imagination des Bösen" (S.375) einer allgemeinen Entwicklung entspricht, wengleich Reichel auf die verschiedenen präfaschistischen Wurzeln hinweist und den Blick in die postfaschistische Gesellschaft ausweitet. Auch er entgeht nicht ganz jener Sichtweise, die mit dem Blick auf die moderne Hochkultur der Weimarer Republik, deren teilweise Nutzung durch die Nationalsozialisten im Unterschied zum lange Üblichen er zwar analytisch berücksichtigt, aber den durchschnittlichen kulturellen Alltag nicht zur Norm eines Vergleichs heranzieht. Deutlich wird das vor allem in jenem Abschnitt des Buches, der sich mit dem Theater befaßt. Auch Reichel entgeht, weshalb die Nationalsozialisten am Theater in der Provinz außer der Vertreibung der wenigen 'nichtarischen' Künstler und dem Verbot vieler von sogenannten 'Nichtariern' verfaßten Operetten nichts Wesentliches zu ändern brauchten. Es war weithin schon so, wie es die Nationalsozialisten wollten, möglicherweise sogar in einigen Punkten unmoderner, als es dem auch im Bereich der Kultur durch die Ambivalenz von Antimoderne und Moderne gekennzeichneten Faschismus immanent war.

Wer sich umfassend und systematisch informieren will, erhält über Kulturpolitik, 'Volksgemeinschaft' und Personenkult, Propaganda und Unterhaltung, politische Magie und militärische Macht, Arbeit und Freizeit, Bauen und Wohnen, Erbauung und Repräsentation - so lauten die einzelnen Kapitel des Buches - einen materialreichen Überblick, der aus dem historisch zurückgreifenden Eingangskapitel über "politische Kunst oder ästhetische Politik", vor allem aber aus der umfangreichen Einleitung seine analytisch-theoretischen Grundlagen bezieht. Das Buch verdient eine breite Diskussion.

Oliver Rathkolb: Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich

Wien: Österreichischer Bundesverlag 1991, 303 S., DM 48,-

Zurück hinter den erreichten Frage- und Erkenntnishorizont fällt die Abhandlung von Oliver Rathkolb über die Künstlereliten im Dritten Reich, in der die "Verdrängungen und Vertuschungen der Nachkriegszeit, die in der Memoirenliteratur bis heute deutlich spürbar sind und immer mehr an breiter Akzeptanz gewinnen", durch einen "realpolitischen Ansatz kompromißlos in Frage" (S.9) gestellt werden sollen. Auch Rathkolb zieht das Fazit, indem er mit Verweis auf Reichel, den er bereits zitiert, aber nicht wirklich verarbeitet hat, der "Schöne Schein des Dritten Reiches" sei zwar von "nationalsozialistischen Politikern konzipiert, aber von im Selbstverständnis häufig unpolitischen Künstlern realisiert und mit Breitenwirkung

ausgestattet" (S.272) worden. Wichtig hierbei ist, daß Rathkolb führende Nazigrößen wie Göring hierbei als ästhetisch "bürgerlich" (S.138f.) bezeichnet, aber dies nicht vertieft. Zwar ist es richtig, wenn Rathkolb auf den Unterschied zwischen üblichen Anbiederungen und Karrierechancen verweist, die sich durch die Vertreibung und physische Vernichtung rassistisch und politisch Verfolgter ergaben. Aber er macht es sich damit zu einfach, weil seine Darstellung durch die Dominanz des legitimen moralischen Akzents analytisch eher unproduktiv bleiben muß. Daher kann er nur im Ansatz die richtige, aber nicht neue Erkenntnis analytisch tiefgehender begründen, es sei eben nicht "ausschließlich die Angst vor dem Regime und die Unmöglichkeit, auf den Beruf zu verzichten" gewesen, "die politische Passivität und häufigen Opportunismus hervorriefen" (S.271). Daß das Regime eben nicht nur aus Gründen der Herrschaftssicherung auf vorhandenen "ideologischen Situationen" und der "traditionellen Hochkulturschiene" (S.270) aufbaute, sondern diese Substanz dem Faschismus entgegen völkischen Apologeten vom Typus Rosenberg und platter NS-Propaganda ebenso immanent war wie dem bürgerlichen Publikum und den meisten Künstlern - zu dieser Erkenntnis gelangt Rathkolb nicht, zumindest formuliert er sie nicht als grundsätzliche Aussage. Infolgedessen nutzt er beispielsweise nicht ein Zitat Karajans (vgl. S.273), um darzulegen, daß dieser nicht nur aus karrieristischen Gründen seine Position zur Vertreibung jüdischer Spitzendirektoren bestimmte, sondern eben ganz selbstverständlich antisemitische Vorstellungen hatte, zu denen die nicht erst von den Nationalsozialisten demagogisch behauptete Dominanz und gegenseitige Förderung der Juden im Kulturbetrieb gehörte. Karajan ist wie anderen Größen und Stars aus Musik, Theater und Film (Tietjen, Böhm, Knappertsbusch und Clemens Krauss, Gründgens, Hilpert, Müthel, Hörbiger, Balsler, Werner Krauß, Jannings, Wessely u.a.) je ein Abschnitt des Buches gewidmet.

In der akribischen Erarbeitung tatsächlichen Verhaltens der Künstler während der NS-Zeit und im Vergleich mit späteren Stellungnahmen der Betroffenen oder mit einer ihr gewogenen Medienöffentlichkeit liegt ein Verdienst des Buches. Vieles war bereits bekannt, wurde aber bisher nicht in dieser Ausführlichkeit dokumentiert und erörtert. Wer die von Rathkolb benutzten Akten kennt, weiß auch, daß die, im Gegensatz zu den schwarzen Listen über Verfemte, als 'gottbegnadet' Aufgelisteten und daher vom Kriegsdienst Befreiten zum gleichen Zeitpunkt alles taten, um den Anteil beliebter und wichtiger ausländischer Werke am deutschen Kulturbetrieb zugunsten der eigenen Produktionen mit kulturpolitischen Argumenten zu vermindern. Unter anderem dokumentiert das Rathkolb am Beispiel des in der Bundesrepublik als Komponist ebenfalls überaus erfolg- und einflußreichen Werner Ekg, einst Vorsitzender der Reichsfachschaft der Komponisten in der Reichsmusikkam-

mer, dessen Musik den Nationalsozialisten, auch Hitler, keineswegs zu modern war, sondern als zukunftsfruchtig galt. Besonders aufschlußreich ist der Abschnitt über Richard Strauss, dessen von Eitelkeit und materiellem Gewinnstreben bestimmte Position zwar bereits den Nationalsozialisten bekannt war, seine Distanz zu ihnen aber nicht nur durch sein Festhalten an seinem jüdischen Librettisten Stefan Zweig bestimmt war, sondern durch seine als Präsident der Reichsmusikkammer verfolgten Reformideen zum Musiktheater, die er schon lange vor der Zeit des Nationalsozialismus hegte und denen Rathkolb gleichwohl "faschistoide Züge" (S.182) zuerkennt. Was als Bekenntnis zum rassistisch verfolgten mit der Folge seines ansonsten konsequenzenlosen Rücktritts vom Präsidentenamt erscheint, entpuppt sich als kulturideologische Position. Nicht für die Juden schlechthin, sondern für einen ihm dienlichen Angehörigen einer künstlerischen Elite setzte sich Strauss ein.

Die um Strauss und andere Künstler, um einzelne Werke oder bestimmte Richtungen ausgefochtenen Fraktionskämpfe sind zwar bekannt, werden aber von Rathkolb spannend beschrieben, wenn auch ihre analytische Auswertung für das NS-Herrschaftssystem weitgehend fehlt. Das Buch ist auch für breitere Kreise gut lesbar und interessant. Obwohl es in hohem Maße aus österreichischer Perspektive verfaßt und weite Teile dieser Publikation der Kultur Österreichs vor und nach dem 'Anschluß' gewidmet sind, gelten seine Aussagen doch für das gesamte Dritte Reich. Unterschiede zwischen Wien und dem 'Altreich' werden erhellend für die Gesamtansicht des Verhältnisses von 'Hochkultur' und NS-Regime dargestellt.

Andrea Mork: Richard Wagner als politischer Schriftsteller. Weltanschauung und Wirkungsgeschichte

Frankfurt/M., New York: Campus-Verlag 1990, 275 S., DM 48,-

Obwohl empirische Detailstudien wie die Rathkolbs weiterhin noch viel Neues zutage fördern können, so veranschaulicht eine Studie wie die von Andrea Mork über die Weltanschauung und Wirkungsgeschichte Richard Wagners exemplarisch, wie man für das Verständnis des deutschen Faschismus und seine geschichtliche Entfaltung allgemeingrundsätzliche Antworten finden kann, die gleichwohl den Gegenstand empirisch nicht verfehlen. Was Reichel als eine Quintessenz des deutschen Faschismus formuliert, findet Mork bereits eindeutig bei Richard Wagner: die "Ästhetisierung der Politik" und die "Mythologisierung des Denkens" (S.7) - gedacht als eine Antipolitik, die ideologisch die reale Gesellschaft durch Mythisierung scheinhaft aufhebt und ihre Integration in und durch die Kunst zum Ziel hat. Wagners Antwort auf die von ihm sehr wohl gesehenen sozialen Probleme seiner Zeit ist insofern mit gleichlautenden und in die Praxis umgesetzten

Teilantworten der Nationalsozialisten auf die sozialökonomischen Fragestellungen ihrer Zeit durchaus identisch. Gleich ist auch der diktatorische Anspruch, wie ihn Wagner und die Nationalsozialisten für die Kunst vertraten: Kultur als totale Herrschaft und Organisation, um durch eine "Ästhetisierung der Politik die dissoziierenden Kräfte von Klassen-, Parteien- und Individualinteressen mit Hilfe ästhetischer und ritueller Politikformen durch symbolisch fingierte Integration von Volk und Staat stillzustellen" (S.190).

Wagners Kapitalismuskritik ist weitgehend identisch mit jener antimodernistisch bestimmten des Kleinbürgertums seiner Zeit, die dann in ihrem Bezug auf die Krise der Gesellschaft und des Kleinbürgertums wesentlich die Attraktivität des Nationalsozialismus ausmachte. Zentrales Element wurde hierbei, und zwar mit aller Konsequenz des Nationalsozialismus, die Konstante in Wagners Denken: der Antisemitismus. Kann man ihn durch Inszenierung, wie Mork betont, in seinem Werk neutralisieren, so läßt sich aus seinen politischen Schriften doch herausfiltern, was als Äußerungen von Wagner überliefert, aber immer wieder bagatellisiert worden ist: der nicht zu leugnende Antisemitismus mit seiner äußersten Konsequenz einer physischen Vernichtung der Juden. Aufgrund der bereits von Wagner behaupteten Naturkonstante ihres Wesens seien sie nicht in der Lage, sich in "selbstvernichtendem, blutigem Kampf" (Wagner) in die Gesellschaft zu integrieren und ihre Existenz als Juden auszulöschen. Da die Bekehrung der Juden zum Wagnerianismus nicht erfolgt sei, sondern der Staat den Weg in die Emanzipation eröffnet habe, sieht Wagner sich als erfolglosen Rufer gegen den drohenden Untergang des deutschen Volkes. Die ursprünglich nur völkische Ideologie gewinnt eindeutig rassistische Züge und wird ins Nationalistische umgebogen. Nicht mehr von "menschlicher Natur", sondern von "arischer Rasse" spricht der späte Wagner, vom Antagonismus der Rassen, demgegenüber bei einem Sieg des völkischen-nationalistischen Imperialismus der Deutschen im Sinne einer letzten Selbsterkenntnis "die große Lösung" (Wagner) möglich sei, daß es "keinen Juden mehr gebe" (S.117f.). Mork gelingt es, stringent die Widersprüchlichkeit im Denken Wagners und seiner Entwicklung eindeutig auf solche Fixpunkte zu bringen, so daß es künftig schwer sein wird, wie bisher "die politischen Implikationen dieser antipolitischen Weltanschauung" (S.9) zu leugnen und als letztlich ästhetische zu verharmlosen. Mork geht nicht den üblichen Weg, nämlich den des Aufspürens Wagnerschen Denkens in der politischen Tradition, die dem Nationalsozialismus zugrunde lag, sondern ihr Verdienst liegt darin, daß sie von Wagner aus die Grundlagen dieses Denkens mittels einer versiert gehandhabten ideologiekritischen Methode entschlüsselt und seinen Einfluß auf die Folgezeit in dessen mannigfaltigen Brechungen analysiert. Ihre Methode bewahrt die

Politikwissenschaftlerin vor dem immer noch vorherrschenden Alternativschema im Umgang mit Wagner.

Spätestens seit der Lektüre der Arbeit Morks und Reichels wird die für Joachim Fest und andere charakteristische 'Ehrenrettung' obsolet, die die Verbindung von Wagnerismus und Nationalsozialismus als 'Mißverständnis' abtut. Andererseits macht Mork wieder einmal klar, daß man Wagners musikdramatisches Werk entgegen seinem Selbstverständnis nicht von seinen theoretischen Schriften her begreifen darf, zumal seine Musik, anders als seine Ideologie, von vielen der ihm ideologisch nahestehenden Zeitgenossen als Schritt in die Moderne abgelehnt wurde. Mork stellt leider nicht die Frage, weshalb eine, gemessen am durchschnittlichen Musikgeschmack, avancierte Musik wie die des *Tristan* von Hitler und anderen Leuten seines Schlages bewundert wurde. Es wäre zu einfach, es bei absolutem Mißverstehen oder der Funktion der Wagner-Musik bewenden zu lassen, die Mork als eine besonders gut politisch einsetzbare Kunst sieht, weil, wie Adorno bereits verdeutlicht habe, die gängige Musikrezeption eine passive, dezentrierte sei. Andererseits ist es richtig, daß die Nationalsozialisten aus massenpsychologischen, auf Ausschaltung des Denkens abzielenden Gründen sich zunutze machten, daß "Wagner seine hohe musikalische Rationalität auf die Kalkulation irrationaler Wirkungen abrichtete und damit das Prinzip psychotechnischer Instrumentalisierung durch die Nazis vorwegnahm" (S.215). Wagner erreiche damit sein ideologisch formuliertes Ziel, die Versinnlichung des völkischen Bewußtseins durch die Kunst, die aufhöre, Kunst zu sein, wenn sie in "reflektierendes Bewußtsein" (Wagner) trete. Gleichwohl macht Andrea Mork klar, daß Wagners Kunstwerke, obwohl sie mit seiner Weltanschauung zusammenhängen, nicht in dieser aufgehen. Wie Bloch, Jens, Adorno und viele andere trennt sie Wagners Werk von den Nationalsozialisten und fordert, daß es gegen seine vermeintlichen Freunde von rechts einschließlich Bayreuths zu verteidigen sei, indem bei der Aufführung der Werke ihrem "Reichtum an Perspektiven, der Vieldeutigkeit und Widersprüchlichkeit" nicht durch "Wagners eigene Absichten" (S.239) oder die seiner selbsternannten Hüter Grenzen gesetzt werden dürften. Für die Werke bedeutete ihre Aufführung in der NS-Zeit nicht nur Stagnation, die ein wesentliches Merkmal des künstlerischen Lebens im Dritten Reich war, sondern eben eine völlige Verarmung im Sinne der in ihnen liegenden Möglichkeiten. Zu diesen Möglichkeiten gehören jedoch auch solche, die sich bei der Ausschöpfung gegen die Nationalsozialisten gerichtet hätten.

Lothar Döhn (Kassel)