
Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte
Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris
(Institut historique allemand)
Band 22/3 (1995)

DOI: 10.11588/fr.1995.3.59589

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

erfolge der Wehrmacht im Sommer und Herbst 1941 mehrfach vor einer zu illusionistischen Propaganda hinsichtlich des Ostkrieges gewarnt hatte, damit aber bei Hitler nicht durchgedrungen war, konnte die Bevölkerung nicht wissen. Wenngleich ihr bereits die Wollsammlungaktion für die Ostfront vom Winter 1941/42 drastisch den Ernst der Lage verdeutlichte, wurde endgültig erst das Fiasko von Stalingrad zum Wendepunkt der deutschen Kriegspropaganda – weg von allen Hoffnungen auf einen baldigen Sieg, hin zum Appell an »totale« Kriegsanstrengungen und noch mehr Opferbereitschaft. Auch wenn, wie Welch bemerkt, Goebbels mit seiner Kampagne durchaus einige Erfolge erzielte, so ging von 1943 an die Schlagkraft der Propaganda parallel zur Lage an den Fronten immer weiter zurück. Der galoppierende Vertrauensschwund war ebensowenig aufzuhalten wie der Rückzug des Heeres.

Warum aber hielt die deutsche Zivilbevölkerung trotz der immer aussichtsloser werdenden Kriegslage bis zum Schluß durch? Welch warnt zu Recht davor, diesen Umstand etwa als »Sieg Goebbels'« zu betrachten und damit den Einfluß von Propaganda grundsätzlich überzubewerten. Nicht die Aussicht des von Goebbels verheißenen »Endsieg« hielt die Menschen in den letzten beiden Kriegsjahren aufrecht, sondern die Hoffnung auf einen trotz aller Haßpropaganda des Regimes für möglich gehaltenen Kompromißfrieden. Neben einem »traditional German patriotism and respect for authority« führt Welch vor allem die Furcht vor dem Bolschewismus und vor der Behandlung durch die siegreichen Russen an, welche die Deutschen bewogen habe, »intuitiv« bis zum bitteren Ende zu kämpfen.

Die zwölf Jahre des »Dritten Reiches« resümierend, konstatiert Welch einen »bemerkenswerten Grad an Konsens« in Deutschland. Dieser sei nicht allein durch geschickte Manipulationstechniken künstlich erzeugt worden, vielmehr habe der Nationalsozialismus in der Bevölkerung durchaus eine gewisse Basis besessen, zu deren Schaffung und Erhaltung wiederum die Propaganda wesentlich beigetragen habe. Der Wert des Buches von David Welch liegt somit weder in neuen Einsichten oder Interpretationsansätzen noch in der Auswertung unbekannter Quellen, sondern in einer ausgewogenen Zusammenschau der wichtigsten Aspekte des Themas. Kritisch anzumerken bleibt nur der gelegentliche (an den jeweiligen Stellen allerdings relativ unschädliche) Gebrauch zweier unzuverlässiger Quellen, nämlich der Semler-Tagebücher und der Taylor-Edition der Goebbels-Tagebücher.

Ulrich HÖVER, Dresden

Oliver RATHKOLB, Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich, Wien (Österreichischer Bundesverlag) 1991, 303 S.

Der Konflikt zwischen Kultur und Macht ist keineswegs ein spezifisch deutsches Phänomen. Ob im Florenz der Medici-Zeit oder im Österreich Metternichs, ob in der Sowjetunion unter Stalin oder in den USA während der McCarthy-Ära, um nur einige historische Beispiele zu nennen – stets sahen sich die Künstler den Gefahren ausgesetzt, politisch vereinnahmt oder verfolgt zu werden. Die Verhaltensweisen gegenüber dieser, auch moralischen Herausforderung reichten von der Erfüllung der vom jeweiligen System vorgegebenen Erwartungen über opportunistische Unterordnung oder Teilzugeständnisse bis hin zu Resistenz und offenem Widerstand. In Deutschland wurde dieser historisch zu nennende Grundkonflikt während der Herrschaft des Nationalsozialismus dramatisch zugespitzt. Denn zum einen wurde gleich im ersten Regierungsjahr Hitlers die Kontrolle und Instrumentalisierung sämtlicher Bereiche der Kultur durch die Errichtung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda sowie der Reichskulturkammer mit ihren sieben Einzelkammern institutionalisiert – eine Maßnahme, durch die vielfältige Instrumente zur personellen und inhaltlichen Steuerung des Kulturbetriebs geschaffen wurden. Zum anderen eröffnete die vom Regime mit großen Geldsummen geförderte Kultur in Verbindung mit der von ihm verordneten Verdrängung jüdischer und politisch mißliebiger Künstler Entfaltungsmöglich-

keiten und Karrierechancen, von denen prominente ebenso wie aufstrebende junge Künstler »arischer Abstammung« nur allzu gerne Gebrauch machten.

Um die lange vernachlässigte Aufarbeitung dieser beiden Aspekte eines komplizierten Beziehungsgeflechts und seiner Folgen geht es dem Verfasser in seiner wichtigen, jedoch teilweise unbefriedigenden Studie. Rathkolb beginnt mit einer Darstellung der kulturpolitischen Institutionen, die den Künstlern 1933 vom NS-Regime vorgesetzt und die ab 1938 in etwas modifizierter Form auch auf Österreich übertragen wurden. Da sich der Autor bei diesem grundlegenden Kapitel leider nur auf eine schmale Auswertung der Sekundärliteratur stützt, sind seine Ausführungen an vielen Stellen unpräzise und fehlerhaft. So geht Rathkolb davon aus, daß es Goebbels »innerhalb kürzester Zeit gelungen [sei], eine Fülle von bürokratischen Instrumenten zu etablieren beziehungsweise umzufunktionieren, um seine Linie letztlich durchsetzen zu können« (S. 16/17). Das stimmt zwar auf dem Papier. Doch wer sich mit den einschlägigen Akten des Propagandaministeriums und der Reichskulturkammer näher beschäftigt, wird ein ganz anderes Bild der Realität erhalten: der überstürzte Aufbau der Kulturbürokratie, der keineswegs nur von ideologischen, sondern auch von herrschaftsimmanenten Erwägungen bestimmt war, mußte bis weit in die 30er Jahre hinein von Goebbels im Innern institutionell konsolidiert und die kulturpolitischen Kompetenzen immer wieder gegen die Machtansprüche und abweichenden Interessen zahlreicher Konkurrenten (Ley, Göring, Bouhler, Himmler, Amann, Rust, von Schirach, Rosenberg) erkämpft werden. Hinzu kam, daß Hitler wiederholt unter Umgehung des Ressortprinzips willkürliche Einzelentscheidungen zur Aufteilung der Kompetenzen und zu den Betätigungsmöglichkeiten von »Kulturschaffenden« fällte. Das Regime fand daher – mit Ausnahme der Ausgrenzung der jüdischen Künstler – nie zu einer einheitlichen kulturpolitischen Linie; mit der von Rathkolb durchaus erkannten Folge, daß sowohl innerhalb Berlins und Wiens als auch zwischen diesen Metropolen und der »Provinz« unterschiedliche Vorstellungen von Kultur und ihren möglichen Repräsentanten herrschten. Wenn dem aber so war, stellt sich die Frage, ob sich die von Rathkolb formulierte zentrale These, das NS-Regime habe den »deutschen Hochkulturmythos [...] letztlich zur Durchsetzung seiner Kriegspolitik und der Völkervernichtung« (S. 8/9) mißbraucht, halten läßt? Die These scheint zwar auf den ersten Blick plausibel, ist jedoch an sich alles andere als originell, wenn man sich an die bereits 1963 erschienene Studie von Hildegard Brenner über »Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus« erinnert. Deren entscheidender Fehler, nämlich die Annahme einer rational kalkulierten und von einem »Meisterregisseur« wie Goebbels konsequent verwirklichten Funktionalisierung der Kultur zu Herrschaftszwecken, trifft allerdings auch auf das vorliegende Buch zu. Da sich Rathkolb nicht eingehend mit der personellen und konzeptionellen Vielschichtigkeit der verschiedenen Kulturbürokratien beschäftigt hat, bleibt seine Analyse des Beziehungsgeflechts zwischen Kunst und Macht zwangsläufig eindimensional.

Im zweiten und dritten Kapitel geht Rathkolb der »Funktionalisierung« des Musik- und des Sprechtheaters durch die Kulturbürokratien auf der einen und den Verhaltensweisen namhafter Komponisten, Dirigenten, Opernsänger, Schauspieler und Filmregisseure auf der anderen Seite nach. Rathkolb stellt hier Ergebnisse vor, die auf der Auswertung von Personalakten des Berlin Document Center und von Entnazifizierungsunterlagen zu deutschen und österreichischen Künstlern beruhen. Dabei wird zum einen deutlich, daß Goebbels und Göring in einer so entscheidenden Frage wie der Weiterbeschäftigung rassistisch oder politisch Verfolgter differenzierende Einzelentscheidungen fällten und in begrenztem Umfang auch politische Abweichungen gelten ließen, um sich einen qualitativ hochwertigen Kulturbetrieb zu erhalten. Sie nahmen zudem in Kauf, daß sich zahlreiche Künstler indifferent gegenüber den politischen Zielen des Regimes verhielten und einen Beitritt zur NSDAP ablehnten. Zum anderen waren die Künstler alles andere als »reine« Opfer. Nicht allein Richard Strauß, Herbert von Karajan, Emil Jannings, Gustav Gründgens, Werner Krauß, Marika Rökk, Veit Harlan und Leni Riefenstahl, sondern viele andere Prominente stellten sich dem NS-Regime bereitwillig zur

Verfügung. Mögen die Motive für diese Kollaboration im einzelnen höchst unterschiedlich gewesen sein – materielle Vorteile, Befriedigung von Eitelkeiten, Bewahrung vor dem Einsatz in der Wehrmacht oder Rüstungsindustrie, Glaube an die unantastbaren Werte der Kultur, Schutz »nichtarischer« Familienangehöriger u. a. m. –, faktisch kam sie dem Staat Hitlers zugute, der nach innen und lange Zeit auch nach außen die Rolle einer produktiven Kulturnation weiterspielen konnte. Obwohl Rathkolb »moralische Vorhaltungen« ausdrücklich ablehnt, drängen sie sich dennoch angesichts der Simultaneität von Kultur und Barbarei im »Dritten Reich« auf. Denn nach dessen Zusammenbruch wurde, wie der Autor zu Recht kritisiert, die politische Mitverantwortung der Künstler von den Betroffenen selbst ebenso wie von der Gesellschaft in der BRD, der DDR und in Österreich totgeschwiegen.

Jan-Pieter BARBIAN, Duisburg

Günter SCHOLDT, Autoren über Hitler. Deutschsprachige Schriftsteller 1919–1945 und ihr Bild vom »Führer«, Bonn, Berlin (Bouvier) 1993, 1012 p.

Quatre cents auteurs dépouillés, neuf cents pages d'analyses et de commentaires: l'ampleur de la documentation et de la mise en œuvre est impressionnante. Comment se définit le *corpus*, quelles caractéristiques un »auteur«, un »écrivain« devra-t-il présenter pour pouvoir y figurer? Il devra être artiste-créateur (*Poet*), c'est-à-dire avoir produit des poésies, des romans ou des pièces de théâtre; par contre les publicistes seront exclus; quant à ceux qui ont cultivé les deux domaines, ils seront tantôt inclus tantôt exclus: on citera Ernst Bloch et Ossietzky, mais on écartera Benjamin et Münzenberg. Cette imprécision des frontières était sans doute inévitable. Mais plus gênante est l'hétérogénéité des genres littéraires ainsi rassemblés: car aux œuvres publiées, ou destinées à la publication, s'ajoutent lettres privées et journaux intimes. Est-il vraiment conforme aux canons de la »science de la littérature« de mettre sur le même plan des discours et des confidences, des rhétoriques et des aveux? Enfin, l'impression de se trouver devant une mosaïque est encore accentuée par l'absence de tout renseignement biographique, sous prétexte de méthode »structurale«: pour les écrivains connus, le lecteur pourra recourir à ses souvenirs personnels; pour la masse des autres il sera bien désorienté.

L'auteur s'explique bien sur ces inconvénients, en invoquant l'ampleur déjà démesurée de sa tâche. Mais alors, pourquoi l'a-t-il encore élargie, en recueillant toutes sortes de textes qui dépassent la personne-même d'Hitler et visent son entourage, son mouvement, son régime, et même le contexte international qui a pu le favoriser? Les deux cents pages de la 6^e partie, intitulées significativement »Prédictions, analyses et théories en rapport (*Zusammenhang*) avec Hitler« constituent une série d'*excursus*, d'autant moins pertinente que l'auteur n'est pas toujours à l'aise dans le maquis des discussions théoriques.

Revenons à Hitler, aux écrivains pro- et anti-. Parmi les premiers, un sort particulier est réservé aux poètes, dont les stéréotypes, les métaphores et les symboles sont d'abord énumérés, puis replacés dans l'atmosphère religieuse du III^e Reich. Scholdt rejoint ici tous ceux qui ont pris au sérieux, depuis le livre classique de K. Vondung, ce mysticisme à usage des masses – encore qu'après en avoir dénoncé les »effets dévastateurs« il finisse par se demander si à la longue il ne s'est pas autodétruit par ses excès-mêmes.

Passant ensuite aux anti-hitlériens, il n'a pas de mal à découvrir sous leurs plumes les mêmes stéréotypes, mais affectés d'un signe négatif. C'est cette réaction automatique aux panégyriques qui expliquerait les insuffisances et les excès, parfois assez ridicules, des réquisitoires, et finalement la sous-estimation permanente et quasi-universelle d'Hitler comme politicien, comme homme d'Etat, comme stratège, et même comme orateur. Méconnaissance aggravée par le sentiment de supériorité de tous ces intellectuels vis-à-vis du »peintre en bâtiment«. Il y a là des pages de psycho-sociologie nuancée, malheureusement un peu brèves, qui viennent