

Kein anderer Staat der Neuzeit hat sich in dem Maße über Kunstpolitik legitimiert, mit Hilfe der Künste zur Schau gestellt, ja sogar mit ihren Begriffen definiert, wie jener unter dem Signum des Hakenkreuzes. Wenn man der Verlautbarungen des Regimes, seines »Führers« und seiner Führer folgt, ging es – vor Kriegsbeginn – stets eher um kulturell-künstlerische als um politische und wirtschaftliche Zwecke, deren Verwirklichung man erst als Voraussetzung einer neuen und »ewigen« deutschen Kultur verstanden wissen wollte. Die »Höchstleistungen des Gemeinschaftslebens« sah man erbracht in den »großen Kulturleistungen«², – vor den wirtschaftlichen, technischen, ja den militärischen Leistungen. Gleich das erste »Monument«, auch »Denkmal« des neuen Staates genannt, hatte erklärtermaßen diese kulturelle Vorgabe: das »Haus der deutschen Kunst« in München, 1933 gegründet; eines der ersten markanten Gesetze des neuen »Führerstaates« nahm sich der »Neuordnung« der Künste an und bestimmte sie zur hoheitlichen Institution (Reichskulturkammer-Gesetz vom 22.9.1933). Der Staatschef wurde verherrlicht und ließ sich verherrlichen im Bilde des demiurgischen Künstlers³; ein gewichtiger Teil seiner Leitreden war der Kunst und Kultur gewidmet. Die der konservativen Gesellschaftslehre entlehnte Vorstellung vom »Volkskörper« – der nach seiner rassistischen Stilisierung zentrale, alles rechtfertigende Wert innerhalb der NS-Ideologie – kann über die biologistische Metaphorik hinaus vor allem als ästhetisches Richtmaß der propagierten sozialen Harmonie, nach der behaupteten Überwindung der Klassengesellschaft, verstanden werden. Unästhetisches, wie die bildliche Präsentation der Feindbilder und die entsprechende Sprachregelung zeigt, wurde liquidierbar; insofern läßt sich sogar die anscheinend primäre Ideologie, die Rassenlehre, als Teil einer auf Veranschaulichung zielenden und in der Anschauung, d.h. zugleich im Bilde sich bestätigenden Gesellschaftskonzeption deuten, mithin eher *ästhetisch* denn ethnopolitisch motiviert einschätzen.

Kurz, – es sollte und konnte der Eindruck entstehen, und so entstand er auch unter der Devise der »größten künstlerischen Auftragserteilung aller Zeiten«, daß nie ein Staat soviel für die Künste im einzelnen, sowie für die Verwirklichung ihrer immanenten Prinzipien – Schönheit und organismische Gestalt vom Haupt bis zu den Gliedern – im Ganzen geleistet habe.

Daß dieser bemerkenswerte Umstand die Kunstwissenschaft nach 1945 nicht zu veranlassen vermochte, sich mit dem ästhetischen Komplex und seinen Einzelheiten zu befassen und sie zu deuten, lag wohl weniger an den politischen und moralischen Vorbehalten als an dem Kunstkonflikt, der 1937 als »NS-Bildersturm«⁴ in der Ausstellung »Entarteter Kunst« seinen Höhepunkt und sein (baldiges) Ende erreichte, der indessen integraler Teil der kulturellen Gesamtstrategie war, aber im Rückblick verselbständigt und verabsolutiert wurde.⁵ In der Anerkennung der »Entarteten« als der einzig »rechtmäßigen« Kunst konnte man der Kunst »an sich« und sich selbst als Personengruppe post festum überzeugend *den* – nämlich gleichsam ontologischen – Widerstandsgeist bescheinigen, der sich seinerzeit reichlich bedeckt gehal-

ten hatte. Mit den beiden zum Zweck plebiszitärer Konfrontation synchronisierten Ausstellungen in München 1937 trugen die Nazis das ihre dazu bei, die Augen der Nachwelt auf *ihre*, scheinbar rein künstlerisch gemeinten Alternativen zu programmieren und deren gesamtpolitischen Rahmen der Aufmerksamkeit zu entziehen.

So kam es, daß die Nachkriegs-Kunstgeschichte im Gegensatz zur allgemeinen politischen Historiographie, deren Gegenstand sich naturgemäß nicht im Verdeckten oder im Exil abspielt, in den »Entarteten« die Brücke von der ersten zur zweiten Republik besaß, die ein Durchwaten der Nazi-Niederung und die Gefahr, sich dabei zu beschmutzen, unnötig zu machen schien, und nutzte sie wie einen Königsweg. Die Folgen dieser »Gunst« der kunstgeschichtlichen Umstände sind bekannt: »Wahre« Kunst konnte als apriorisches Widerstandselement vindiziert, ihre Anhänger zu Widerständlern werden; und die Beschäftigung mit den NS-Künsten, weil als Nicht- oder Unkunst deklariert, blieb einem Fach erspart, das sich weder der politischen Dimension seines Gegenstandes öffnen, noch durch die Erinnerung an die verjagten Kollegen beunruhigen lassen wollte. Und als die Forschung gegen 1970 dennoch allmählich in Gang kam, wurden zunächst die traditionellen Ansätze und Verfahren angewendet und Kunstgeschichte fortgeschrieben, als gelte es, weiß gebliebene Flecken auf dem Kontinent der Kunst zu kolonisieren. Auch jüngere Arbeiten, die solche Immanenz durchbrachen und von der gesellschaftlichen Totalität auf die Künste und umgekehrt zielten, sind gleichwohl zumeist dem isolierenden Blick auf die einzelnen Kunstgattungen treu geblieben und haben den Systemcharakter dessen, was man die NS-Ästhetik nennen könnte, vernachlässigt. Einzelheiten des Forschungsprozesses sind an anderer Stelle mitgeteilt.⁶

Solche Parzellierung des Blickes stimmte auch oftmals die Qualitätsdiskussion, so daß etwa die nationalsozialistische Malerei als Geschmacklosigkeit abgetan, die Skulptur hingegen gewisse Anerkennung finden, der »Baukunst« aber, selbst von Kritikern, epochaler Rang zugesprochen werden konnte.⁷ Für unseren Zusammenhang ist festzuhalten, daß letztlich an keiner Stelle die Qualitäts- als eine Modusfrage der künstlerischen Produkte gestellt und beantwortet wurde, wovon noch zu sprechen sein wird. Wichtiger und für die heutige Diskussion über den Umgang mit der NS-Kunst⁸ entscheidender aber blieb das, oft politisch-moralisch insinuierte Vorausrteil über NS-Kunst: auf der einen, eher konservativen, Seite das pauschale Nichtkunst-Verdikt, auf der anderen, eher linken, Seite die ihr ebenso pauschal zuerkannte Faszinationsmächtigkeit. Beide Positionen sind geeignet, sich im Ergebnis gegenseitig in die Hände zu spielen und haben sich gleichermaßen als hinderlich erwiesen für die nötigen theoretischen Grundlegungen, die auch den fälligen kulturpolitischen Entscheidungen über die künstlerische Hinterlassenschaft des NS hätten dienlich sein können. Die einst von der klassischen Ästhetik kraft ihres Autonomie-Begriffs betriebene (begriffliche) Verschmelzung der (vielen) Künste zu der (einen) Kunst (ars una) hat an diesem Resultat mitgewirkt, hat sich aber zugleich unter der – anhand der NS-Kunst – schonungslos entlarvten Heteronomie als die Utopie erwiesen, die sie ohnehin ist. Das soll im folgenden insofern korrigiert werden, als stets nur im Plural von *den* Künsten anstelle *der* Kunst die Rede sein wird.

Einige Vorgänge der jüngsten Zeit haben die kulturpolitischen Folgen des kunstwissenschaftlichen Defizits nunmehr unübersehbar gemacht. Sie lassen sich anscheinend nicht ohne weiteres in den vorhandenen wissenschaftsgeschichtlichen Kontext einfügen und lassen auch keine deutliche Tradition in der Handhabung des

Stoffs während der Nachkriegszeit erkennen: Die sog. Historikerdebatte, in Wahrheit eher ein politisch-perspektivischer Streit in wissenschaftlichem Kleide, ist in diesem Zusammenhang insoweit bemerkenswert, als in ihr die Einmaligkeit des extremsten unter den NS-Verbrechen infragegestellt und als Reflex auf bestimmte vorausgegangene »asiatische« Ereignisse begriffen und begreiflich gemacht und damit in gewisser Weise relativiert worden ist. Abgesehen davon, daß auch solche Gedanken denkbar und diskutierbar sein müssen, ist für unser Thema das Stichwort der »Einmaligkeit« von Belang; denn die Debatte über die NS-Kunst läßt sich in der Tat zwischen die Pole der Einmaligkeit und der Epoche, des Singulären und des Allgemeinen spannen. Eine jede dieser auseinanderklaffenden Positionen ist in der Vergangenheit, wenn auch unterschiedlich begründet, immer wieder bezogen worden.

Der zweite Vorgang betraf die Anregung eines namhaften Kunstfreundes, nunmehr auch NS-Kunst in die Museen aufzunehmen und damit beurteilbar zu machen. Diesem Ansinnen liegt zumindest das Vorausurteil zugrunde, daß auch NS-Kunst Kunst und nicht etwa Nicht-Kunst sei. Mit Hilfe des Nicht-Kunstdiktums hatte sich, wie gesagt, die zuständige, die Kunst-Wissenschaft die Beachtung der NS-Kunst nachhaltig vom Halse halten können. Nun indessen – bei einer möglichen Exponierung im Museum – wären nicht mehr nur die Experten, sondern die gesamte Öffentlichkeit angesprochen, aus der sich denn auch zahlreiche Stimmen zur Sache meldeten, was diesen Vorschlag zu einem Politikum machte. Die Argumente Für und Wider sind zu vielfältig und im Ansatz zu heterogen, als daß sie sich leicht resümieren ließen. *Eine* Besorgnis klingt aber häufig durch, daß die NS-Kunst aufgrund ihrer unterstellten ästhetischen Mächtigkeit eine politisch unerwünschte und gefährliche Attraktion bilden und im Sinne ihrer Väter weiterwirken könnte.

Dieser Einwand hat vor allem bei der nicht-disziplinären, politisch engagierten Linken eine einschlägige Tradition und wurde denn auch seinerzeit zur Verhinderung der Frankfurter Ausstellung »Kunst im 3. Reich – Dokumente der Unterwerfung« von 1974 herangezogen.⁹ In der konservativ geprägten Fachwelt spielte er dagegen kaum eine Rolle, da hier ja von vornherein die gegenteilige Auffassung dominierte: daß nämlich die NS-Kunst als unfreies, eindeutigen Zwecken dienendes Instrument der Politik notwendig minderwertig sei, ihre Ausstellung das Kunstpublikum langweilen und beleidigen müssen, kurz – eine Geschmacklosigkeit sei.

Umso auffälliger ist der Ludwigsche Vorstoß, als er eher von Seiten dieser Partei kommt, in der die künstlerische Autonomie als das entscheidende Qualitätskriterium der Kunst gilt. Damit scheint der dort bestehende traditionelle Konsensus über die abschätzige Bewertung und Behandlung der NS-Kunst erstmals, und zwar aus prominentem Munde aufgekündigt.

Der dritte Vorgang irritiert vollends das gewohnte Bild des Umgangs mit der NS-Kunst, als nunmehr im Rahmen einer Institution, die sich als linke Alternative zum bürgerlichen Kunstbetrieb West-Berlins versteht und einen Namen gemacht hat, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), eine eigens der Attraktivität und – wie es heißt – »Faszination« nationalsozialistischer Kunstwerke gewidmete Schau veranstaltet wurde.¹⁰ Die von der Linken schon immer unterstellte, politisch befürchtete, aber eher als diffuses Arkanum behandelte Mächtigkeit der NS-Kunst wurde hier in aller Öffentlichkeit als ästhetische Qualität vindiziert, zugleich aber nicht etwa kurz- und zurückgehalten, wie es der einschlägigen Strategie entsprochen hätte, sondern – wenigstens der Intention nach – zu ausdrücklicher Präsenz und

Wirksamkeit wiederbelebt. Damit ist ein zweiter Konsensus infragegestellt, wenn- gleich die Aussteller auch auf ein heilsames Ergebnis ihrer gleichsam kathartischen Didaktik hoffen, indem die arrangierte Faszination die fällige Ernüchterung der zu- nächst Berauschten, dann die Inszenierung Durchschauenden zur Folge habe. Die gegensätzliche Bewertung der NS-Kunst, die sich in der Spannweite von dürftigem Machwerk bis zu verführerischem Faszinosum bislang analog dem politischen Rechts/Links-Muster verstehen ließ, scheint hiermit obsolet geworden.

Es besteht indes ein Unterschied zwischen beiden Vorgängen. Der Vorschlag des Sammlers Ludwig könnte darauf hinauslaufen, daß nun auch die NS-Kunst nach- träglich in das gesonderte Reich der Kunst und ihr eigenes Kontinuum eingebettet werde – womöglich als eine »Spielart«¹¹ unter anderen, und sich so ihrer Anstößig- keit entledigte. Langfristig hieße das, sie der politischen und historischen, aber auch der besonderen ästhetischen Kritik zu entziehen. Die Unternehmung der NGBK da- gegen scheint die Preisgabe der anerzogenen Abwehrhaltung zu verlangen, weil die- se der – pädagogisch erwünschten – ästhetischen Überwältigung durch die NS-Äs- thetik entgegenstehe, – eine, nicht nur wenn man deren Wirkung ernstnimmt, ge- fährliche, sondern auch eine im übrigen, weil unnötig Gefährlichkeit suggerierend, nicht unbedenkliche Praxis. Beide Standpunkte empfehlen sich nicht zur Grundle- gung allgemeiner Strategien für den öffentlichen Umgang mit NS-Kunstwerken, was im Moment hier jedoch nicht zu erörtern ist.

Diese Vorgänge haben die folgenden Überlegungen über den gewordenen Umgang mit der NS-Kunst in unserer Gesellschaft provoziert. Sie laufen darauf hin- aus, die zu beobachtenden Modalitäten des späteren wissenschaftlichen und kultur- politischen Umgang als ein Resultat genuiner Modi zu begreifen, die unerkant noch immer ihr Unwesen im Erkenntnis- und Bewertungsvermögen treiben. Die ur- sprünglich gegensätzlichen, nunmehr in ihren die Kritik unterminierenden Folge- rungen sich einander nähernden Haltungen sind nämlich nur theoretische Überfor- mungen einer seit Jahrzehnten nahezu stillschweigend eingeübten sehr verschieden- artigen Handhabung der gesamten künstlerisch-ästhetischen Hinterlassenschaft des 3. Reichs. Ursächlich für solche Disparitäten, waren – wie vorhin angedeutet – an- scheinend nicht nur unterschiedliche (zumal moralische) Erkenntnisdispositionen, sondern auch die Verschiedenheit des vorliegenden oder konsultierten Materials und das Diktat von sogenannten Sachzwängen. Zugleich scheint isoliertes Blicken auf die einzelnen Materialbereiche und Kunstgattungen in der Alltagspraxis zu ebenso isolierten Folgerungen geführt zu haben. Das merkwürdige Resultat kann hier nur schlagwortartig skizziert werden.

Die »Baukunst«, deren sich die Nazis besonders rühmten und deren propagan- distische Wirkung außer Frage ist, steht, soweit sie die Bomben und wenige demon- strative Schleifungen¹² überdauert hat, nach wie vor unentwegt vor aller Augen so- wie für das erklärte Ordnungsprogramm des Regimes. Die wenigen verbliebenen Repräsentations- und »Programm«-Bauten werden zum Teil, wie seit längerem die Tribüne des Nürnberger »Zeppelfeldes«, wie Mahnmale gehalten und für denk- mals- und restaurierungswürdig erkannt, ohne daß eine zielbestimmende Diskussion darüber geführt worden wäre. Aber bei vergleichbarer, ranghoher Nutzarchitektur – Häusern der Partei, Ministerien, Verwaltungen – verfährt man amtlicherseits, als sei sie neutral und unabhängig von den besonderen Entstehungs- und Begleitum- ständen und nutzt sie wie selbstverständlich, oft auch funktional, wie ehemals, – was

gleichermaßen gilt für West und Ost.¹³ Für »Hohe Schulen« und Kasernen, Jugendherbergen und Sportstätten (einschließlich des »Reichssportfeldes« Berlin), durchweg Anlagen von hohem Wert für die Selbstdarstellung des NS, gilt die gleiche Nonchalance. Der NS-Siedlungsbau – man blicke auf die SS-Kameradschaftsidylle an der Krummen Lanke in Berlin-Zehlendorf – ist noch vor der benachbarten, legendären Bruno Taut-Kolonie (Waldsiedlung, Onkel-Toms-Hütte) ein Renner auf dem Immobilienmarkt. Und die drei westlichen Schutzmächte Berlins genieren sich nicht, die Ost-Westachse Adolf Hitlers nach dessen Vorstellungen und Vorbild bei der Feier seines 50. Geburtstags (1939) anlässlich ihrer alljährlichen Paraden weiter zu benutzen.

Während Bronzeplastik der NS-Zeit zumeist als faschistisches Fanal genommen und unter Verschuß gehalten wird, verblieben zahlreiche Steinplastiken unbehelligt und von den meisten gar nicht in ihrem Charakter wahrgenommen, auf öffentlichen Plätzen, in Parks, Sportstätten (Berliner Olympiastadion!) und Wohnanlagen. Bauplastik wurde allenfalls der anstößigen Embleme entkleidet und ziert nach wie vor Dienstgebäude, Wohnblocks und vor allem Fabrik- und Gewerbebauten.

Eine besonders einschlägige Formerfindung, der von Hitler inaugurierte KdF-/Volkswagen wurde zu einem Motor des »Wirtschaftswunders« und zum Symbol einer egalitären, gleichsam demokratischen Massen-Motorisierung; die ihrer künstlerischen Konzeption und Gestaltung wegen besonders gefeierten »Straßen Adolf Hitlers«, die Reichsautobahnen, assistierten dabei und standen in der öffentlichen Meinung von Anfang an – geradezu sprichwörtlich – für die positiven Seiten des Systems, obwohl doch gerade in ihnen die arbeitspolitische, die ästhetische und Gemeinschaftspropaganda des herrschenden NS kulminierte. Über die Gebrauchskunst, wie etwa die Speerschen Straßenlaternen an Hitlers erwähnter Paradedstraße, zur Illumination seines 50. Geburtstags entzündet und in Betrieb genommen, aber erst in der sozialdemokratischen Ära zu urbanistischem Abschluß gebracht, gab es keine Diskussion – bis eine kritische Studie auf den Sachverhalt aufmerksam machte¹⁴: »Sachlichkeit trotz Diktatur« glaubte man in diesem Komplex ästhetischer Äußerungen wahrnehmen zu dürfen.¹⁵ Zahlreiche, von Speers »Amt Schönheit der Arbeit« ausgewählte, preisgekrönte und kreierte Muster hatten erst nach der Währungsreform den von ihren Urhebern gewünschten und vorbereiteten breiten Erfolg. Das gilt vor allem für Haushaltsgegenstände und Möbel.

Von der Musik im 3. Reich, d.h. von seinen Komponisten und seinen Kompositionen, soweit sie betont »völkisch« war, ist dagegen keine Rede mehr; aber die »moderne Klassik« (Blacher, Egk, Orff, von Einem usw.) darf dieses stolze Prädikat auch heute noch, nach ihrer zwölfjährigen Zwischennutzung ungeziehen tragen. Während sich für die »schöngeistige« Literatur der Johst, Blunck, Kolbenheyer, Dwinger usw., deren Werke auf den Flohmärkten zuhauf und zu Pfennigbeträgen zu haben sind, kein Mensch, im Guten wie im Bösen interessiert, werden ebendort Bilder- und Fotobücher, Kunstkataloge, Kunstzeitschriften und Kunstpostkarten zu Liebhaberpreisen gehandelt: Und – notorischer Gipfel der Konfusion – mit dem unbestritten spektakulärsten und am wirksamsten eingeschätzten Medium, dem Film, sonderlich dem von Goebbels' Gunst getragenen Unterhaltungsfilm, traktiert man (lukrativ!) ungeziehen das Millionenheer des Fernsehvolks, als sei ungerechnet das Ufa-Zelluloid jenseits von Gut und Böse. In eindrucksvoller Konvergenz hält das

Fernsehen der DDR mit, unbekümmert um das Antifaschismusgebot in der Verfassung¹⁶ dieses anderen Nachfolgestaates des Deutschen Reiches.

Man sieht, daß zwischen den Extremen der totalen Ablehnung bzw. Nichtbeachtung und blinder bzw. sehender Akzeptierung alle möglichen Stufen des Umgangs mit dem künstlerisch-ästhetischen Nachlaß des 3. Reichs gangbar (gewesen) sind. Es scheint, soweit man sieht, nur das Prinzip der Opportunität zu gelten, demzufolge, was brauchbar, genommen, was sich verwerten läßt, verwertet, und nach dem nur das, was sich entbehren läßt, gemieden oder verurteilt wird. Eine generelle kulturpolitische Debatte ist nie geführt worden und durch die nachkriegsgeschichtliche Praxis inzwischen überholt. Sie ist mangels eines die unterschiedlichen politischen Lager insgesamt überzeugenden und integrierenden antifaschistischen Konzepts ausgeblieben und wird sich auch kaum nachholen lassen. Erschwerend kam hinzu, daß es nicht nur keinen wissenschaftlichen (Methoden-)Ansatz gab, welcher der vorgefundenen Situation und Problemlage einigermaßen angemessen gewesen wäre, sondern daß sich die einschlägigen Disziplinen nicht einmal materiell zuständig sahen.

Der Blick auf Formen und Werke der NS-Zeit bleibt durch solche quasi naturwüchsige Praxis programmiert, so daß – je nach den subjektiven und objektiven Voraussetzungen – die ästhetischen Beiträge der NS-Zeit auffällig oder unauffällig, moderat oder extrem erschienen (und erscheinen), – jeweils wiederum Ursache für eine gesonderte und eigene Bewertung und kulturpolitische Praxis. Daß aber das Auffällige mit dem Unauffälligen, das Moderate mit dem Extremen eine tiefere, möglicherweise sich bedingende Beziehung haben könnte, blieb notwendig verborgen.

Das ist umso bemerkenswerter, als das institutionelle Instrument und das herrschaftstechnische Instrumentarium solcher möglichen Beziehungen immer bekannt gewesen und bereits 1963 – zwar nicht in seiner Praxis, aber seinem politischen Rahmen – ergiebig analysiert worden ist¹⁷: Die »Reichskammer der bildenden Künste« innerhalb der »Reichskulturkammer«, deren Wirken einen kulturpolitischen Zusammenhang der ästhetischen Elemente zu begründen vermag und ein Abheben auf einen geheimnisvoll wirkenden verbindenden Zeitgeist – wenigstens zunächst – entbehrlich macht. In dieser von Goebbels inaugurierten und geleiteten Organisation waren die Personen, die »bei der Erzeugung, der Wiedergabe, der geistigen und technischen Verarbeitung, der Erhaltung, dem Absatz oder der Vermittlung von Kulturgut mitwirk[en]«¹⁸, also auch die meisten Berufe, denen die Hervorbringung, Ausführung und der Vertrieb von Produkten der *visuellen* Kultur obliegt, erfaßt und, nach Branchen gegliedert, zwangsweise zusammengeschlossen. Die Tätigkeit der solcherart berufsständisch verfaßten Kulturtätigen wurde bekanntlich unabhängig davon, ob sie von Selbständigen, Arbeitgebern, Arbeitnehmern oder Angehörigen des Öffentlichen Dienstes geleistet wurde, als gleichsam hoheitliche Tätigkeit begriffen und entsprechend observiert. Ins Einzelne gehende Untersuchungen über die Gesetze und Verordnungen der »Reichskulturkammer«, die administrative Umsetzung und die betreffende Rechtsprechung existieren augenscheinlich noch nicht.¹⁹ Sie könnten, gäbe es sie, vermutlich Einblick in das »System« des uneinheitlichen Erscheinungsbildes der NS-Kunst und der Einzelkünste geben, für deren Disparität nachweislich sowohl strategische Gründe wie auch pure Marktmechanismen verantwortlich sind. Auf jeden Fall kontrastiert der machtpolitische Realismus, der die Gründung und Arbeit der »Kulturkammer« leitete, mit der realitätsfernen Seh-

weise von Kunstwissenschaftlern, die sich gegebenenfalls mit dem NS-Design anfreunden konnten, sich aber von der Malerei angeekelt abwandten und damit die Kompetenz ihrer Wissenschaft für die visuelle Kultur – da wo diese unbestrittene Relevanz besitzt – in Abrede stellten.

Wenn indessen auch über die Effizienz der Kammer und ihrer Sparten in der Koordinierung der verschiedenen Berufs- und Produktgruppen mangels näherem Einblick z. Zt. nichts Bestimmtes gesagt werden kann, so darf aber schon jetzt als gesichert gelten, daß eine ständige (Bild-)»Berichterstattung« über alle ihrer Bereiche gewünscht und tatsächlich praktiziert wurde, wodurch die Kammer im Rahmen ihrer Zuständigkeit gleichsam öffentlich Rechenschaft ablegte oder zumindest den Eindruck der Rechenschaftslegung erweckte. Aufgrund der spezifischen, berufsständischen Struktur war der quasi-amtliche Charakter nicht einmal dadurch tangiert, daß viele dieser Veröffentlichungen als private Firmenverlautbarungen in Umlauf gingen. Am deutlichsten wird die Bündelung der einzelnen und unterschiedlichen Produkte und Tätigkeiten unter dem Schirme der Kammer und des Staates, wenn ein repräsentatives Bauwerk in der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, seien es »politische« Bauwerke wie das »Haus der deutschen Kunst« in München oder die »Neue Reichskanzlei« in Berlin²⁰, seien es Bauwerke mit eher wirtschaftlicher Zweckbestimmung, wie der Neubau der Berliner Reichsbank: Neben der offiziellen Präsentation des Gebäudes, der Einrichtungsgegenstände und des künstlerischen und handwerklichen Inventars usf. in den redaktionellen Teilen ausgewählter gedruckter Medien, vor allem in der Nobel-Zeitschrift »Die Kunst im Deutschen Reich«²¹, traten anschließend im Annoncen-Teil in langer Reihe die beteiligten Ausstatter und Betriebe in Erscheinung, die mittels Bildreklame ihren Beitrag als Teil des Ganzen vorstellten. Auf diese Weise war am sichersten gewährleistet, daß sämtliche Produkte – vom Bauwerk bis zur Schreibtischgarnitur – als Ensemble gesehen und im Sinne der propagierten Gemeinschaftsaufgabe verstanden wurden. Solche Veröffentlichungen waren geeignet, das Auge des Publikums zu leiten und sein Formgedächtnis zu schulen, darüberhinaus wurden wirksame Maßstäbe für konkurrierende Anbieter gesetzt, wollten auch sie auf diesem Markt (der Vorbilder), einer Art medialer Mustermesse, erfolgreich sein.

Auf die Rolle der Medien bei der Publizierung und Popularisierung der künstlerischen und ästhetischen Normen ist bereits an anderer Stelle hingewiesen worden²²; hier nur soviel, daß nicht nur in Spezial- und Fachorganen, sondern in der alltäglichen Publikumspresse, den Wochenschauen und zahlreichen weiteren Publikationsgenres unablässig über künstlerische Realisationen und Entwürfe – seien sie privat oder öffentlich oder »gemischt«²³ zustande gekommen – bildlich berichtet wurde. Eine solche Präsentation konnte bereits, ohne daß es eines besonderen Formdirigismus bedurfte hätte, durch selektierendes Sammeln der vielen, unterschiedlichen und isoliert produzierten Einzelheiten normierend und trendfördernd wirken; außerdem konnte sie einem jeden Individuum über dessen notwendig begrenztes Blickfeld hinaus den, politisch erwünschten, Eindruck eines kulturellen Zusammenhangs, ja eines kulturellen Ganzen vermitteln. Diese Beobachtung müßte bereits vor dem, nicht schwer zu erbringenden Nachweis offener oder verdeckter Zwangsmittel ausreichen, um den Zusammenhang, zumindest über die Tendenz zum Zusammenhang der scheinbar so disparaten ästhetischen Einzelercheinungen anzuerkennen, der weder wissenschaftlich noch kulturpolitisch zur Kenntnis genommen wurde.

Zur Charakterisierung des Zusammenhangs der ästhetischen Teilbereiche langt es indessen nicht hin, nur auf den organisatorisch-herrschaftstechnischen und den dabei mitentstehenden, gleichsam kontextuellen Anteil zu schauen. Es existiert darüberhinaus ein Zusammenhang der visuellen (Konsumenten-)Bedürfnisse, wie sie von den Produzenten des visuellen Sektors stets bedient werden. Den Primat besitzen hier nicht die kulturell-repräsentativen Leitbilder, die politisch inspirierten Ideologien, sondern die – freilich gefilterten – Energien der sozusagen »staatsfreien Sphäre« (H. D. Schäfer), nämlich des Marktes. Denn die Eigenart der faschistischen Diktatur, die keineswegs als eine Art äußere oder auch innere Fremdherrschaft begriffen werden darf, bestand zu guten Teilen in der Freigabe und Durchsetzung wohlverstandener Eigen- und Partialinteressen unter dem Schild des Staates und dem Banner der Gemeinschaft. Dieses im Hinblick auf zentralere gesellschaftliche Bereiche öfters, vor allem bei den diversen »Gleichschaltungen« festgestellte Prinzip gilt es auch auf unserem Sektor zu erkennen und in seinen Folgerungen zu beschreiben.

Eine kunstgeschichtlich nutzbare These zur Rolle des Marktes bei der Erfindung, Verarbeitung und Verbreitung visueller Formen könnte lauten: Die privatwirtschaftliche Vitalität, die in ihren Produkten den unterschiedlichen Kundenkreisen und -wünschen nachzuspüren gewohnt ist, konnte unter dem Schirm des Staates in den kulturellen Raum eindringen, expandieren und mit der neuen Dignität ebenso sich selbst wie den Regime-Interessen dienen. Ihre klientelbezogenen Offerten konnten, das Gruppenghetto des liberalistischen Marktes verlassend, sich monumentalisieren und mit gleichsam öffentlicher Autorität auf Sympathiefang geschickt werden. Was immer es an Triviale, Erhabenem, Funktionalem oder Dekorativem, an Heimatlichem oder streng Stilisiertem, an Romantischem oder Realistischem, an Traditionalistischem oder Futuristischem, an Präferenz des Handwerklichen oder Technischen usw. in den Künsten, dem Design, der Graphik, in Reklame, Werbung und trivialkulturellen Manifestationen – gleichsam naturwüchsig in privater und isolierter Idiosynkrasie – zu finden war, empfing, selektiert und stilisiert, öffentliche Anerkennung und kulturellen Habitus.

Die unabdingbare Voraussetzung für die ungestörte Geltung und das Funktionieren dieser Bildwelt – das darf nie vergessen werden – aber war die vorherige, plebiszitär und gleichsam als ein Volksgericht inszenierte und als endgültig und radikal reklamierte »Reinigung« der Kultur von den Elementen, deren Vorhandensein einer Ausrufung der neuen, durch Schönheit und Adel sich definierenden Kulturgemeinschaft und ihrer Gemeinschaftskultur sichtlich im Wege gestanden hätte. Das war 1937 unter dem Schlagwort der »entarteten« Kunst erledigt worden, es folgte in ähnlicher Intention, mit deren Bild-Kriterien in der Realität ernst machend, die »Reichskristallnacht« 1938. Hiermit war eine mit massiven Sanktionen verknüpfte Grenzmarke des Geschmacks und der Gesinnung zum künstlerischen Feindland gesetzt, das sich mit beliebigen, ja widersprüchlichen Feindbildern füllen ließ: »Entartet«, das war sowohl bolschewistisch wie kapitalistisch, jüdisch, pazifistisch, internationalistisch, aber auch homosexuell und »erbkrank« usw., – Eigenschaften, die, sämtlich kunstfremd, auf solche Weise – negativ – ästhetisiert wurden.

Diese Skizze über die Schwierigkeit beim Umgang mit den NS-Künsten und deren dafür ursächliche, geplante Disparität kann – als These – dreierlei für sich beanspruchen: Erstens lassen sich mit ihrer Hilfe – auf einer die Grenzen der Kunst

übergreifenden faschismustheoretischen Grundlage – die unterschiedlichen Elemente der NS-Ästhetik mit Aussicht auf zusammenhängende Resultate beleuchten: die auffällige Durchsetzbarkeit und Akzeptanz, die Ungleichwertigkeit der künstlerischen Produktion, die Verschiedenheit der Einzelkünste usw. Zweitens könnte sie imstande sein, die Probleme des wissenschaftlichen *und* kulturpolitischen Umgangs mit den NS-Künsten zu erläutern. Drittens dürfte sie auch die Diskussion des Kontinuitätsproblems erleichtern.

Denn der ästhetische Apparat des NS, in dem auf solche Weise die unterschiedlichen virulenten Elemente zu seinem Gesamtausdruck vernetzt waren, zerfiel nach 1945 in die Bestandteile, aus denen er sich rekrutiert hatte. Die Galeriekunst fiel in die Trivialität zurück, die Bildwelt der ehemals integrierten U-Kunst kehrte in der Reklame, den Comics, den redaktionellen Teilen der Publikumspresse, zuletzt in Videos wieder, zum guten Teil durch die faschistische Zwischennutzung wirkungsvoll getrimmt. Umgekehrt meldeten sich in funktionale Reservate abgeschobene ›Stile‹ – ›Sachliches‹, Technisches, ›Futuristisches‹ – zu allgemeiner Geltung zurück. Ob diese Bildwelt, nunmehr in die gesellschaftliche Differenziertheit, in Marktnischen und Kommunikationsghettos zurückgekehrt, ihrer einstigen Potenz beraubt ist, muß im Moment dahinstehen und wäre noch zu erforschen. Allerdings schienen geeignete, im übrigen rein ökonomisch begründete Monopole, auch ohne Mitwirkung eines Propagandaministers und einer »Reichskulturkammer« in der Lage, erneutes Zusammenwirken zu gewährleisten.

Anmerkungen

- 1 Dieser Text wurde in seiner Erstfassung vorgetragen am 13. Mai 1987 im Berliner Wissenschaftskolleg; Anlaß war das selbst von O. K. Werckmeister veranstaltete Symposium »Die deutsche Kunst unter der nationalsozialistischen Regierung als Gegenstand der kunstgeschichtlichen Forschung«.
- 2 So Hitler in seiner Rede auf dem Nürnberger Reichsparteitag 1935, in: Völkischer Beobachter, Nr. 255, 12.9.1935; in derselben Rede werden ausführlich die neuen Kulturaktivitäten, gerade auch während der noch herrschenden Notzeiten, gerechtfertigt.
- 3 Vgl. Fritz Eilers Bild: Hitler als Baumeister, im Begriff den noch fehlenden Schlußstein des Staatsbau- (Kunst-) Werks zu setzen; Große Deutsche Kunstausstellung 1939.
- 4 Diskussion dieses Begriffs bei M. Struwe, »Nationalsozialistischer Bildersturm«. Funktion eines Begriffs, in: Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, hrsg. v. M. Warnke, München 1973, S. 121ff.
- 5 Das Thema »entartete Kunst« monopolisierte nahezu ein Vierteljahrhundert lang die Thematik Kunst und Nationalsozialismus.
- 6 B. Hinz, 1933/45: Ein Kapitel kunstgeschichtlicher Forschung seit 1945, in: Kritische Berichte, 14, 1986, H. 4, S. 18-33.
- 7 »... wurde in Deutschland in einem Umfang gebaut, dem man den erstrebten Rang ›historischer Einmaligkeit‹ nicht vorenthalten kann. Es gelang dem Nationalsozialismus in diesen Bauten ein Selbstausdruck, der unbestritten bleibt«. H. Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek 1963, S. 118.

- 8 Vgl. die Reportage von K. H. Krüger, Die Entnazifizierung der Steine, in: Der Spiegel, 4, vom 23.1.1989, S. 64ff.
- 9 In einer Unterschriftenaktion, an der sich u.a. Ernst Bloch, Luise Rinser, Ingeborg Drewitz beteiligten; vgl.: Betrifft: Reaktionen, Anlaß: Kunst im 3. Reich – Dokumente der Unterwerfung, Ort: Frankfurt, Frankfurt/M. o.J. (1975), S. 168ff.
- 10 Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Ausstellung und Katalog, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1987; vgl. auch den späteren Nachtragsband: Erbeutete Sinne. Nachträge zur Berliner Ausstellung »Inszenierung der Macht...«, Berlin 1988.
- 11 So K. Arndt, Filmdokumente des Nationalsozialismus als Quellen architekturgeschichtlicher Forschungen, in: Zeitgeschichte im Film- und Tondokument, Göttingen 1970, S. 43 über die NS-Baukunst im Rahmen der internationalen Architektur der Epoche: »... der Stil der nationalsozialistischen Architektur muß als eine Spielart innerhalb dieser Richtung [zu ergänzen: Neoklassizismus] definiert werden«.
- 12 So z.B. der Fall bei der »Neuen Reichskanzlei« (im Osten) und etwa bei den »Ehrentempeln« am Münchner Königsplatz (im Westen).
- 13 Vgl. das Reichsluftfahrtministerium von Ernst Sagebiel (1935/36) in der Leipziger Straße, heute Haus der Ministerien (in Berlin/Ost) oder etwa die Nordstern-Versicherung von Otto Firlé (1935/36) am Fehrbelliner Platz, heute Senator für Inneres (Berlin/West); hier wurde die Breker-Plastik entfernt.
- 14 K. Herding/H.-E. Mittag, Kunst und Alltag im NS-System. Albert Speers Berliner Straßenlaternen, Gießen 1975.
- 15 So E. Gysling-Billeter, Die angewandte Kunst: Sachlichkeit trotz Diktatur, in: Die Dreissiger Jahre. Schauplatz Deutschland, Ausstellungskatalog München 1977, S. 171ff.
- 16 In der Präambel der Fassung vom 6.4.1968 und, implizit, auch in derjenigen vom 7.10.1974.
- 17 H. Brenner (1963), a.a.O.
- 18 Ziffer II, 4 des Gesetzes.
- 19 Im Berliner Document Center lagern einige hunderttausend ungesichtete »Kulturkammer«-Akten. Die »Reichskammer« war aber keineswegs das einzige Lenkungsorgan, das Kulturpolitik gemacht hätte. Hinzu kommt das Amt »Schönheit der Arbeit« (gegr. 1934) innerhalb der Organisation »Kraft durch Freude«, womit der »Deutschen Arbeitsfront« des Robert Ley ebenfalls ein kulturpolitisches Instrument zur Verfügung stand; nomineller Leiter war Albert Speer. Ferner hatte sich der im übrigen bei der Machtverteilung weitgehend ausgebootete Rosenberg ein mit Goebbels konkurrierendes kulturpolitisches Amt gerettet als »Der Beauftragte des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP«; als dieser gab er ab 1937 die wichtige Monatszeitschrift »Kunst im (Dritten) Deutschen Reich« heraus.
- 20 Die Verknüpfung der »Staatsästhetik« mit den Leistungen der (privaten) Lieferanten, bis hin zu den Handwerkern, ist schlüssig aufgezeigt worden von A. Schönberger, Die neue Reichskanzlei von Albert Speer. Zum Zusammenhang von nationalsozialistischer Ideologie und Architektur, Berlin 1981.
- 21 Oder im Falle der Reichsbank, in: Kunst dem Volke, Mai 1940.
- 22 B. Hinz, Bild und Licht-Bild im Medienverbund, in: Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, hrsg. v. B. Hinz u.a., Gießen 1979, S. 137ff.
- 23 Wie im Falle der Heinkel-Flugzeugwerke (von H. Rimpl) bei Oranienburg, die vom Siedlungshäuschen bis zum Apellplatz, von der Badeanstalt bis zur Montagehalle usw. als mustergültige Leistung der propagierten Gemeinschaftskultur vorgestellt wurden. Es existiert, neben etlichen Bildberichten in einschlägigen Zeitschriften, eine eigene repräsentative Buchpublikation mit exzellenten Fotos (in neusachlicher Sehweise): Ein deutsches Flugzeugwerk. Die Heinkel-Werke Oranienburg, hrsg. v. H. Rimpl, Text v. H. Mäckler, Berlin (Wiking Verlag) o.J.