

NEUORDNUNG ODER RESTAURATION?

Zur Beurteilung der ‚faschistischen Kunstdiktatur‘ in der unmittelbaren Nachkriegszeit

I

Um mit einer möglichst provozierenden Frage zu beginnen: Wie konnte es eigentlich dazu kommen, daß sich zwischen 1945 und 1955 in der westdeutschen Malerei ein Stilwandel vom absolut Gegenständlichen zum absolut Gegegenstandslosen vollzog, der in beiden Fällen den Eindruck einer totalen ‚Gleichschaltung‘ erweckt? Hatte nicht in diesem Jahrzehnt, wie wir alle wissen, ein durchgreifender Wandel von faschistischen zu demokratischen Herrschaftsformen stattgefunden? Und war nicht dadurch – auch in den Künsten – an die Stelle des Kollektiv-Erzwungenen das Individuell-Freiheitliche getreten, wie es in den ideologischen Verlautbarungen der Adenauer-Ära immer wieder heißt?

Es gibt Faschismustheoretiker wie Reinhard Kühnl, die in diesem Wandel, das heißt von der einen Gleichschaltung zur anderen, keinen wirklichen Widerspruch sehen, sondern welche sowohl den NS-Staat zwischen 1933 und 1945 als auch den CDU-Staat der fünfziger Jahre als äußerlich andersgeartete, aber innerlich gleichbleibende „Formen bürgerlicher Herrschaft“ bezeichnen.¹ Und es gibt auch Kunsthistoriker wie Berthold Hinz, die in Anlehnung an solche Thesen – im Gegensatz zu den weitverbreiteten Totalitarismustheorien – das Braune nicht einfach mit dem Roten, sondern eher mit dem Liberalen gleichgesetzt haben, um so auf die „Kontinuität“ oder die „Dauer im Wechsel“ innerhalb bürgerlicher Herrschaftspraktiken hinzuweisen.² Im Rahmen solcher Anschauungsweisen tritt also zwischen 1945 und 1955 in Westdeutschland an die Stelle des Offiziellen lediglich das Offiziöse, an die Stelle der Werbung mit Gewalt lediglich die Werbung mit Ungewalt, ohne daß sich dabei irgendetwas Grundlegendes ändern würde.

An diese Thesen ist sicher manches Richtige, aber auch manches Falsche. Die gesellschaftliche und ästhetische Wirklichkeit war nicht nur wesentlich komplexer, sondern auch wesentlich fataler. Schließlich wurde in diesen zehn Jahren der schönmalerisch-offizielle ‚Realismus‘ der Nazis, der sich der Zustimmung breiter Schichten erfreute, durch eine Malerei der unschön-offiziösen Gegenstandslosigkeit verdrängt, die sich keineswegs der Zustimmung breiter Schichten erfreute, sondern welche einzig und allein von jenen legendären 4,75 Prozent der Bevölkerung gutgeheißen wurde,³ die aufgrund ihrer höheren Schulbildung eine ästhetische Konditionierung für eine solche Malerei mitbrachte.⁴ So gesehen, setzte sich im westdeutschen Kulturbetrieb zwischen 1945 und 1955 die Kunst einer Elite durch, die sich vom Rest der Gesellschaft bewußt ‚absonderte‘ oder zumindest ihre soziale ‚Abweichung‘

betonte. Es gibt also zwischen diesen beiden „Formen bürgerlicher Herrschaft“ doch einen gravierenden Unterschied, der auf den ersten Blick, wenn man von der Sicht der unteren 95,24 Prozent der Bevölkerung ausgeht, nicht unbedingt zugunsten der Kunstsituation von 1955 spricht. Die Nazis propagierten die Gleichheit aller und ließen daher künstlerisch nichts anderes gelten als einen allgemeinverständlichen Realismus. Die Neoliberalen um 1955 bestanden dagegen auf der Freiheit der Wenigen und unterstützten eine modernistisch-elitäre Malerei, die dem Rest der Bevölkerung weitgehend unverständlich blieb. Ja, ihre Malerei demonstrierte nicht einmal jene – im Zeichen des demokratischen Pluralismus – neugewonnene Freiheit, sondern stellte selbst eine Form der Gleichschaltung, nämlich in einen nonkonformistischen Konformismus dar.

Die Beurteilung der damit angedeuteten ideologischen und ästhetischen Wandlungsprozesse führt notwendig zu Fragen, denen man aus politischen und gesellschaftlichen Gründen immer wieder aus dem Wege gegangen ist. Im Hinblick auf solche Phänomene weiterhin lediglich von gleichbleibenden Herrschaftspraktiken oder einem Wandel zu sprechen, der von der Gleichheit zur Freiheit führt, scheint mir unbefriedigend. Sollten wir nicht endlich auch jenes eminent Gemeinschaftsbezogene, Gesamtgesellschaftliche, ja selbst Sozialistische, das in der faschistischen Massenkunst steckt, in unsere Überlegungen einbeziehen, anstatt einfach in undialektische Gegenhaltungen zu verfallen, die zum Teil ebenso problematisch sind? Und können uns die höchst verschiedenen Beurteilungen der sogenannten ‚faschistischen Kunstdiktatur‘ nach 1945, als dieses Problem vielen noch auf den Nägeln brannte, bei diesem Klärungsprozeß weiterhelfen?

II

Was die Kunstkritiker fast aller Lager nach 1945 vereinte, war erst einmal das Gefühl des Aufatmens, der Befreiung. Doch schon bei der Frage ‚Befreiung‘ wovon oder auch ‚Befreiung‘ wohinein, trennten sich die Geister nur allzu rasch. Einmal ganz grob gesprochen, lassen sich hierbei zwei Hauptströmungen unterscheiden, die dann noch weiter unterteilt werden müssen. Die einen bestanden – im Sinne christlicher, konservativer oder sozialistischer Konzepte – auf einer grundsätzlichen Neuordnung der bestehenden Verhältnisse, die anderen setzten sich entschieden für die Restaurierung jener bürgerlich-kapitalistischen Zustände ein, wie sie vor 1933 in Deutschland geherrscht hatten. Das Paradoxe dabei ist, daß gerade die Vertreter der Restauration als die Befürworter des Modernistischen, Freiheitlichen, Liberalen, Innovationistischen auftraten, welche den Vertretern einer grundsätzlichen Neuordnung – im Sinne der gängigen Totalitarismustheorien – in aller Offenheit vorwarfen, einen Rückfall ins Unfreie und damit Restaurative zu befürworten.

Wenden wir uns erst einmal den Vertretern der Neuordnungskonzepte zu, die anfangs recht zahlreich waren, jedoch im Verlauf des Kalten Krieges, der

zunehmenden Westintegration und des rabiart anwachsenden Antikommunismus immer kleinlauter wurden und schließlich um 1955 fast völlig verstummten. Dieses Lager war ein höchst gemischtes. Es umfaßte, wie gesagt, konservative, christliche, sozialdemokratische und sozialistische Gruppen, die in ihrer Beurteilung der sogenannten ‚faschistischen Kunstdiktatur‘ von vornherein vor einem großen Dilemma standen, was von den Vertretern der Totalitarismustheorien sofort weidlich ausgenutzt wurde. Schließlich stützten sich diese Gruppen, wie schon die Faschisten vor ihnen, in der Kunst vornehmlich auf Kriterien wie Abbildlichkeit, Volkstümlichkeit, ja selbst Parteilichkeit und lehnten zudem, im gleichen Sinne wie die Nazis, alle Formen einer modernistisch-elitären Kunst entschieden ab. Für diese Gruppen, ob sie nun mit dem Faschismus sympathisiert oder gegen ihn gekämpft hatten, waren Konzepte wie Gemeinschaft, soziales Gewissen, Nation oder gesamtgesellschaftliche Verbindlichkeit ebenso wichtig wie für die Nazis. Ja, manche von ihnen glaubten allen Ernstes, daß der Faschismus nur darum so erfolgreich gewesen sei, weil er sich viele der konservativen, religiösen und sozialistischen Ideale einfach zu eigen gemacht habe. So stellte etwa Brecht am 26. März 1947 den Faschismus in seinem *Arbeitsjournal* als ein Phänomen hin, dessen Erfolg vor allem auf der Tatsache beruhe, daß es sich beim Nationalsozialismus um einen „pervertierten“ Sozialismus gehandelt habe.⁵

Doch gehen wir erst einmal auf die Reaktionen der bürgerlichen Konservativen und Christen auf die sogenannte ‚faschistische Kunstdiktatur‘ ein. Im Rahmen dieser Richtung dominierten bis weit in die fünfziger Jahre hinein die Konzepte jener Gruppen, die der ‚modernistischen‘ Malerei entweder stets feindlich gegenüber gestanden oder die sich um die Mitte der zwanziger Jahre zugunsten neusachlicher Vorstellungen von den Kunst-Ismen der Zeit zwischen 1910 und 1925 abgewandt hatten. Sie befürworteten auch nach 1945 in der Malerei eine getreue Abbildlichkeit, und zwar im guten wie im schlechten Sinne, indem sie den Akzent entweder auf das Schmückende, Schönmalersische, Repräsentative oder das Mahnende, Appellartige, Allegorische legten. Im Faschismus sahen diese Kreise – a la Hans Sedlmayrs *Verlust der Mitte* von 1948 – weitgehend einen Abfall von Gott, den sie durch eine neue Gläubigkeit, eine Anbetung von Gottes heiler Welt, ein Vertrauen auf die Ebenbildlichkeit des Menschen, kurz: durch das Festhalten am ewig-einen Status quo, am ‚Ordo‘ wieder wettzumachen suchten. Die Kunst hatte daher für sie vor allem Vorbildcharakter oder bekam die Funktion des Trostes, der Lebenshilfe zugewiesen. Die Abneigung dieser Gruppen gegen die faschistische Malerei richtete sich also nicht gegen den Realismus dieser Art von Kunst, sondern allein gegen ihre Tendenz ins Politische und damit – in ihrem Sinne – Oberflächliche, wodurch es diese Kunst verfehlt habe, bis zu den Tiefen des Wesenhaften, Essentiellen, Numinosen, Gläubigen usw. vorzustößen.

Greifen wir als ein Beispiel dieser Gesinnung den Aufsatz *Vom Sinn der Kunst* von Hermann Nohl heraus, der 1946 in dem Sammelband *Befreite*

Kunst erschien.⁶ Nohl gibt hier ganz offen zu, daß es die „Nachahmung der Wirklichkeit“ war, welche 1937 „Hunderttausende (es waren zwei Millionen) in die Ausstellung „Entartete Kunst“ lockte.⁷ Und er gibt ebenso unumwunden zu, daß ihm viele der dort gezeigten expressionistischen Experimente noch heute wie „gespenstische Karikaturen“ erschienen⁸. „Die Künstler selbst“, heißt es im Rückblick auf die modernistischen Ismen der Zeit um 1920, „zerfielen in gehässige Parteien, zankten sich um Formprobleme und begannen zu stammeln, statt in großen reinen Bildern zu reden. Und die Ausstellungen zeigten schließlich eine Monotonie des Radikalismus, wo jeder meinte, ganz individuell zu sein und gerade darum sich von seinem Nachbarn nicht mehr unterschied. So kam dann 1933 mit seinem Bildersturm und seinem Triumph der Naivität.“⁹ Eine „Rückkehr zur Kunst vor 1933“ schien darum Nohl im Jahre 1946 nicht mehr möglich. Was ihm als die Kunst der Zukunft vorschwebte, war eine Malerei, die sich – wie in allen großen Zeiten der Vergangenheit – mit „höchstem Ethos“ und „innigster Frömmigkeit“ um die Darstellung des Wahren, Guten und Schönen bemühe. Aus dem „Endlichen“, heißt es weiter, müsse gerade in der Kunst wieder das „Unendliche“ sprechen. Das allerdings sei nur im Rahmen eines „Realismus“ möglich, wie er behauptet, in dem zugleich eine Tendenz ins „Metaphysische“ zum Ausdruck komme.¹⁰

So wie Nohl empfanden damals sicher viele der bürgerlich-konservativen Kunstfreunde. Nach den Erfahrungen mit der modernistischen Cliquen- und Klüngelkunst der zwanziger Jahre und zugleich nach den Erfahrungen mit der faschistischen Massenkunst sehnten sie sich nach einer Malerei, die auf der Grundlage einer idealisierenden Mimesis wieder ins Große, Erhebende, Positive, Schöne, Gemeinschaftsstiftende, Religiöse zurücktendierte. Dafür spricht unter anderem jene Aufsatzserie, die zwischen Mai 1946 und Sommer 1948 unter dem Titel *Das war verfemte Kunst* in der Zeitschrift *Aussaat* erschien, in der an Käthe Kollwitz vor allem ihr aus „religiösem Urgrund“ stammender „tief mütterlicher Instinkt“,¹¹ an Ernst Barlach seine fromme „Güte“,¹² an Christian Rohlf's sein unerschütterliches „Menschentum“,¹³ an Carl Hofer seine „reine Gestaltung“,¹⁴ an Rudolf Schlichter seine Hinwendung zum katholischen Glauben herausgestrichen wird.¹⁵ Das Problematische an dieser Gesinnung ist, daß dabei die Ausfälle gegen die ‚faschistische Kunstdiktatur‘ immer schwächer werden, während die Ausfälle gegen den Modernismus, der in den frühen fünfziger Jahren in der Bundesrepublik wieder machtvoll auf den Plan trat, so stark anschwellen, daß diese Gesinnung schließlich in eine Rechtfertigung der faschistischen Kunstlehren oder zumindest jener der sogenannten ‚Konservativen Revolution‘ überleitet.¹⁶

Ähnliche Positionen vertraten nach 1945 viele der Linken. Wie die Nazis hatten auch sie eine ‚Expressionismus-Debatte‘ hinter sich und empfanden in ihrer Mehrheit das berühmt-berüchtigte Ismen-Karussell der Zeit zwischen 1910 und 1925 als eine Verfalls- oder Endphase der bürgerlichen Kunstentwicklung. Was den Konservativen der unmittelbaren Nachkriegszeit ihr Her-

mann Nohl, ihr Wilhelm Hausenstein oder ihr Hans Sedlmayr war, war den Linken von damals ihr Georg Lukacs. Schließlich waren für sie, wie für die Christen, Konservativen und Faschisten, Begriffe wie ‚Realismus‘ und ‚Volks-tümlichkeit‘ ebenfalls Kernpunkte ihrer Kunstideologie. Auch sie verdammt jede Kunst, die als zweckfrei, als autonom, als ästhetizistisch, als L'art-pour-l'art auftrat. Auch sie verlangten von der Kunst einen gesamtgesellschaftlichen Bezug. Auch sie wollten, wie alle gemeinschaftsbezogenen Theoretiker, eine „Hohe Kunst für Jedermann“. Allerdings gab es für eine solche Kunst nach 1945 in den drei Westzonen kaum irgendwelche Voraussetzungen. Die linken Künstlerorganisationen der späten zwanziger Jahre, vor allem die ASSO, waren von den Nazis unbarmherzig liquidiert worden. Der ‚Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands‘, der solche Tendenzen am ehesten unterstützt hätte wurde – wie die linksliberale Zeitschrift *Der Ruf* – von den Amerikanern schon im Jahr 1947 verboten. Eine „klassenkämpferische Kunst“, schreibt Jutta Held,¹⁷ entwickelte sich daher nicht. Dazu mangelte es sowohl an ideologischen als auch an ästhetischen Voraussetzungen. Was es gab, waren lediglich vereinzelte Klagen über das Ausbleiben solcher Tendenzen. So bedauerte etwa Hans Hildebrandt 1948, daß Th.Th. Heine und George Grosz noch immer im Ausland seien, statt in Deutschland bei der „Überwindung des Nazigeistes“ mitzuwirken.¹⁸ In einem unpolitischen Künstler wie Kurt Schwitters sah dagegen Hildebrandt zu diesem Zeitpunkt noch eine „abwegig-wunderliche Persönlichkeit“.¹⁹ Auch ein alter Linker wie Erwin Petermann setzte sich in der Zeitschrift *Aussaat* schon 1946 für Grosz ein, mußte jedoch erleben, daß sich die Redaktion dieses Blattes unterm Strich ausdrücklich von seinen Ausführungen distanzierte, da ihr die vorgestellten Bilder zu „tendenziös“ erschienen.²⁰

Von einschneidender Bedeutung für alle Linken war das Jahr 1949, das Jahr der Teilung Deutschlands. In der DDR ging man nach diesem Zeitpunkt immer stärker dazu über, nicht mehr die modernistisch-elitären Maler, sondern eher die spezifisch linken Künstler als die eigentlich Verfolgten des Naziregimes herauszustreichen. Dafür spricht etwa das Statement *Die Mahnung der Verfolgten*, das 1949 in der Zeitschrift *Bildende Kunst* erschien, in dem davor gewarnt wird, einfach alle „entarteten Künstler“, von denen viele dem „labilen Bürgertum“ angehört hätten, als ästhetisch vorbildlich oder gar als vollwertige Gegner des Faschismus hinzustellen. Hier liegt der Hauptakzent zum erstenmal nicht auf jenen, deren „Stil“ den Nazis mißfallen habe, sondern auf all jenen „aufrechten Antifaschisten der Arbeiterparteien, der bürgerlichen und konfessionellen Widerstandsgruppen sowie der rassistisch Verfolgten“, deren Werke 1949 in der Ausstellung ‚Das andere Deutschland‘ zu sehen waren.²¹ Ähnliches gilt für den Aufsatz „*Entartete Kunst = Kunst der Verfallszeit?*“ von Hermann Wiemann vom gleichen Jahr, in dem die Leser ebenfalls angehalten werden, das sogenannte „Entartete“ nicht von vornherein als ein Qualitätsmerkmal aufzufassen.²²

Im Westen hört dagegen nach diesem Zeitpunkt jede linksorientierte Auseinandersetzung mit der ‚faschistischen Kunstdiktatur‘ erst einmal auf, ja wird selbst die allgemeine Frage nach der Funktion von Kunst in der Gesellschaft immer stärker in den Hintergrund gedrängt. Schließlich wurde es in der Bundesrepublik nach 1949 für die alten Antifaschisten zusehends gefährlicher, auf ihre linke Vergangenheit hinzuweisen, da unter Adenauer sogar die ‚Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes‘ zeitweilig als eine staatsgefährdende Organisation galt. In diesem Lande herrschte also Anfang der fünfziger Jahre im linken Lager, soweit ein solches überhaupt noch existierte, auf Jahre hinaus das Gefühl einer tiefen Resignation, zumal sich auch im Ostblock die Konzepte des ‚Sozialistischen Realismus‘ zu diesem Zeitpunkt merklich verhärteten. Eine Wiederbelebung linker Faschismusanalysen setzte deshalb in der Bundesrepublik erst in den frühen sechziger Jahren ein, als es nach dem Frankfurter Auschwitz-Prozeß zur ersten Phase jener längst überfälligen ‚Vergangenheitsbewältigung‘ kam, deren Auftakt auf unserem Sektor das Buch *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus* (1963) von Hildegard Brenner bildete.

(Die Kapitel 3-5 erscheinen in Heft 2/1984)