

NEUORDNUNG ODER RESTAURATION?

Zur Beurteilung der ‚faschistischen Kunstdiktatur‘
in der unmittelbaren Nachkriegszeit – Teil II

III

Je mehr die linken Faschismuskritiker im Zuge des Kalten Krieges in den Hintergrund traten, desto stärker schoben sich all jene in den Vordergrund, die sich von Anfang an gegen eine grundlegende Neuordnung ausgesprochen hatten und sich eine bessere Zukunft allein von der Restaurierung der politischen, gesellschaftlichen und damit auch kulturellen Verhältnisse der Jahre vor 1933 erhofften. Diese Schichten verstanden sich in ihrem ideologischen Selbstverständnis meist als weltoffen, internationalistisch, aufgeschlossen, offen, kurz: als liberal oder neoliberal. Während die Konservativen für das Unheil Deutschlands den Abfall von Gott und die Sozialisten für das gleiche Unheil die Mächenschaften des Großkapitals verantwortlich machten, sahen die sogenannten Neoliberalen das Hauptübel des gegenwärtigen Zeitalters und damit eine Bedrohung, die weit über den Faschismus hinausgreift, in der fortschreitenden Vermassung oder auch Nivellierung, durch welche die bürgerliche Führungsschicht in Gefahr gerate, ihren politischen Einfluß wie auch ihren kulturellen Stellvertretungsanspruch einzubüßen. Die Liberalen drängten daher – im Gegensatz zu den Konservativen, Christen und Sozialisten – nicht auf ein neues Gemeinschaftsgefühl, sondern erhoben, im Gegenteil, die einzelpersönliche Freiheit zum alleingültigen Maßstab ihres Denkens und Handelns.

Was also alle neoliberalen Kunstkritiker der Jahre zwischen 1945 und 1955 verbindet, und zu dieser Gruppe gehörten so unterschiedliche Autoren wie Adolf Grimme, Wilhelm Boeck, Martin Grabow, Adolf Behne, Paul Ortwin Rave, Hermann Beenken, Franz Roh, Carl Linfert, Will Grohmann, Bruno E. Werner und Werner Haftmann, war ein prononciertes Freiheitskult, der sich im Hinblick auf die Kunst vor allem im Wunsch nach einer Restaurierung der totalen Autonomie des künstlerischen Schaffens äußerte. Die Befreiung vom Faschismus wurde in diesen Kreisen nicht als ideologische Verpflichtung verstanden, dem falschen Kollektiv das Leitbild einer echten Gemeinschaft entgegenzustellen, sondern erst einmal als Befreiung in die Autonomie, die Bindungslosigkeit, ja Unverantwortlichkeit begriffen. Doch das sollte niemanden verwundern. Schließlich stammten die meisten Theoretiker dieser Gruppe aus der sogenannten ‚Inneren Emigration‘, hatten sich also schon in den dreißiger Jahren gegen jeden staatlichen Übergriff verwahrt, oder waren – wie Grohmann, Linfert und Werner – kleine Mitläufer des Dritten Reiches gewesen,²³ die sich jetzt als ‚gebrannte Kinder‘ einem unverbindlichen Modernismus in die Arme warfen.

Ein gutes Beispiel eines solchen Autonomiedenkens bietet Adolf Grimme,

der am 3. März 1946 in seiner Eröffnungsrede der Ausstellung ‚Befreite Kunst‘ im Celler Schloß sagte: „Gleichgültig, welche Staatsform herrscht – die Kunst muß frei sein. Befreite Kunst heißt: die von jeder staatlichen Bevormundung befreite Kunst.“²⁴ Für ihn war es nicht mehr der Staat, welcher der Kultur ihr Ziel weist, sondern die „Kultur-Idee“, welche dem Staate ihren „Wert“ verleiht. Worin jedoch diese „Kultur-Idee“ besteht, wird leider nicht gesagt und kann aufgrund eines totalen Ideologieverdachts auch gar nicht formuliert werden. In dem von Grimme ins Auge gefaßten Staate soll einmal nur das „freie Wettspiel“ herrschen. In ihm wird man den Künstlern lediglich empfehlen, sich ihrer „geistigen Eigenart“ bewußt zu werden und sich allein ihrer „freien Selbstentfaltung“ zu widmen. Grimme wendet sich deshalb ausdrücklich gegen alles, was an ‚Tendenz‘ oder ‚Funktion‘ erinnert. „In der Kunst entscheidet nicht die Zahl und nicht die Tageswirkung“, heißt es bei ihm. „Die tiefsten Künstler sind den Zeitgenossen immer fremd“, erklärt er im Sinne längst verwässerter Avantgarde-Konzepte, „und bilden erst im Laufe der Geschichte eine Gemeinde.“ Grimmes Kunst ist daher eine Kunst, die sich zwar um „eine vertiefte Erkenntnis“ bemüht, sich aber nie fragt, wohin diese „Erkenntnis“ führen soll.²⁵

Und so wie Grimme äußerten sich in der Folgezeit fast alle neoliberalen Kunstkritiker und Kunsthistoriker. Was sie den faschistischen Parteibonzen vorwarfen, war stets das gleiche: nämlich zum Volke ‚herabgestiegen‘ zu sein, statt sich wie die ältere Bourgeoisie dem Volke als Vorbild zu empfehlen (und dann dieses Volk durch bestimmte Bildungsbarrieren von den als ‚national‘ hingestellten Kulturgütern auszuschließen). Unter Faschismus verstanden daher die Neoliberalen dieser Ära erst einmal Massendenken, Denken der Niederen, das heißt einen gewaltig aufgeblähten Intellektuellenhaß, der sie in seinem plebiszitären Gleichheitsdenken an das Konzept des ‚rohen Kommunismus‘ erinnerte. Die ‚Masse‘ habe nun einmal keinen Geschmack, heißt es immer wieder. Sie sei dumpf, tierisch und nur aufs rücksichtslose ‚Abweiden‘ bedacht. Die radikale Ablehnung der modernistisch-elitären Kunst durch die Faschisten wird deshalb in diesem Lager gern mit einem ‚Aufstand der Massen‘ im Sinne Le Bons oder Ortega y Gasset verglichen, der auch kulturell zu einer ‚Nacht der langen Messer‘ geführt habe. „All das, was ihrem Begreifen fern lag“, erklärte Herbert Griebitzsch 1947 in der Zeitschrift *Aussaat*, „was als hohe Kunst eine Anforderung zu einem Bemühen um Höheres bedeutete, wurde aus dünnlicher Torheit unter der Rubrik ‚entartet‘ gebucht, dafür aber all jenes, was leicht und seicht, was fern künstlerischer Problematik und Tiefe, was plattem Masseninstinkt gemäß, als echtes, als volksverbundenes Schaffen hingestellt.“²⁶ Wilhelm Boeck schrieb 1947 im *Kunstwerk*, daß die Nazis unter „entarteter Kunst“ vor allem das verstanden hätten, was „geistgeboren sei“ und somit „Unabhängigkeit“ demonstriere.²⁷ Er charakterisierte daher den Faschismus als einen „Vandalismus“ der Niedrigstehenden gegen jede „höher geartete Kultur“. „Indem er das Urteil der kunstfremden Massen

sanktionierte“, heißt es hier mit dem üblichen bürgerlichen Bildungshochmut, habe er sich als eine indiskutable Banausenbewegung entlarvt.²⁸ Ja, bei Martin Grabow heißt es 1949 in *Ost und West*, daß die modernistisch-elitäre Kunst nun einmal „für den Ungeist hinter niedrigen Stirnen befremdlich und aufreizend“ sein müsse.²⁹ Aus diesem Grunde hätten die Nazihorden, wenn sie auf ‚Höheres‘ gestoßen seien, nur zuschlagen können.

Viele dieser bürgerlich-neoliberalen Kulturtheoretiker der unmittelbaren Nachkriegszeit griffen bei dieser Banausenkritik gern auf älteste romantisch-elitäre Klischeevorstellungen zurück, nach denen die Kunst schon immer eine Sache der Wenigen, der Gebildeten und Auserlesenen gewesen sei, für welche die Spießer und Philister, die sich nur für materiell Greifbares interessierten, nun einmal kein Verständnis aufbrächten. Überhaupt waren diese Neoliberalen fest davon überzeugt, daß alle wahren Künstler seit eh und jeh von dem breiten Publikum entweder gar nicht beachtet oder verkannt worden seien, wie das Franz Roh 1948 in seiner Materialsammlung *Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens* zu dokumentieren suchte. Was darum diese Leute den Nazis zum Vorwurf machten, war vor allem ihre Naivität, wie sie es nannten, bei den breiten Massen eine Bildungsmöglichkeit oder gar ein Bildungsverständnis vorauszusetzen. Diese Massen seien nun einmal nicht bildungsfähig, wie die Neoliberalen immer wieder erklären. Sie seien rückständig, hätten einen schlechten Geschmack, gäben sich künstlerisch mit dem ‚letzten Dreck‘ zufrieden, das heißt wollten lediglich Schönes, Wohlgemeintes, Verkitschtes, aber nicht ‚Kunst‘. In den Schritten dieser Gruppe erscheinen deshalb die faschistischen Kulturpolitiker meist als die Leute aus dem ‚Mustopf‘, die Leute von Vorgestern, die ewigen Spießer. Man bedient sich dabei häufig der Metapher vom ‚gesunkenen Kulturgut‘ und weist darauf hin, daß die abgelegten Kleider der herrschenden Klasse von den Hinterhofbewohnern immer erst fünfzig Jahre später aufgetragen würden. Und so heißt es ständig: Die Nazis hätten 1933 noch immer jenen Stil befürwortet, der bei den guten Bürgern um 1880 im Schwange gewesen sei, nämlich den Stil der Münchner Genremalerei oder gar den eines grenzenlos verkitschten Salonidealismus.

Um also die Nazikunst lächerlich zu machen und zugleich zu verharmlosen, wird sie von den Neoliberalen gern als Ausdruck einer allgemeinen Spießer-Ideologie hingestellt. Dafür sprechen Schriften und Bücher wie *Entartete Kunst* (1947) von Adolf Behne, *Kunstdiktatur im Dritten Reich* (1949) von Paul Ortwin Rave, ja selbst noch Werke wie die *Geschichte der deutschen Kunst* (1958) und „*Entartete‘ Kunst* (1962) von Franz Roh, *Die Bildenden Künste im Dritten Reich* (1963) von Joseph Wulf und *Spießer-Ideologie. Von der Zerstörung des deutschen Geistes im 19. und 20. Jahrhundert* (1964) von Hermann Glaser.³⁰ So erklärt etwa Behne, daß sich die Nazis bei ihren Affekten gegen die modernistische Kunst vor allem auf den „Geisteshaf der Spießer“, das heißt ein „klotziges, seelenloses, geistblindes Banausentum“ gestützt hät-

ten.³¹ Roh behauptet, daß die „Hakenkreuzler“, wie alle Spießler, im Prinzip „unoriginell“ gewesen seien und daher alles „Neuartige“ als „abwegig“ abgelehnt hätten.³² Wie jedem „Durchschnittsbürger“ habe ihnen nur diejenige künstlerische „Ausdrucksform“ gefallen, die zu „Großmutterns Zeiten“ aktuell gewesen sei, was er mit einem nicht näher definierten „seelischen Trägheitsgesetz“ in Beziehung setzt.³³ Und auch Wulf behauptet, daß unterm Faschismus nur „Spießertum und Banausengemüt“ geherrscht hätten.³⁴ In aller Breite wird diese Theorie dann von Glaser vorgeführt, der von der These ausgeht, daß der Faschismus auf einer kleinbürgerlichen Ideologie beruht, die er mit Adjektiven wie „medioker und provinziell, fanatisch und brutal, engstirnig und ressentimentgeladen, aber auch ‚feinsinnig‘ und ‚innerlich‘“ charakterisierte.³⁵ Unter dieser Perspektive gesehen, ist für ihn Ziegler nur ein potenziertes Böcklin, Hitler nur ein potenziertes Wilhelm II. Als die Hauptzüge der NS-Malerei werden dementsprechend Biermystik, Spießerromantik, wildgewordene *Gartenlaube*, verklemmte Idyllik, Blut-und-Boden-Schwulst und nationaler Kitsch hervorgehoben. Überhaupt sei die Kunst des Dritten Reiches „laut und bunt, banal und knechtisch“ gewesen, wie Behne erklärt, und deshalb von den breiten Massen als „wunderschön“ akzeptiert worden.³⁶

Alle diese Autoren sind sich also einig, daß es unterm Faschismus keine ‚wahre Kunst‘ gegeben habe. „Die Kunst ging in die Verbannung“, schreibt Behne apodiktisch³⁷, ohne genauer zu spezifizieren, welche Kunst er damit meint. Doch das versteht sich für diese Autoren offenbar von selbst. Für sie ist eben die ‚wahre Kunst‘ immer die Kunst der Höheren, der Wenigen, der Gebildeten – und nicht die Kunst der Massen. Aus diesem Grunde erscheint Rave der faschistische Slogan „Die Kunst dem Volke“ als etwas höchst Problematisches. Wie für alle gutbürgerlichen Liberalen ist für ihn Kunst eine „Sache der Wenigen, der Aufgeschlossenen, derer, die guten Willens sind“.³⁸ „Was der einzelne Künstler schafft“, heißt es bei ihm, „das spricht – bestenfalls – zum Einzelnen.“³⁹ Im gleichen Sinne äußerte sich Behne: „Weil uns die echten Künstler als Einzelne, als Individuen, als Menschen ansprechen, mußten sie der auf Stückzahl und Vermassung zielenden Politik Hitlers verdächtig, hinderlich und störend sein.“⁴⁰ Und auch Willi Baumeister schrieb 1947 in seinem Manifest *Das Unbekannte in der Kunst*, daß die Künstler zu allen Zeiten „Isolierte“ gewesen seien.⁴¹ Die meisten dieser neoliberalen Verlautbarungen laufen darum auf die These hinaus, daß man sich in der Kunst nie der Masse anpassen dürfe. Gerade auf diesem Gebiet, wo der Gefahren so viele seien, solle man vermeiden, ins Gesamtgesellschaftliche oder gar Politische auszuschweifen, um sich von vornherein ins Abseits zu begeben. ‚Wahre Kunst‘ entstehe nur in der Einsamkeit, liest man immer wieder. Sie wende sich nur an die Wenigen – und werde von noch Wenigeren verstanden. Hermann Becken sprach sich daher 1950 – nach den Erfahrungen unterm Faschismus – ausdrücklich gegen jede Form der „Auftrags- oder Monumentalkunst“ aus und pries eine Kunst, die nur eine kleine Schicht von ‚Kennern‘ ins Auge

fasse.⁴²

Allerdings muß man bei diesen Neoliberalen (um nicht allzusehr zu vereinfachen) zwischen mehreren Varianten unterscheiden. Da wären einmal die Vertreter der ‚Inneren Emigration‘, die von vornherein auf jede Breitenwirkung verzichteten und lediglich auf das Interesse der ‚Einsichtsvollen‘ vertrauten. Außerdem wären da jene Snobs, die solche Konzepte lediglich dazu benutzten, um ihre gesellschaftliche Außenseiterrolle zur Schau zu stellen. Und schließlich wären da die Vertreter der ‚Frankfurter Schule‘, welche sich der illusionären Hoffnung hingaben, daß es auch heute noch möglich sei, sich durch eine hermetische Abkapselung von der Gesellschaft wenigstens einen Rest an Widerstandspotential gegen die fortschreitende Vermassung zu bewahren.

Doch letztlich gehen alle diese Kunst- und Kulturkonzepte immer wieder in dem Hauptkonzept auf, daß man der Kunst keine außerkünstlerische Funktion geben dürfe, sondern auf ihrer Autonomie bestehen müsse. Alle diese Autoren spielten sich daher als Außenseiter auf, die in jeder gesamtgesellschaftlichen Verpflichtung sofort eine Einengnung ihrer persönlichen Freiheit sehen. Begriffe wie soziale Verantwortlichkeit, Allgemeinverständlichkeit, Solidarität mit den Unteren usw. rutschen deshalb im Denken dieser Kreise mehr und mehr ins Negative ab. Um so stärker wird dagegen alles Extravagante, Modische, Schwerverständliche usw. aufgewertet. Während sich die Konservativen, Christen und Sozialisten nach 1945 noch für eine ‚Hohe Kunst für Jedermann‘ eingesetzt hatten (und zum Teil auch noch in den fünfziger Jahren an dieser Forderung festhielten), bevorzugten diese Kreise zusehends eine ‚Hohe Kunst gegen Jedermann‘, wie sich H.H. Stuckenschmidt im Hinblick auf die modernistische E-Musik dieser Jahre ausdrückte.⁴³ Nach Hitler, nach Auschwitz, nach Stalingrad, nach Hiroshima, nach der gescheiterten Democratic Re-education und dem Ausbruch des Kalten Krieges verbreitete sich innerhalb dieser Schichten ein tiefgehender Ideologieverdacht, der sich in einer prononcierten ‚Ohne-mich‘-Haltung äußerte, die neben resignierenden auch manche zynischen Elemente enthält.

Aus diesem Grunde wandten sich viele dieser Liberalen bereits in den frühen fünfziger Jahren gegen die Gefahr einer plebiszitären Demokratie, in der wiederum die Mehrheit den Ton angebe. Sie wollten keine Demokratie, wie Behne erklärte, wo an „die Stelle eines Oberbanausen Millionen Spießer treten“, ⁴⁴ sie wollten – wenigstens in Sachen Kunst – die ‚totale Freiheit‘. Wohl das beste Beispiel einer solchen Haltung bietet Franz Roh, der Mitte der fünfziger Jahre seine früheren ‚Irrtümer‘, nämlich sein Eintreten für eine realistische Kunst im Sinne der Neuen Sachlichkeit, öffentlich bereute und sich in seiner *Geschichte der deutschen Kunst* zu einem elitären Abstraktionismus bekannte. Es sei grundsätzlich verfehlt, erklärte er hier, in den bildenden Künsten eine ‚Allgemeinverständlichkeit‘ anzustreben, ihnen eine ‚beherrschende Idee‘ unterzulegen oder sie gar zum ‚Träger eines politischen Gedan-

kens“ zu machen.⁴⁵ Roh setzte sich deshalb in aller Schärfe von jenem Gustav F. Hartlaub ab, der 1934 in der Zeitschrift *Deutsche Zukunft* geschrieben hatte, daß auch die Kunst nur dann einen Sinn habe, wenn der Staat einen Sinn habe.⁴⁶ Statt dessen empfahl Roh, in Zukunft lieber auf alle ideologischen Sinngebungen innerhalb der Kunst zu verzichten.

IV

Doch neben solche eher regressiven Statements traten schon in der unmittelbaren Nachkriegszeit und dann verstärkt in den frühen fünfziger Jahren kunsttheoretische Verlautbarungen, die sich nach der Erfahrung mit dem Faschismus nicht einfach mit einer gesellschaftlichen Außenseiterposition zufrieden gaben, sondern sich in ihrem elitären Modernismus als durchaus repräsentativ, wenn nicht gar offensiv verstanden. Und zwar stützten sich die Vertreter dieser Gruppe bei ihrem kulturellen Führungsanspruch vor allem auf das Konzept der ideologischen Überlegenheit der ‚westlichen Freiheit‘ gegenüber der allgemeinen Unfreiheit hinter dem ‚Eisernen Vorhang‘. Sie verstanden also ihren Liberalismus nicht nur als gutbürgerliches Privileg, sondern auch als politische Verpflichtung, die sich in der Abseitslage befindliche modernistisch-elitäre Kunst zur offiziösen Systemkunst und damit zur Staatskunst der neugeschaffenen Bundesrepublik zu erheben. Diese Gruppe konnte sich von Anfang an der Unterstützung all jener erfreuen, die der Kunst der oberen 4,76 Prozent der westdeutschen Bevölkerung wiederum einen bürgerlichen Stellvertretungsanspruch zurückgeben wollten. Ideologisch gesehen, zogen die eher militanten Neoliberalen zur Unterstützung ihrer Thesen meist die gängigen Antitotalitarismustheorien der Nachkriegszeit heran,⁴⁷ die auf der Gleichung „Braun gleich Rot“ beruhten. Allerdings eskalierte diese Gesinnung zu Anfang der fünfziger Jahre – im Zuge der ‚abendländischen‘ Mission des Adenauerismus – schnell von ‚Braun gleich Rot‘ zu ‚Rot ist schlimmer als Braun‘ und schließlich zu ‚Rot ist unser einziger Gegner‘. Da durch den Kalten Krieg die UdSSR – wie schon unter Hitler – wieder zum Hauptfeind Nummer Eins geworden war, verschob sich also die Zielrichtung dieser Ideologie immer stärker aus dem Antifaschistischen ins Antikommunistische. Was daher bei den Faschismusanalysen dieser Gruppe im Vordergrund steht, ist gar nicht der Faschismus, sondern die Intention, mit Hilfe der Totalitarismustheorie dem Kommunismus eins auszuwischen. Statt sich selber anzuklagen, das heißt die eigene Vergangenheit zu ‚bewältigen‘, wird hier mit geradezu pharisäischer Selbstgerechtigkeit der Balken lediglich im Auge des anderen gesucht. Faschismus und Kommunismus erscheinen daher im Rahmen solcher Untersuchungen meist als ‚Brüder‘, wobei durch die enge Assoziation des einen mit dem anderen die eigene Unabhängigkeit des jeweils Schreibenden – im Sinne eines Sonderstatus der geistig Abgehobenen über den dumpfen Instinkten folgenden Massen – einen geradezu auratischen Charakter bekommt.

Dafür einige Beispiele aus der kunstkritischen Literatur dieser Jahre. So

bezeichnet etwa Hermann Beenken schon 1950 in dem Kalten-Kriegs-Blatt *Der Monat* das Schicksal der Malerei im „Rußland Stalins“ als ebenso „ausweglos“ wie das Schicksal der Malerei im „Deutschland Hitlers“. ⁴⁸ Roh charakterisiert die Nationalsozialisten und Bolschewisten als „Brüder“, deren kulturpolitische Ambitionen notwendig in die „künstlerische Irre“ führten. ⁴⁹ Das gleiche behauptet Will Grohmann in seiner Einleitung zum Katalog der West-Berliner Ausstellung „Kunstdiktatur gestern und heute“. ⁵⁰ Joseph Wulf stellt die Vertreter des „sozialistischen Realismus“ und der „Kunst des Nationalsozialismus“ einfach als „Zwillinge“ hin. ⁵¹ Paul Vogt verwirft in seiner *Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert* im Sinne der herkömmlichen ‚Braun-gleich-Rot‘-Theorien vor allem die vulgären ‚Kunst-fürs-Volk‘-Tendenzen, welche beide Richtungen gemeinsam hätten. ⁵² Etwas differenzierter verfährt erst Martin Damus in seinem Buch *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus*, wo zwischen „partiell anderen“ Inhalten und höchst verwandten ästhetischen „Ausdrucksweisen“ unterschieden wird, denen allerdings die gleiche „systemstabilisierende“ Absicht zugrunde liege. ⁵³

Wohl der bekannteste und einflußreichste Vertreter dieser Richtung war Werner Haftmann, der in seinen Zeitungsbeiträgen, Büchern und Ausstellungskonzepten der frühen fünfziger Jahre im Sinne einer militanten Verteidigung des Modernistisch-Elitären alle ‚realistischen‘ Tendenzen in der Kunst als ressentimentgeladen, unfrei und damit totalitaristisch anprangerte. So schreibt er schon am 17. Januar 1952 unter dem Titel *Glanz und Gefährdung der abstrakten Malerei in der Zeit*: „Kunst braucht keine Zwecke, keine religiösen, keine humanistischen und schon gar keine sozialen Rechtfertigungen. ‚Kunst dem Volke!‘ hat sich braun und rot demaskiert.“ Wie alle frühen Vertreter des Neoliberalismus vertritt Haftmann in diesem Aufsatz noch die These, daß Kunst nicht öffentlich, sondern nur im „Innenbereich“ wirken solle. Zwei Jahre später widmet er darum in seinem Buch *Malerei im 20. Jahrhundert*, der Bibel der abstrakten Malerei, auf über 500 Seiten der nationalsozialistischen Malerei nur zwei Seiten. ⁵⁴ Wie Rave geht auch Haftmann hier von der Überlegenheit des ‚isolierten‘ Geistes aus und verwirft jede „unmittelbare Nützlichkeit“. Sich den „Sehgewohnheiten der Masse“ anzupassen, ja überhaupt eine „mittlere Linie“ als „verbindliches Maß“ hinzustellen, führt nach seiner Meinung – ob nun im linken oder rechten Lager – notwendig zu einem Rückfall in den „Klischee-Realismus“ des 19. Jahrhunderts. Haftmann gibt sich deshalb gar keine Mühe, den sozialistischen Realismus von der NS-Kunst abzuheben. Der „offizielle Kunststil totalitärer Staaten“ ist für ihn stets der gleiche. ⁵⁵ In all dem sieht er lediglich belanglose Episoden einer „Art dirigé“, die den Siegeszug der abstrakten Malerei im 20. Jahrhundert nicht aufzuhalten vermochte. Noch deutlicher wird Haftmann in seiner Einleitung zum Katalog der ersten Documenta, die 1955 in Kassel stattfand und an deren Ausgestaltung er einen maßgeblichen Einfluß hatte. Hier wird nicht nur seine Verdammung des Allgemeinverständlichen, Realistischen und damit Linken

schärfer, hier geht zugleich seine Argumentation deutlich ins Repräsentative über. Nach den Episoden des „Totalitarismus“, heißt es in dieser Einleitung, innerhalb deren – trotz aller „Massenbeglückungsdogmen“ – nicht „ein einziges erinnerungswürdiges Werk“ entstanden sei, habe sich die westdeutsche Malerei wieder auf eine große ‚europäische‘ Tradition besonnen und sei zu Freiheit, Einzelverantwortlichkeit und geistiger Höhe zurückgekehrt.⁵⁶

Doch nicht nur Haftmann, auch alte Nazis wie Will Grohmann und Carl Linfert⁵⁷ verließen zu diesem Zeitpunkt ihre ideologischen Schlupflöcher und gingen in Blättern wie *Monat*, *Tagesspiegel*, *Jahresring* usw. in aller Offenheit zum Gegenangriff über, das heißt veranstalteten ein unbarmherziges Kesseltreiben gegen alte Realisten oder Vertreter der Halbmoderne wie Carl Hofer, das an Schärfe wie offizösem Gehabe nichts zu wünschen übrig ließ.⁵⁸ In ihren Statements wird die modernistisch-elitäre, abstrakte Kunst immer massiver als der repräsentative kulturelle Ausdruck des ‚Freien Westens‘, ja einer sich immer deutlicher abzeichnenden ‚Weltkunst‘ gefeiert und damit im Zuge der fortschreitenden Westintegration der Bundesrepublik der Anschluß an den Modernismus der us-amerikanischen und französischen Malerei vollzogen. Daß auch linke Künstler, wie Käthe Kollwitz, George Grosz oder die Maler der ASSO, den Nazis ein Dorn im Auge waren, wird von diesen Kritikern meist verschwiegen. Ihre Helden sind allein die Vertreter des Abstraktionismus. Nur sie werden daher als die bedauernswerten Opfer der nazistischen Kulturpolitik hingestellt, wobei diese Kritiker auch vor verzerrenden Einseitigkeiten oder gar Verfälschungen nicht zurückschreckten. Schließlich war im faschistischen Italien gerade der modernistische Futurismus besonders stark gefördert worden. Schließlich wurden die avantgardistischen Kunst-Ismen schon seit 1925 von einem Neuen Realismus oder einer Neuen Sachlichkeit in den Hintergrund gedrängt. Und schließlich hatten auch Expressionisten wie Nolde oder Abstrakte wie Kandinsky in aller Offenheit mit dem Faschismus sympathisiert oder ihm zumindest nichts entgegengesetzt.⁵⁹

Doch wenn es um Machtansprüche geht, wird auf die Wahrheit oft keine Rücksicht genommen. Und um Machtansprüche ging es diesen Vertretern eines offiziösen Liberalismus durchaus. Was sie ins Auge faßten, war eine durchgreifende Restaurierung des alten bürgerlichen Stellvertreteranspruchs in allen Fragen der höheren Kultur. Die eher militante Richtung dieses Neoliberalismus verwandelte sich daher um 1955 in das kulturelle Establishment der Bundesrepublik und gab ihren Stil als den Stil der führenden In-Group dieser Gesellschaft aus, was zu einer höchst wirkungsvollen Diffamierung aller auf Gemeinschaft, Solidarität, Volksverbundenheit, sozialem Gewissen und Allgemeinverständlichkeit beruhenden Konzepte einer ‚Hohen Kunst für Jedermann‘ führte. In bewußtem Gegensatz zu allen konservativen, christlichen oder sozialistischen Kunstkonzepten, denen eine gesamtgesellschaftliche Verbindlichkeit zugrunde liegt, wird in diesen Kreisen unter Kunst nur die ‚Selbstverwirklichung‘ der Wenigen, der Künstler, der Kunstfreunde und der sie umgebenden

Schickeria empfunden, das seinen treffendsten Ausdruck im rücksichtslosen Sich-Selbst-Entladen der sogenannten Action-Painting findet. Als Kunst gilt hier also vornehmlich das ins Ästhetische übersetzte Sich-Ausleben der Oberen, das heißt der zu sich selbst gekommene Solipsismus, der sich ‚autonom‘ gibt und doch der Ausdruck einer durch und durch ideologisierten Privilegienhaltung ist. Durch die totale Nichtachtung jedes sozialen Gewissens verkehrt sich damit der emanzipatorische Impuls, der in diesem avantgardistischen Modernismus einmal gesteckt hat, in sein Gegenteil. Was im Expressionismus, Dadaismus oder Konstruktivismus noch ins Gesamtgesellschaftliche zielte, wird hier endgültig ins rein Subjektivistische verdünnt. Doch gerade der Schein des Freiheitlichen, der diese Kunst umgibt, erhielt nach den Erfahrungen unterm Faschismus eine solche Leuchtkraft, daß in den fünfziger Jahren jede ernsthafte Auseinandersetzung mit sozialistischen Kunstkonzepten, ja selbst mit denen des Nationalsozialismus, die bei aller Korrumpierung, Depravierung und Pervertierung noch immer einen Rest an Sozialismus enthalten, schließlich zum Erliegen kam.

Und so laufen die neoliberalen Faschismusanalysen der mittlfünfziger Jahre immer wieder auf die gleiche falsche Alternative hinaus: hie demokratische Freiheit, hie totalitaristische Unfreiheit. Daß damit die eigentliche Funktionsfrage von Kunst einfach unter den Tisch gewischt wurde, bekümmerte fast niemanden. Diese Kreise wollten weder zum Volk hinuntersteigen noch das Volk zu sich heraufbilden (wie das für ältere idealistische, populistische, christliche, konservative oder sozialistische Kunstkonzepte typisch ist), sondern überhaupt keinen Kontakt zum Volk mehr haben. Die Dialektik von Freiheit und Gleichheit, ohne die solche Fragen überhaupt nicht sinnvoll zu behandeln sind, taucht daher in den Schriften dieser Richtung gar nicht auf. Erst als sich nach 1961 die ideologischen Fronten in der Bundesrepublik wieder zu lockern oder neu zu formen begannen, das heißt als es zu einer neuen Vergangenheitsbewältigung, einer politischen Polarisierung und zu ersten Rückgriffen auf den Realismus kam, begann sich auch in der Faschismusdebatte einiges zu ändern. Allerdings blieben auch in der Folgezeit die Verfechter der Antitotalitarismustheorie weiterhin in der Mehrheit und haben gerade in den letzten Jahren – im Zuge des verschärften Antikommunismus sowie rein psychologisch-antiautoritärer Faschismusanalysen – wieder zugenommen. Was dem entgegengesetzt werden sollte, ist die Funktionsanalyse von Kunst, die sich auch bei der Erforschung faschistischer Kunstkonzepte nicht einfach mit billigen Freiheitsparolen zufrieden gibt, sondern gerade die Beschäftigung mit einem solchen Phänomen zum Anlaß einer weitergehenden Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen Charakter von Kunst überhaupt nimmt, die also weit über die übliche Gegenüberstellung von Freiheit und Unfreiheit hinauszudringen versucht. Schließlich hat uns gerade die Demokratie einen immer krasser werdenden Gegensatz von E- und U-Kunst beschert, durch den das Phänomen einer „Hohen Kunst für Jedermann“, das an sich zutiefst demokratisch wäre, fast

völlig aus dem Themenkreis der meisten Debatten um Kunst verschwunden ist.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Reinhard Kühnl: Formen bürgerlicher Herrschaft. Liberalismus – Faschismus (Reinbek 1971).
- 2 Berthold Hinz: Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution (München, 1974), S. 17.
- 3 Vgl. meinen Aufsatz: Die falsche Alternative. Zum Verhältnis von E- und U-Kultur in der BRD und den USA. In: Zeitschrift für Volkskunde (1980), S. 234 – 290.
- 4 In den Jahren 1945 bis 1965 stieg die Zahl der Abiturienten in der Bundesrepublik von 4 auf 5 Prozent der Gesamtbevölkerung.
- 5 Arbeitsjournal (Frankfurt, 1973), II, 589 und 777.
- 6 Hermann Nohl: Vom Sinn der Kunst. In: Befreite Kunst. Reden und Vorträge der Celler Kunstwoche. Hrsg. von Friedrich Rasche (Hannover, 1946), S. 14 – 22.
- 7 Ebd., S. 15.
- 8 Ebd., S. 16.
- 9 Ebd., S. 17.
- 10 Ebd., S. 10f.
- 11 Aussaat 1 (1946), H. 1, S. 18.
- 12 Ebd., H. 2, S. 24.
- 13 Ebd., 2 (1947), H. 3/4, S. 112.
- 14 Ebd., H. 5, S. 163.
- 15 Ebd., H. 1/2, S. 44f.
- 16 Vgl. u.a. Robert Scholz: Architektur und bildende Kunst. 1933 – 1945 (Oldendorf, 1977), wo unter Berufung auf Sedlmayr geradezu unentwegt gegen den „esoterischen, lebensfremden Kult eines isolierten Ästhetizismus“ vom Leder gezogen wird (S. 13).
- 17 Jutta Held: Kunst und Kunstpolitik. 1945 – 1949. Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg (Berlin, 1981), S. 29.
- 18 Hans Hildebrandt: Deutschlands Verlust an künstlerischer Kraft durch Auswanderung. In: Kunst. Malerei. Plastik. Graphik. Architektur. Wohnkultur. Hrsg. von Franz Roh 1 (1948), H. 1, S. 79.
- 19 Ebd., S. 80.
- 20 Aussaat 1 (1946), H. 3, S. 24.
- 21 Die Mahnung der Verfolgten. In: Bildende Kunst 3 (1949), S. 27f.
- 22 Hermann Wiemann: ‚Entartete‘ Kunst = Kunst der Verfallszeit? In: Bildende Kunst 3 (1949), H. 10, S. 347 – 349.
- 23 Vgl. Jürgen Weber: Kunst als Persilschein. Mit brauner Vergangenheit zur abstrakten Kunst. In: Linkskurve (1982), S. 27ff.
- 24 Befreite Kunst (vgl. Anm. 6), S. 5.
- 25 Ebda., S. 5, 8, 8, 12.
- 26 Herbert Griebitzsch: Wo steht die Bildende Kunst? In: Aussaat 1 (1946/47) H. 6, S. 46.
- 27 Wilhelm Boeck: Bilderverfolgung. In: Das Kunstwerk 1 (1946/47), H. 8/9, S. 65.
- 28 Ebd., S. 66, 68.
- 29 Martin Grabow: Entartete Kunst. In: Ost und West 3 (1949), H. 3, S. 82.
- 30 Vgl. meinen Aufsatz: Bewährte Tümligkeiten. Der völkisch-nazistische Traum einer ewig-deutschen Kunst. In: J.H.: Stile, Ismen, Etiketten. Zur Periodisierung der modernen Kunst (Wiesbaden, 1978), S. 103 ff. und Reinhard Merker: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus (Köln, 1983), S. 309ff.
- 31 Adolf Behne: Entartete Kunst (Berlin, 1946), S. 8, 48.
- 32 Franz Roh: ‚Entartete‘ Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich (Hannover, 1962), S. 9.
- 33 Ebd., S. 11.
- 34 Joseph Wulf: Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation (Gütersloh, 1963), S. 10.

- 35 Hermann Glaser: Spießler-Ideologie (Freiburg, 1964), S. 11, 33.
- 36 Behne: Entartete Kunst, S. 10.
- 37 Ebd., S. 9.
- 38 Paul Ortwin Rave: Kunstdiktatur im Dritten Reich (Hamburg, 1949), S. 6.
- 39 Ebd., S. 5 f.
- 40 Behne: Entartete Kunst, S. 7.
- 41 Willi Baumeister: Das Unbekannte in der Kunst (Stuttgart, 1947), S. 23.
- 42 Der Monat, H. 16 (1950), S. 426.
- 43 H.H. Stuckenschmidt: Musik gegen jedermann. In: Melos (1955), S. 245 ff.
- 44 Behne: Entartete Kunst, S. 44.
- 45 Franz Roh: Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart (München, 1958), S. 154 f.
- 46 Roh: ‚Entartete‘ Kunst, S. 16.
- 47 Vgl. meinen Aufsatz: Unbewältigte Vergangenheit. Westdeutsche Utopien nach 1945. In: Nachkriegsliteratur. Hrsg. von Jost Hermand, Helmut Peitsch und Klaus Scherpe (Berlin, 1982), S. 102 – 127.
- 48 Der Monat, H. 16 (1950), S. 427.
- 49 Roh: ‚Entartete‘ Kunst, S. 16.
- 50 Diese Ausstellung fand 1963 statt.
- 51 Wulf: Die Bildenden Künste im Dritten Reich, S. 10.
- 52 Paul Vogt: Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert (Köln, 1972), S. 331 ff.
- 53 Martin Damus: Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus (Frankfurt, 1981), S. 13.
- 54 Werner Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert (München, 1954), S. 424 f.
- 55 Ebd., S. 421, 425.
- 56 Documenta (Kassel, 1955), S. 17, 18, 22.
- 57 Vgl. Anm. 23.
- 58 Vgl. Zwischen Krieg und Frieden. Gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach 1945 (Berlin, 1980), S. 190 – 194.
- 59 Zum ‚Fall Kandisky‘ vgl. Reinhard Müller-Mehlis: Die Kunst im Dritten Reich (München, 1976), S. 219.