

der lebhaft Blau-Orangerot-Weiß-Akkord der Protagonisten, kühn die heftig bewegte Diagonalkomposition mit ihren starken Verkürzungen. Der Einfluß Ludovicos auf den jungen Guercino wird angesichts der Zuschauer am unteren Bildrand deutlich. Die Zuschreibung der „Vision des Hl. Martin“ aus SS. Gervasio e Protasio (Kat. Nr. 202) an Domenico Fetti kann hingegen nach genauem Studium nicht aufrechterhalten werden; im besten Falle rührt die Grundidee von Fetti, während die Ausführung sowohl von Nr. 202 als auch der Wiederholung in Correggio einem Werkstattgehilfen zu verdanken ist, der von Caravaggio übermäßig stark beeindruckt war. Qualitativ reicht das schwach gezeichnete Bild in keiner Hinsicht an Fetti heran. Einen mäßigen Eindruck hinterließ auch Bordones „Salvator“ (Kat. Nr. 251) wegen seines ruinösen Zustandes, während die Gemälde von Francesco Bassano (Kat. Nr. 233, sehr frisch in den Farben) und Girolamo Bedoli (Kat. Nr. 144), Francesco Bonsignoris schöner „Hl. Sebastian“ (Kat. Nr. 263) und besonders Giuseppe Bazzanis „Grablegung Christi“ (Kat. Nr. 145, um 1750) aus dem Mantuaner Dom das Ensemble der Gemälde würdig vervollständigten.

Jürgen M. Lehmann

REZENSIONEN

BERTHOLD HINZ: *Die Malerei im deutschen Faschismus, Kunst und Konterrevolution*. München, Carl Hanser, 1974 (Kunsthistorische Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft III), DM 34,—.

Mit großer Verspätung und auffälligem Zögern (wenn man an die Geschichtswissenschaft denkt) nähert die Kunstgeschichte sich den Problemen, die die ebenso kurze wie verhängnisvolle Epoche des Nationalsozialismus ihr aufgibt. Verspätet und zögernd: Das wird um so deutlicher, wenn man sich vor Augen hält, daß das meiste der noch so spärlichen Literatur von Vertretern anderer Disziplinen stammt. Für Hildegard Brenner (*Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1963) gilt dies ebenso wie für Anna Teut (*Architektur im Dritten Reich*, Berlin *usf.* 1967) und Barbara Miller Lane (*Architecture and Politics in Germany, 1918—1945*, Cambridge, Mass. 1968). Sieht man von dem nun schon mehr als zwei Jahrzehnte alten Buch ab, das Hellmut Lehmann-Haupt veröffentlichte (*Art under a Dictatorship*, New York 1954), so war es zunächst einzig und allein ein Thema, das unser Fach beschäftigte: Der Angriff des NS-Regimes auf die „Moderne“, speziell die moderne Malerei — gipfelnd in der spektakulären Luzerner Auktion von 1939 und der Verbrennungsaktion im Hof der Berliner Hauptfeuerwache (ebenfalls 1939). Paul Ortwin Rave hatte sich zu diesen und anderen Daten der Kunstverfolgung bereits 1949 mit einer Darstellung zu Wort gemeldet, die — nach wie vor höchst lesenswert — zu nicht geringen Teilen Quellencharakter trägt (*Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Berlin 1949). Franz Roh, Günther Busch und Alfred Hentzen sind ihm gefolgt, den Katalog einer Ausstellung (München 1962) nicht zu vergessen.



Abb. 1 München, Marienplatz. Blick auf das alte Rathaus und den 1974/75 neugebauten „alten“ Rathausturm (Foto M. Brix)



Abb. 2 München, Siegestor. Teilwiederherstellung nach der Kriegszerstörung (1958 abgeschlossen) (Foto M. Brix)



Abb. 3 Französischer Meister des 14. Jhs.: Madonna. Mantua, Kathedrale

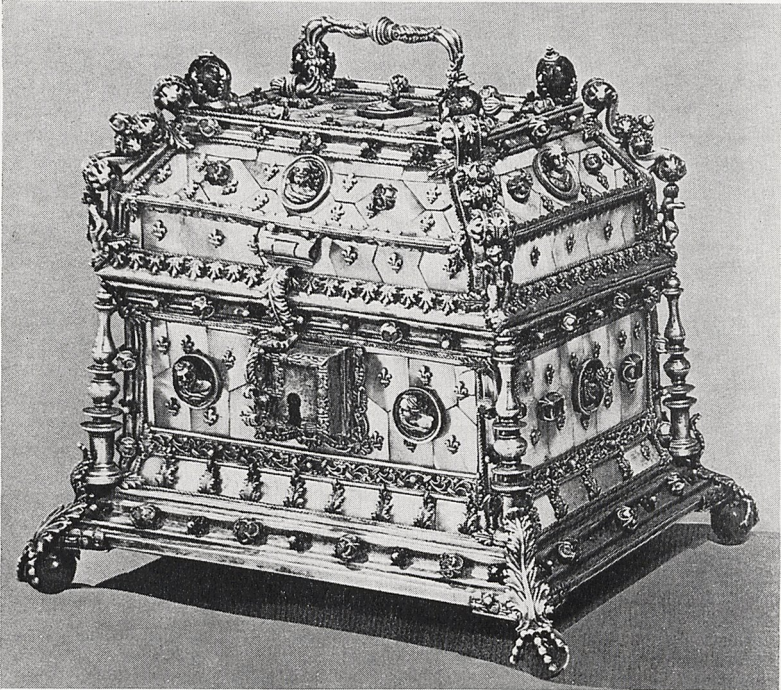


Abb. 4 Französischer Meister „B“: Schrein. Mantua, Kathedrale

Mehr als verständlich, daß die Generationen, die selbst in begeisterter Anteilnahme den Durchbruch der „Moderne“ erlebt, ja mitvollzogen hatten, hier ein Thema finden konnten. Mehr als verständlich ferner, daß die Bemühungen, die geschichtliche Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert nachzuzeichnen, zunächst an den avantgardistischen Positionen orientiert waren, daß man in deren Interpretation die erste Aufgabe sah und sehen mußte — nicht in der Verfolgung der Frage, in welchem Umfang daneben verschiedene ältere Stilrichtungen sich am Leben hielten.

Kein Wunder demnach, daß die von den Nationalsozialisten geförderte und als Selbstdarstellung propagierte Kunst lange beiseite blieb. Eine jüngere, gegenüber dem Regime in keinem Sinne mehr persönlich befangene Generation mußte wohl herangewachsen sein, damit diese Situation sich änderte — und zugleich mußte eine Lossagung des Faches von jeder Form ästhetisch begründeter Vorauswahl des Stoffes sich vollziehen, eine von eigenen Gefahren, von neuen Einseitigkeiten bedrohte Belebung des historischen Interesses, wie sie in der gegenwärtigen Zuwendung zum 19. Jahrhundert vielleicht am deutlichsten in Erscheinung tritt.

Es war dann zunächst die Bautätigkeit der Nationalsozialisten, die die Aufmerksamkeit auf sich zog. Nicht zufällig wandte man sich damit der öffentlichsten aller Künste zu — und bestätigte kritisch (so schon Hildegard Brenner), was die Auftraggeber seinerzeit mehr als einmal betont hatten: Daß in den verwirklichten und noch mehr in den geplanten „Repräsentationsbauten“ (wie traditionsgebunden sie immer sein mochten) jenes Regime tatsächlich anschaulich wird. Man denke etwa daran, wie unmißverständlich dessen pseudo-plebiszitäre Legitimationsverfahren in der „Kundgebungs-Architektur“ Verkörperung fanden. Im übrigen setzten 1969 die Erinnerungen Albert Speers als ein nicht hoch genug zu schätzendes historisches Dokument in diesem Bereich einen starken Akzent.

Sind wir also im Hinblick auf die Architektur inzwischen einige Schritte weit gekommen, so fehlt andererseits bis heute jede Untersuchung der vom Nationalsozialismus in Anspruch genommenen — und zumindest durch Brecker und Thorak signifikant in Erscheinung gebrachten — Skulptur. Von der Malerei galt bis zum Erscheinen des hier zu besprechenden Buches das gleiche. Vorarbeit ist nach keiner Richtung geleistet worden — ausgenommen die organisatorischen Fragen nationalsozialistischer „Gleichschaltung“, wie Hildegard Brenner sie behandelt hat.

Berthold Hinz war dieser Sachverhalt natürlich nicht verborgen. Er hat jedoch keine Veranlassung gesehen, ihm ernsthaft Rechnung zu tragen. In seiner Vorbemerkung (S. 7) weist er gleich eingangs die Hoffnung zurück, es könnte in seiner Veröffentlichung um solche Vorarbeit oder — mit größerem Ehrgeiz — darum gehen, „der Kunstgeschichte eine neue, von ihr bis heute ausgegrenzte Provinz zu erschließen, d. h. eine kunstgeschichtliche Epoche zur Anschauung zu bringen und zu bestätigen“. Die der-

gestalt formulierte Unterstellung, Kunstgeschichte zu treiben heiße „affirmativ“ zu handeln („zur Anschauung zu bringen und zu bestätigen“), wird dann sogleich durch eine Absichtserklärung ergänzt, die uns verdeutlicht, um welche Art von Affirmation es vielmehr gehen soll. Das Ziel des Verfassers lautet (S. 7), „eine politisch-ökonomisch begriffene — und nur so begreifbare — Epoche in einer ihrer ästhetischen Emanationen vorzustellen“.

In der Tat bedeutet das Buch den Versuch, diesen Weg zu gehen. Leider aber erweist sich auch als zutreffend, was der eben zitierte Satz aufgrund seiner allzu großen Zuversichtlichkeit befürchten läßt: Daß hier nicht offen und im Sinne kritischer historischer Forschung verfahren wurde, sondern allzu folgsam im engen Rahmen materialistischer Scholastik; daß alles, was erst einmal bewiesen und gewissenhaft aus den Quellen dargelegt werden müßte, ohne Umschweife als das Gegebene vorgestellt wird. Sämtliche Mängel der Publikation sind von diesem äußerst doktrinären Ausgangspunkt her zu „verstehen“. Das Hantieren mit Theorien ist beinahe alles, das Argumentieren aus dem historischen Material heraus beinahe nichts. Wer gehofft hatte, bisher vernachlässigte Fragestellungen und Verfahren an einem vernachlässigten Problem bewährt zu sehen, muß enttäuscht sein.

Der Autor hat sich nicht entschließen können, den Phänomenen versuchsweise unvoreingenommen gegenüberzutreten und sie als vergangene Wirklichkeit ernst zu nehmen. Es ist quälend zu verfolgen, wie sich die Realität hier ins Schemenhafte verflüchtigt, wie der Nationalsozialismus ein Popanz geworden ist, ein in größten Zügen hingemaltes Schreckbild spätbürgerlich-kapitalistischer Verfinsterung, wie es einseitiger und undifferenzierter kaum gedacht werden kann. Das will sagen: Der Verfasser hat sich erklärtermaßen den kommunistischen Faschismus-Begriff zu eigen gemacht, ohne ihn zu prüfen und als das politische Kampfinstrument, das er war und ist, identifizieren zu können. Konsequenter spricht er denn auch vom Faschismus oder deutschen Faschismus. Wie einfach dieses Geschichtsbild! Widersprüche und Grenzen des historischen Erkenntnisvermögens gibt es nicht — alles wird für durchschaubar erklärt und scheint leicht durchschaubar; alles gerinnt zur griffigen Formel.

Bezeichnend ist in diesem Sinne, daß die entscheidenden politischen Figuren überhaupt nicht in Erscheinung treten. Dies gilt z. B. für Hitler — und der Autor apostrophiert denn auch, folgerichtig, pauschal und mit unüberhörbar politischem Akzent, die angeblich auflebenden „politisch wie wirtschaftlich opportunen, die faschistische Führerideologie reproduzierenden Versuche, mit biographischen Mitteln den Faschismus schreiben, ihn aus Hitlers Subjektivität resultierend weismachen zu wollen“. Welcher seriöse Historiker sollte sich in dieser Zuspitzung getroffen finden können? Wir erfahren keinen einzigen Namen! Im übrigen hat diese seine Einstellung den Verfasser nicht gehindert, dem Buch einen dokumentarischen Anhang beizugeben, der ausschließlich aus einigen nicht weiter kommen-

tierten Hitler-Reden besteht. Hier wird deutlich, wie wenig inneren Zusammenhang die Publikation besitzt; denn die mitgeteilten Reden spielen in ihr — wie Hitler überhaupt — durchaus keine Rolle. Es wäre gut gewesen, der Autor hätte (wie Hildegard Brenner dies vorbildlich tat) andere Dokumente, Belege seines Sinnes, zusammengestellt. Daß es nicht geschah, zeigt einmal mehr, daß Beweise in dieser Untersuchung einen zu geringen Platz einnehmen.

Für den umfangreichen und zweifellos sehr nützlichen Abbildungsteil gilt das gleiche. Er bietet in guten Reproduktionen eine Auswahl der vom Nationalsozialismus geförderten Malerei. Aber die Verbindung zum Text ist dünn. Von den etwa 200 Abbildungen wird nur ein kleiner Teil irgendwo mit dem Titel genannt, ein nochmals kleinerer tatsächlich besprochen. Im übrigen ist es bedauerlich, daß zu den Reproduktionen keinerlei Daten gegeben werden. Ich möchte gewiß keinem unbedingten Katalog-Ehrgeiz das Wort reden. Doch wäre es gut, die Entstehungszeit der Bilder (oder, wenn das nicht, die Zeit der Ausstellung bzw. der Veröffentlichung) zu kennen. Denn wer sich mit dieser Malerei beschäftigt, der fragt — wie übrigens auch der Verf. (S. 110 f.) — irgendwann nach etwaigen „Entwicklungen“, nach Akzentverschiebungen in Stil und Ikonographie, und möchte dann seine Informationen haben.

Damit bin ich beim Textteil des Buches. Mangelnden Zusammenhang muß man leider auch an ihm feststellen. Die historischen Tatsachen, die der Autor vor allem von Hildegard Brenner übernahm, sind kaum einmal ausreichend anschaulich referiert und wachsen mit den ehrgeizigen theoretischen Erörterungen nicht plausibel zusammen. Immer wieder schlägt eine deutliche Voreingenommenheit verhängnisvoll durch. Die reformbetonte Ungeduld, die der Verfasser aller herkömmlichen Kunstgeschichte gegenüber an den Tag legt, wirkt sich denkbar negativ aus. Man muß kein unkritischer Verehrer des Üblichen sein, um hier zu konstatieren, daß niemand ungestraft auf bewährte Verfahren einer Disziplin verzichtet.

Zunächst einige Worte zu der Verarbeitung der vorliegenden (zugeständenermaßen noch überall unzureichenden) Literatur. Es läßt sich in diesem Punkt nur von erheblichen Nachlässigkeiten sprechen. Hinweise auf das andernorts bereits Gesagte fehlen an vielen Stellen, wo ein Zitat sehr wohl geboten gewesen wäre; und mehr als einmal werden Autoren geradezu irreführend charakterisiert. Dieses Stilisieren oder auch Verschweigen der Konkurrenz findet man über Details hinaus selbst in grundsätzlichen Textpassagen. So im Hinblick auf eine der Kernthesen der Publikation. Der Autor betont zu Recht und mit dem notwendigen Nachdruck, daß in Gestalt der vom Nationalsozialismus geförderten Malerei die Tradition noch einmal ihre Chance bekam; was durch das Vordringen der „Moderne“ mehr und mehr in den Schatten geraten war, ohne doch völlig abzusterben, das wurde wieder an die Rampe geholt.

Deshalb — so der Verf. — könne von einer revolutionären Kunst nicht die Rede sein. Es handle sich vielmehr um eine Scheinrevolution im Bereich der Kultur (in Parallele zu der Scheinrevolution im Bereich der Sozialpolitik). Niemand wird diesen Feststellungen widersprechen wollen; sie liegen auf der Hand. Und niemand hat denn auch von revolutionärer Malerei im „Haus der deutschen Kunst“ oder von einem revolutionären Kunstgeschmack Hitlers gesprochen. Im Gegenteil! Der Verf. hingegen stellt seine Erkenntnis immer wieder als eine durchgreifende Korrektur aller bisherigen Überzeugungen dar. Davon kann nicht die Rede sein. Wo man sich (gewiß immer zu knapp, wie wir heute meinen) zur NS-Malerei äußerte, da konstatierte man ihre Bindung an die Überlieferung. So geschah es schon in Besprechungen der ersten Ausstellung im „Haus der deutschen Kunst“ 1937. (Vgl. B. E. Werner, abgedruckt in: Joseph Wulf, Die bildenden Künste im Dritten Reich, eine Dokumentation, Reinbek 1966, S. 210, oder G. H. Theunissen, zitiert von Percy Ernst Schramm in der Einleitung zu Hitlers Tischgesprächen im Führerhauptquartier 1941/42, Stuttgart 1963, S. 64.) Und die Scheinhaftigkeit dieser „realistischen“ Kunst — sie ist von Hildegard Brenner bereits unmißverständlich angedeutet worden.

Auffälliger noch wird die Einseitigkeit des Verf. vielleicht dort, wo er mit dem Wort „Faschismus“ operiert. Da dies in seinem Buch — nicht über den Details, sondern eher an Stelle aller Details — der entscheidende Begriff ist, wäre eine gründliche Erörterung des heutigen Standes der Faschismus-Diskussion am Platz gewesen. Man sucht sie vergeblich.

Bedauerlich, daß in Hinsicht auf die Bewältigung der kunsthistorischen Probleme ebenfalls nur Kritik anzumelden ist. Niemand wird im Ernst erwarten, daß man die vom Nationalsozialismus propagierte Malerei Bild für Bild analysiere, um sie dann, Künstler für Künstler, biographisch abzuhandeln. Wohl aber darf man — solange diese Bilder als Zeugnisse beansprucht werden — verlangen, daß exemplarische Interpretationen in nicht zu geringer Zahl geboten werden; im Interesse einer anschaulichen Darstellung und einer überzeugenden Beweisführung bleibt dies unverzichtbar. Der Verf. ist hier entschieden zu kurz angebunden. Er begnügt sich über weite Strecken mit der affirmativen Zitierung von Bildtiteln und eher feuilletonistisch zu nennenden Wendungen — so, wenn es z. B. von einem Gemälde mit den klugen und törichten Jungfrauen — einem auffälligen Thema gewiß — heißt (S. 114), da sei „Exemplarisches“ in die Anthropologie“ gebracht worden. Auch dort, wo ein Motiv einmal exkursartig abgehandelt ist, bleiben die Deutungen pauschal. Der Versuch (S. 88 ff.), aus der Themenwelt der NS-Malerei die Rolle abzulesen, die damals der Frau zudiktiert wurde, its für meine Begriffe nur zum geringsten Teil gelungen. Gewiß bedarf es keines Scharfsinns, um die zahlreichen Darstellungen von Müttern und kinderreichen Familien in eine Beziehung zur offiziellen Doktrin zu bringen. Wenn der Verf. aber meint, aus der Ikono-

graphie des Paris-Urteils analoge Schlüsse ziehen zu können, so vermag ich ihm nicht zu folgen. Die von ihm in diesem Zusammenhang herangezogenen Bilder der dreißiger Jahre bezeugen alles andere als eine einheitliche Auffassung dieses Sinnes; sie bringen im übrigen gegenüber der Tradition, dem späten 19. Jahrhundert, nichts definierbar Neues. „Der Paris verlängert das terroristische Prinzip, unter dessen Gewalt er selber steht, auf seine Einstellung der Frau gegenüber“ (S. 92): Diese Quersumme ist reine Spekulation; sie ergibt sich aus dem sehr disparaten Material nicht.

Unzureichend bleibt die Analyse auch an anderen Punkten des Buches. Wer sich der Kunst der totalitären Weltanschauungsstaaten unseres Jahrhunderts zuwendet, der hat es — gleichgültig in welcher Gattung — vorrangig mit Traditionsproblemen zu tun. Da führen vom Kaiserreich zum Nationalsozialismus, vom alten Akademiebetrieb zum „Tempel“ an der Münchner Prinzregentenstraße viele Wege, die es aufzusuchen gilt. Man kann dem Verf. nur immer wieder bestätigen, daß er diesen Sachverhalt in aller Deutlichkeit erkannte — aber den daraus resultierenden Fragen hat er sich dann doch eher entzogen als gestellt. Wenn er von der Geschichte der „Gattungsmalerei“ seit dem 17. Jahrhundert und deren Wiederhervortreten unter dem NS-Regime spricht, so rührt er vieles an, was untersucht werden müßte. In solchen Passagen erweist sich mit besonderer Schärfe, wie weit wir tatsächlich von der Möglichkeit einer wissenschaftlich tiefgreifenden Darstellung der NS-Malerei entfernt sind. Was wissen wir konkret — nach Thema und Stil — von den akademischen Überlieferungen, die hier ihre Rolle spielten; was von den Erwartungen, die sie umgaben, und was von dem Publikum, das sie trug? Wie wenig kennen wir die künstlerische Gesamtsituation vor dem Ersten Weltkrieg, da für uns die damaligen Revolutionäre noch immer vor einem so gut als leeren Horizont stehen! Wie ungeklärt ist nach wie vor die Frage, wie man die „Neue Sachlichkeit“, den Realismus der zwanziger Jahre, in diesen Zusammenhängen zu bewerten hätte! Denn so einfach getrennt, wie man es möchte, waren diese Stilrichtung und die nach 1933 geförderte Malerei doch nicht — man denke an Werner Peiner, Adolf Wissel, Udo Wendel. Und weiter: Wie vollzog sich die Durchsetzung dessen, was der Nationalsozialismus als seine Kunst in Anspruch nahm? Mit dieser Frage ist der Zeitraum von 1933 bis zur Eröffnung der Ausstellung „Entartete Kunst“ und der „Weihe“ des „Hauses der deutschen Kunst“, beides 1937, gemeint. Wir wissen bisher nur von den organisatorischen Maßnahmen des Regimes (die Reichskulturkammer), von den Auseinandersetzungen um das Kronprinzenpalais (die moderne Abteilung der Berliner Nationalgalerie), von wenigen parallelen Ereignissen. Dürfen wir behaupten, das sei genug? Und schließlich: Welches waren die „Idealvorstellungen“ Hitlers und seiner Gefolgsleute hinsichtlich der Malerei? Wohin sollten die Künstler sich „entwickeln“? Aus publizistischem Material müßte eine Antwort zu erhalten sein. Eines steht jedenfalls fest:

Zufrieden war man mit dem, was da ins Haus kam, nur zum Teil — das läßt sich aus mehr als einer Rede der maßgeblichen Männer heraushören.

Gewiß: Niemand vermag alles das allein und auf Anhieb zu bewältigen. Dennoch bleibt der Verf. zu kritisieren, weil er aus dieser Situation nicht die Konsequenz zog, sich zu konzentrieren, sondern in Scheinerklärungen eine Lösung suchte. Was nützt es, wenn angesichts der Tendenzen zur Monumentalisierung vieler Bildthemen in der Malerei vor 1914 nichts weiter gesagt wird als: Diese Kunst sei eben „so ‚faschistoid‘ (gewesen), wie es starke Kräfte in Wirtschaft, Politik und Kultur bereits lange vor dem Ersten Weltkrieg waren . . .“ (S. 109)?

Nicht weniger unbefriedigend sind viele andere Passagen. So stimmt es nicht, daß die Nationalsozialisten die „Moderne“ zielsicher trafen, „ohne eine Definition zu versuchen“ (S. 19). Der Führer durch die Ausstellung „Entartete Kunst“ (1937) enthält die Kategorien, die man entwickelt hatte: primitive Kategorien, die vor der Vernunft nicht standhalten — gewiß; doch darum geht es nicht, sondern allein um die Tatsache, daß jedenfalls formuliert war, was man —und warum — bekämpfte, und daß viele diese „Argumente“ einzusehen bereit waren.

Oder: Es ist eine halbe und nichtssagende Wahrheit, wenn der Autor (S. 36 ff.) angesichts des „Hauses der deutschen Kunst“ konstatiert, in ihm trete ein eklatanter Widerspruch zutage: Was tatsächlich ein Gebäude für Verkaufsausstellungen war, das habe mit der Anlehnung an Schinkels „Altes Museum“ einen sehr viel höheren, auf die „Ewigen Werte“ abzielenden Anspruch angemeldet. In der Tat — doch was ist daran erstaunlich und widersprüchlich? „Die Baukunst ist keine nachahmende Kunst, sondern eine Kunst für sich, aber sie kann auf ihrer höchsten Stufe der Nachahmung nicht entbehren . . .; sie überträgt die Eigenschaften eines Gebäudes aufs andere . . .“ (Goethe: Baukunst, 1795). In der Säulenfront des „Hauses der deutschen Kunst“ zeigt sich nur, daß man — vermutlich sehr publikumswirksam — die Behauptung zu unterstreichen versuchte, man setze die wahre Kunst wieder, und noch dazu als eine lebendige, in ihre altangestammten Rechte; man baue ihr den „Tempel“, der ihr gebühre. Das architektonische Zitieren, dem wir hier begegnen — von der Antike über Schinkel zu Troost — ist alles andere als spezifisch.

Oder das Kapitel „Faschistische Allegorik und Eliten-Ästhetik“ (S. 110 ff.): Man ist einer Reihe von Behauptungen konfrontiert, nicht jedoch einer Ausbreitung und Analyse des einschlägigen Materials. Man bleibt voller Skepsis, da man über die Themen und die Placierung der Allegorien so überschlällig unterrichtet wird. Und wenn der Verf. sagt, diese Bildgattung habe infolge einer Loyalitätskrise zwischen Volk und Führung erst seit Kriegsausbruch eine wirkliche Rolle zu spielen begonnen, so entspricht das kaum den Tatsachen. Ein Regime, das die Künste propagandistisch einzusetzen gewillt ist, kommt aller Voraussicht nach sehr rasch zur poli-

tischen Allegorie als einer eindeutig übersetzbaren Bildersprache. Daß aber andererseits mit dem Nationalsozialismus eine Unzahl von Kleinbürgern zur Geltung kam und nun „feudal“ aufzutreten beehrte — z. B. mit großen, auf andere Weise allegorischen Bildern über dem Kamin — das sollte ebenfalls nicht erst mit Kriegsausbruch zu erwarten sein. Die Zeitschrift „Die Kunst im Dritten Reich“ (ab 1937 erschienen) bestätigt diese Vermutungen — um so mehr dann, wenn man im Unterschied zum Autor nicht vergißt, einen Blick auch auf die Monumentalmalerei, auf Mosaiken, Wandbehänge usf. zu werfen.

Am Ende bleibt die Frage: Inwieweit es in diesem Buch gelang, das eingangs gegebene, hier auch zitierte Versprechen einzulösen und die nationalsozialistische Malerei „im Sinne des ökonomischen Primats“ (S. 8) zu erläutern. Abgesehen von einer längeren Passage, in der ohne die notwendige Kritik die Möglichkeit erörtert wird, die moderne Kunst mit einer Theorie der „Warenästhetik“ verständlich zu machen, sind es zwei Stellen, an denen der Verf. sich expressis verbis zu diesen Problemen äußert.

In einem abschließenden Kapitel (S. 120 ff.) möchte er die Repräsentationsarchitektur des Regimes aus der „Verwertungspolitik des Kapitals“ als der einen, entscheidenden Wurzel ableiten. Am Anfang, so immer der Autor, stand das vom Nationalsozialismus geförderte Profitinteresse der Bauwirtschaft. Die propagandistische und herrschaftstechnische Funktion der Großbauten, ihre denkmalhafte Signalwirkung als Verkörperung eines übermächtigen Staates, und erst recht alles Stilistische — seien sekundär: „Monumentalität und Denkmalscharakter entlarven sich . . . als pure Funktionen im Rahmen spezifischer Kapitalverwertungsinteressen“ (S. 129).

Diese These läßt sich nicht halten. Man kann sie nur behaupten, wenn man den „ökonomischen Primat“ im Sinne totaler Gültigkeit für längst bewiesen hält. Gewiß wird niemand leugnen wollen, daß eine über allen sozialen Nutzen hinauszielende Monumentalarchitektur für das Regime eine sehr wesentliche Rolle gespielt hat, und daß in den ersten Jahren nach der „Machtergreifung“ jedenfalls beim Bau der Autobahnen wirtschaftliche Interessen (Arbeitsbeschaffung) eine fundamentale Rolle spielten. Damit ist jedoch im Sinne des Verf. nichts bewiesen. Denn: 1. Was in den ersten Jahren der Herrschaft Hitlers in München, Nürnberg und an wenigen anderen Orten architektonisch geschah, war — im Gesamtvolumen der Volkswirtschaft gesehen — ein sehr geringer Posten; von profitorientierter Initialzündung kann nicht die Rede sein. Was danach, etwa ab 1936/37, geplant (und bekanntlich nur ansatzweise gebaut) wurde, zeigte entschieden andere, gewaltige Dimensionen; dies aber zu einem Zeitpunkt, da die Aufrüstung bereits das alles beherrschende wirtschaftliche Problem geworden war. — 2. Wenn man sich konkret mit den nationalsozialistischen Großbauten einläßt, dann entdeckt man hinter ihnen sehr bald (und zwar beweisbar!) die Gestalt Hitlers und dessen schrankenlosen Willen, in solcher Architektur sich und die Macht zur Darstellung zu bringen; was

Goebbels in anderen Medien exerzierte, das forderte Hitler (und forderten, ihn nachahmend, dann andere) von den Großbauten: Man wollte Überwältigung. Diese Tendenz (dem Inland wie dem Ausland gegenüber) läßt sich jedoch an keiner Stelle auch nur halbwegs plausibel als ein Resultat volkswirtschaftlicher Interessen verstehen. Im Gegenteil! Der Drang zu monumentaler Selbstdarstellung war so groß, daß man z. B. wertvolle Devisen ausgab, um aus Skandinavien Baumaterial (Granitsorten) importieren zu können. So unbestreitbar sich in den schier wahnwitzigen Planungen ein extrem unsoziales Denken spiegelt — der von Hinz beschworene ökonomische Begründungszusammenhang bleibt spekulativ.

Das gleiche Urteil gilt für die Passage, wo es um die Malerei und die Basis geht. Gefesselt von dem Glaubenssatz, daß ein wahrnehmbarer Wechsel der Kunstszene ohne wahrnehmbare Wandlungen im wirtschaftlichen Bereich schlechterdings nicht gedacht werden könne, möchte der Autor einer „Änderung der Verwertungsstrategie des Kapitals“ (S. 58) die bewegende Kraft zuschreiben. Seien die Gesetze der „Warenästhetik“ für das Geschehen in den „Weimarer Jahren“ entscheidend gewesen (in der Kunst wie in der Reklame der möglichst rasche Wechsel), so habe der Nationalsozialismus mit dem „Abbau des Massenkonsums“ andere Marktgesetze geschaffen und damit „auch der modernen Kunst den Boden“ entzogen (S. 58). Diese kühne Theorie wird leider weder kritisch erörtert noch zu allen sonst mitgeteilten Tatsachen in Beziehung gesetzt. Wie sollen wir nun den schon während der zwanziger Jahre (ja vor dem Ersten Weltkrieg) geführten Kampf gegen die „Moderne“ verstehen, und wie alle Gewaltakte (einschließlich der Ein-Mann-Jury Hitlers im „Haus der deutschen Kunst“)? Will der Autor uns im Ernst glauben machen, auch ohne diese brutalen Eingriffe hätte die Kunstszene sich in so radikaler Weise ändern müssen? Wir verlieren hier vollends den Boden unter den Füßen. Aufgrund seiner Voreingenommenheit kann der Verf. das Phänomen des totalitären Weltanschauungsstaates nur in grotesker Verzerrung wahrnehmen. Wenn es Hitler als dem, der die NS-Politik letztlich prägte, um die Macht ging, so waren doch mit dieser Besessenheit in ihm und in seinen Gefolgsleuten andere — und eben auch kulturelle — Besessenheiten verknüpft. Wir kennen inzwischen die Geschichte der im Nationalsozialismus so furchtbar kulminierenden „Ideen“ gut genug, um einer kapitalistischen „Verwertungsvariante“ (wenn sie denn wirtschaftsgeschichtlich korrekt gekennzeichnet ist) die Rolle des deus ex machina zu bestreiten.

Der Autor beschwört mehrfach — besonders deutlich und nicht ohne Pathos auf S. 119 — das Prinzip „Realismus“ als Gegengift gegen alles Faschistische. Wer wäre nicht bereit, diesen Gedanken aufzugreifen, um ihm freilich eine Wendung zu geben: Die Wirklichkeit des Gewesenen, wieweit sie immer rekonstruierbar sein mag, als die große Instanz gegenüber aller ideologischen Vereinfachung. An dem Buch, das hier zu besprechen war, fällt nichts so sehr auf wie der Mangel an Realität.

Karl Arndt