

Die Ambivalenz der Moderne, Bd. II
Kunst, Ästhetisches, Ästhetizismus

S O N D E R D R U C K

Musik/Gesellschaft/Geschichte

Band 2

Hrsg.: Hanns-Werner Heister

Hanns-Werner Heister (Hrsg.)

Kunst, Ästhetisches, Ästhetizismus

Die Ambivalenz der Moderne, Bd. II

WEIDLER Buchverlag Berlin

© WEIDLER Buchverlag Berlin 2007
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-89693-499-4
www.weidler-verlag.de

Inhalt

Vorwort.....	11
CHRISTOPH HENNING	
Entgrenzung des Schönen – Vollstreckung der Kunst? Ästhetische Tendenzen im Anti- und Postmoderne	15
ROBERTO FAVARO	
Von Svevo bis Gadda. Modernismus und Antimodernismus im italienischen „musikalischen Roman“ während des Faschismus.....	77
MARIO VIEIRA DE CARVALHO	
Die „Aura“ des „Empfangssalons“: Oper als „Ästhetisierung der Politik“	85
GUDRUN BROCKHAUS	
Zur Psychologie des Ästhetizismus in der NS-Politik. Goebbels’ Tagebuch <i>Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei</i> 1934.....	95
ALBRECHT DÜMLING	
Weimar als „Bayreuth des Schauspiels“. Theater und völkische Erziehung bei Hans Severus Ziegler.....	111
HARALD WELZER	
„Ein Triumph des Willens“. Utopie und Ästhetik in der Geschichte und Nachgeschichte des „NS“	121
JOCHEN KILIAN	
echo=„\$e-learning“. Zur Dialektik des Automatischen oder Lernen als Schein-Vergnügen.....	135
KNUT HICKETHIER	
Zur Rehabilitation des Schönen und Populären. Zur Ästhetik der Medien, insbesondere des Fernsehens	153
Kurzbiographien	171

Christoph Henning

Entgrenzung des Schönen – Vollstreckung der Kunst?

Ästhetizistische Tendenzen in Anti- und Postmoderne

die kunst ist etwas, das überwunden werden muß.
Adolf Loos

Über den Begriff „Postmoderne“ wurde viel debattiert. Ein beliebtes Paradigma dabei war die moderne Kunst, die nach postmoderner Ansicht die theoretische Postmoderne bereits antizipiert habe. In diesem Text werden einige dabei unterlaufene Äquivokationen aufgedeckt. Die These ist, dass der Postmodernismus dem von der traditionellen Linken gemachten Vorwurf, Affinitäten zum Antimodernismus der Weimarer Republik zu haben (der schließlich ins Fiasko „führte“), durch eine Zuflucht zur modernen Kunst gerade nicht entgehen kann. Auf diese nämlich ist der Vorwurf des theoretischen und gesellschaftlichen Antimodernismus auszuweiten. Die These wird auch auf die Bedeutung der Ästhetik für das „Dritte Reich“ bezogen. Dies berührt zuletzt das überkommene kulturelle Selbstverständnis der Bundesrepublik. Es ist notwendig, moderne Kunst und gesellschaftliche Moderne zu unterscheiden. Das „Dritte Reich“ aber teilt Grundzüge mit beiden.

1. Einleitende Thesen

Erst jüngst wurde die „Aktualität des Ästhetischen“ betont.¹ Das gegenwärtige Zeitalter könne (entgegen Prognosen, die es als wissenschaftliches, völlig verwaltetes oder gar dem Untergang geweihtes verstanden) als ein vornehmlich nach künstlerischen, zumindest ästhetischen Leitdifferenzen fungierendes begriffen werden. Nicht das existentialistische Pathos des wahren, auch nicht das traditionale des guten Lebens, sondern schlicht das ästhetische des „schöner leben“ ist demnach der Entwurf der Moderne, der demokratisch und universal geworden ist.

Tatsächlich werden in der westlichen Welt immer mehr Lebensbereiche ästhetisch überformt: vom Arbeitsplatz bis zur Wohnung, von Kunstausstellungen in Arztpraxen bis zu Picasso-verzierten Armbanduhren und

1 „Das Ästhetische – eine Schlüsselkategorie unserer Zeit?“, in Welsch 1993, Vgl. Welsch 1990 und Hermann 1998.

kosmetischer Chirurgie.² Eine solche „Aufhebung der Kunst in das Leben“ ist bereits lange vorher gefordert worden: angefangen mit den kühnen Plänen eines „Gesamtkunstwerkes“ als Spätfrucht der Romantik über Manifeste der klassischen Avantgarde bis zu Joseph Beuys’ Diktum, jeder sei ein Künstler, lassen sich viele Stationen solcher Künstler-Utopien („Artistenmetaphysik“, Nietzsche) aufzeigen. Nähme man nur diese beiden Beobachtungen: die Ankündigungen der modernen Kunst und Künstler, sie würden sich bald „verwirklichen“, und die einer Allgegenwart des Ästhetischen heute, so wäre zu vermuten, man habe es hier zu tun mit der allmählichen Verwirklichung der modernen Kunst, ihrer Aufhebung in das Leben in der Postmoderne (Bell 1975).

Diese These erscheint als bequem, da sie beide Beobachtungen erkenntnisgewinnbringend verknüpft. Sie entspräche einem in der Geisteswissenschaft gängigen Strickmuster. Oft genug werden dort Beobachtungen in „historischer Kausalität“ miteinander verknüpft. Eine solche Verknüpfung ist die These der „Ausdifferenzierung des Kunstsystems“: Da die Kunst früher einmal in Kirchen und Palästen zu finden, noch früher wohl Mittel von Kulte gewesen sei, heute dagegen ein eigenständiges Subsystem darstelle, müsse sie sich wohl in der Zwischenzeit „ausdifferenziert“ haben (Luhmann 1995). Stärker behauptenden Charakter haben die „Säkularisierungsthesen“: Bestimmte Erscheinungen der Gegenwart, etwa auch in der Kunst, werden in diesen Deutungsmustern darauf zurückgeführt, dass die Rolle der Religion in der Neuzeit zunehmend zurückgegangen sei. Ob diese Erscheinungen positiv oder negativ bewertet werden – verbunden mit solchen Hypothesen sind meist eine hohe Suggestivkraft, aber äußerst wenig empirische Belege. Selten nur werden solche Narrative den Nimbus ihres Ursprungsortes los: den des Schreibtisches³.

Auch die These von der Verwirklichung der Kunst lässt sich auf keinen Fall bequem formulieren. Es dürfte dabei nämlich, sobald man äußere Ähnlichkeiten (letztlich ästhetische Plausibilität – nach Alexander Baumgartens Definition von 1750: „cognitio inferior“) historisch überprüft, einen erratischen Block geben, der sich gegen das Einordnen in eine solch harmonistische These stemmt. Und dies ist nicht nur Auschwitz, sondern der ganze „Faschismus in seiner Epoche“ (Nolte 1963). Zwar lässt er sich in der Tat nicht angemessen symbolisieren. Aber nur solange man ihn ganz ausblendet, ergibt diese These Sinn.

2 Vgl. Schulze 1992; Honneth 1994; und bereits der Situationist Guy Debord 1996 (zuerst 1967).

3 Ob bei Carl Schmitt, Eric Voegelin, Jacob Taubes, Karl Löwith, Odo Marquard oder Ernst W. Böckenförde: Allen fallen Parallelen ins Auge, die ausreichen sollen, um auf Abhängigkeiten zu schließen. Dies reicht eben nicht.

Frappierenderweise sperrt der Faschismus sich gegen eine solche, zu einfache These von der Verwirklichung der Kunst nicht, weil er so *hässlich* war. Man könnte zwar das Verbot der modernen Kunst und der Kunstkritik im „Nationalsozialismus“ (fortan: NS) oder die abgrundtiefe Hässlichkeit der Vernichtungslager zum Anlass nehmen, diese zwölf Jahre als für jene These belanglose Interimszeit aufzufassen, in der dieser Prozess eben pausiert habe. (Unausgesprochen behandeln viele Modernisierungstheorien den NS tatsächlich so – dadurch, dass sie ihn nicht behandeln.) Die Lage ist indes verwickelter: der NS sperrt sich umgekehrt gegen die Aufstellung einer solchen These genau deswegen, weil er so „schön“ war (Reichel 1991).

Nach vielen einseitigen Paradigmen (autoritärer Charakter, deutscher Sonderweg, verspätete Nation, Krisenmanagement der Großindustrie, Psychopathologie Hitlers, Totalitarismus, Bolschewismus-Abwehr usw.)⁴ kommen in der Faschismusforschung neuerdings Strategien zum Zuge, die sowohl die strukturelle Verschränkung verschiedenster Elemente und Kompetenzen im NS⁵, als auch seine Modernität⁶ benennen. Dies setzt freilich einen differenzierten Modernisierungsbegriff voraus. Es genügt nicht, den NS deswegen als unmodern zu bezeichnen, weil er die moderne Kunst bekämpfte. Das tat er ohnehin, besonders zu Anfang, nur halbherzig⁷. Gesellschaftliche Modernisierung muss mit einer künstlerischen durchaus nicht einhergehen. Im Gegenteil: Moderne Kunst kritisierte oft die soziale Moderne, ja muss in vielen Fällen sogar als politisch antimodern gelten.

Der sich ideologisch antimodern gebende NS war indes auch im Ästhetischen eine durchaus moderne Erscheinung. Er setzte z.B. erstmals massiv moderne Massenmedien ein. Ob bei der Rolle der Parteizeitungen und des Medienzars Hugenberg für die „Machtergreifung“, der Stabilisierung der Herrschaft durch Volksempfänger und Wochenschau, Leni Riefenstahls Parteitags-Inszenierungen für die Kinoleinwand 1934 oder bei

4 Es ist so viel geschrieben worden über „diese Zeit“ (Bloch 1985) – und gerade das drückt die Faszination aus, die von ihr ausgeht –, dass es bereits Theorien über die Theorien gibt. Siehe Nolte 1967b, Wippermann 1972, Saage 1997.

5 In der auf Neumann 1942 zurückgehenden These von der „Polykratie“, vertreten in Broszat 1969; Bracher 1979.

6 Dies gilt z.B. für die Sozialpolitik (Recker 1985, Lauermaun 1998 und Aly 2003). Siehe Dahrendorf 1968, Schoenbaum 1968, Jäckel 1969, Zitelmann/Prinz 1991, Baumann 1992, Welzer 1993, M. Schäfer 1994 sowie Grimminger 1998.

7 Siehe Reichel 1991, 83-113; H.D. Schäfer 1981, 114-162; Leber 1998; Blume 1999, Prollingheuer 2001; vgl. Kater 1995. Auch Bohse 1988 behauptet eine Resistenz der Bevölkerung gegen die Propaganda und weist darauf hin, dass amerikanische Unterhaltungskultur präsent war. Künstlerische Entmodernisierung wurde mangels Kriterien über eine „Entjudung“ versucht – moderne Künstler lassen sich leider einfacher „beseitigen“ als moderne Kunst (Brenner 1963).

gigantischen Durchhalteprojekten wie dem Film „Kolberg“ 1944: Überall gingen die neuen Machthaber derart souverän mit den neuen Medien um, dass sogar das Ausland fasziniert war⁸. Auch Fackelaufmärsche und andere Massenornamente begeisterten. Eben nicht nur durch Terror, auch mittels seiner Ästhetik erfasste der NS breite Bevölkerungsschichten (nur eben nicht immer in der rückwärtigen Variante Alfred Rosenbergs). Er begann das zu tun, was Künstlermanifeste nur hatten fordern können: die Schließung der Kluft zwischen Kunst und Alltag. Entledigte sich das „Dritte Reich“ nicht gerade deshalb der gleichschaltungsunwilligen Künstler, weil diese die inzwischen universale Kunst noch priesterlich hüten wollten?

In Jugendstil und Kunstgewerbe, Lebensreformbewegung und Wandervogel, Werkbund und Bauhaus hatten Künstler begonnen, außerkünstlerisch die Welt nach ästhetischen Kriterien zu gestalten. Innerkünstlerisch ging diese „Entgrenzung“ der Kunst mit ihrer zunehmenden „Entkunstung“ einher: Dadaistische Gedichte destruierten die Gattung „Gedicht“, Malewitsch sprengte das Medium „Leinwand“, Duchamp schließlich hinterfragte mit seinen Installationen die ganze „Institution Kunst“⁹. (John Cages 4:33 konstatiert dies nur.) Realismus und Naturalismus, Neue Sachlichkeit und episches Theater hatten die Kunst, komplementär zur Ästhetisierung des Alltags, zuvor auch inhaltlich der vorgefundenen Wirklichkeit immer näher gebracht. War es da nicht folgerichtig, dass sich der Typus „Künstler“, ähnlich wie der „Intellektuelle“, selbst einmal überlebt haben würde? Dass ästhetisierte Politik einmal keine „autonome“ Kunst mehr neben sich dulden sollte – so, wie einst Richard Wagner keine Nur-Komponisten mehr gelten ließ, da er die Musik im Gesamtkunstwerk „aufgehoben“ zu haben glaubte? Kurz: Dass das „dehumanizing“ ästhetischer Theorie – Kunst befreit sich vom starren Paradigma neuzeitlichen Subjektdenkens – einmal praktisch werden könnte?

Wenn dem so wäre, hätte jene vermeintlich neue Allgegenwart des Ästhetischen eine schwere Hypothek. Es ist wohl die Postmoderne¹⁰, die sich am ehesten um eine Apologie solcher Allgegenwart bemüht – um eine „affirmative Ästhetik“ (Lyotard) also. Die Herrschaft der „Simulacren“ wird dort nicht nur konstatiert, sondern bejaht und beschleunigt.

8 Dies beschränkte sich keineswegs auf die Olympiade (siehe H.D. Schäfer 1981, 121; Fest 1973, 513, 700). Zum „erfolgreichen“ Einsatz neuer Medien Donner 1995, Hanna-Daoud 1996, Hofmann 1988, Ohr 1997. Die Faszination hält noch an (Sontag 1980), wie beispielsweise der Erfolg des Filmes „Der Untergang“ (2004) zeigt.

9 Bürger 1974 sieht in der Avantgarde eine solche Selbstkritik der Institution Kunst. Dies deckt sich mit der These von Luhmann 1995, die Kunst habe in der Moderne eine „Beobachtung der Beobachtung“ etabliert.

10 Der französische „Neostrukturalismus“ (Frank 1984): die *t h e o r e t i s c h e* Postmoderne im Gefolge Foucaults.

Kein Geringerer als Michel Foucault hat die „Ästhetik der Existenz“ zum Programm erhoben¹¹. Es ist also nicht nur die unerfreuliche Wahlverwandtschaft zur Rationalitätskritik und zum Ästhetizismus der Theorien des Präfaschismus, die dem Postmodernismus einen so seltsamen Beigeschmack gibt¹², sondern auch die Affinität zur (natürlich nur) ästhetischen Praxis des NS selbst. Vielleicht ist nach postmodernen Maßstäben, in denen ja eine Unübersetzbarkeit verschiedener Sprachspiele (hier zwischen Ästhetik und Moral, Ästhetik und Politik) behauptet wird, so etwas sogar legitim. Jedenfalls kommt, wer heute nach der Aktualität damaliger Theorie und Praxis fragt, an der Postmoderne ebenso wenig vorbei wie der, der eine Aktualität des Ästhetischen behauptet, am NS. Die Postmoderne ist der frankophone Nachhall der Menschheitsdämmerung (so auch Ferry 1987).

Wird nach der Rolle der Ästhetik im „Dritten Reich“ gefragt, darf das Blickfeld nicht auf die traditionellen Künste verengt werden. (Dort ist das Urteil klar: Auch künstlerisch waren diese Jahre ein Rückfall.) Vielmehr verlangt damalige „Kunstpolitik“ aus der gesamten ästhetischen Praxis im NS sowie deren historischer Verortung gedeutet zu werden. Die Rolle des Ästhetischen wird im Folgenden auf ihre Funktion in drei Zeitabschnitten befragt: Zuerst wird, im Hinblick auf die Zeit des „klassischen“ Ästhetizismus, die politische Relevanz damaliger ästhetischer Revolten untersucht (2). Daraufhin wird das „Dritte Reich“ selbst unter der Fragestellung betrachtet, ob solche Tendenzen in es eingingen, inwiefern sie zu seiner Machtübernahme beitragen konnten, und welche Elemente einer solchen Lebenshaltung dort vielleicht sogar verwirklicht wurden – wenn auch anders, als sich die ästhetischen Visionäre das gedacht hatten (3). Zuletzt werden rationalitätskritische und ästhetizistische Tendenzen der Gegenwart auf ihre Verwandtschaft mit der politisch naiven ästhetischen Avantgarde, den ästhetisch naiven, gerade darum in Ästhetizismus abrutschenden politischen Schreiberlingen des Präfaschismus, sowie der Weltanschauung und Praxis des NS selbst hin abgeklopft (4).

11 Foucault 1986, 1987 und der Band „Von der Freundschaft“, Berlin o.J. Von Jean-Francois Lyotards französischem Werk der Siebziger Jahre ist nur ein Teil übersetzt, so der Auszug 1982. Jean Baudrillard 1991 (zuerst 1976), 1978, 1985 feiert die Ablösung aller Zeichen vom Bezeichnen. Dazu insgesamt Frank 1984, Welsch 1987.

12 Diese Nähe hob besonders Manfred Frank 1984 und 1993 hervor. Felix Guattari war tatsächlich von Nietzsches „blonder Bestie“ angetan, und Lyotard urteilte über den Faschismus: „energiegeladene Momente von einer dramatischen Intensität, die für immer verloren scheint. Automatisch wendet man sich ihnen mit Sehnsucht zu“ (Brunkhorst 1990, 334). Indes machte sich eine solche Sehnsucht schon bei Georges Bataille bemerkbar.

2. Ambivalenz der Antimoderne – v o r 1933

Die Kunst wird das ganze Leben durchdringen, beherrschen,
heiligen, oder wir werden nie eine echte Kultur haben.
Wilhelm von Polenz

Ein gängiges Schimpfwort in der Weimarer Republik war das des „Literaten“. Nicht nur gemäßigt Konservative wie Max Weber benutzten es abfällig, sondern auch die sich formierende NSDAP bediente sich seiner; etwa zur Bezeichnung ihrer Erbfeinde: der „November-Verbrecher“¹³. Daran ist immerhin soviel (und das ist das Unangenehme: selbst die niedrigste faschistische Agitation enthält ja reale Elemente), dass die Anführer der Münchner Räterepublik tatsächlich Schriftsteller waren: zumindest auf Erich Mühsam, Ernst Toller und Gustav Landauer trifft dieser „Vorwurf“ des Künstlertums ja zu. Er galt jedoch nicht jeder engagierten Kunst.

Viele derjenigen, die 1918 offen zum konterrevolutionären Straßenkampf aufriefen, waren ja selbst Literaten. So lernten sich einige spätere Köpfe der NSDAP bei den blutigen Räuber-und-Gendarm-Spielen auf Münchens Straßen kennen, zu denen die Thule-Gesellschaft aufgerufen hatte. Diese war ein Herrenclub, der auf rückwärtsgewandten Germanistenutopien und ekstatischen „Oh Mensch“-Gefühlen, die ins Rassistische umgebogen wurden, beruhte – nichts anderes also als eine Salongesellschaft für Minderprivilegierte, eine Transformation der elitären Cafehausgesellschaft in die Bierstube¹⁴. Zu viele Größen aus „Staat, Bewegung, Volk“ (Schmitt 1934) tragen den Stempel des Künstlertums allzu deutlich auf der Stirn, als dass ihr gleichwohl ästhetisch motivierter Impuls übersehen werden könnte: Hitler selbst, dem Selbstverständnis nach Architekt, den Akten nach abgelehnter Bewerber der Wiener Kunsthochschule; sein väterlicher Freund, der Dichter Dietrich Eckart, sowie Arthur Moeller van den Bruck, als deren Schüler er sich fühlte; Joseph Goebbels, ein bei dem Georganen Friedrich Gundolf promovierter Germanist und expressionistischer Romanschriftsteller¹⁵; Albert Speer, Gesamtkünstler des Reichsparteitags usw. (Zitelman/Smelser 1989; Speer 1969).

Der eigentliche Gegenbegriff zum Literaten war indes nicht der prosaische von „Politik als Beruf“ (Max Weber), sondern der vom „Dichter“ (Mann 1919, Lepenies 1985). Der Vorwurf „Literat“ gibt also nicht einer

13 „Denn nicht Literaten sind die Gestalter einer neuen Epoche, sondern die Kämpfer, d.h. die wirklich gestaltenden und damit Geschichte machenden Erscheinungen“, proklamierte Hitler 1937 (zit.n. Ehalt 1996, 54f.).

14 Zur Thule-Gesellschaft: Rose 1994. Goebbels, damals noch einer der „linken Leute von rechts“ (Schüddekopf 1972), notiert im Mai 1930 (Tagebuch, zit.n. Ehalt 1996, 54): „Ins Cafe Heck. Da also sitzt Hitler jeden Nachmittag. Primitivstes Milieu. Bayerische Bierpolitik.“

15 Goebbels schrieb: „Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern“, München 1934 (Höhn 1994).

antiästhetischen Gesinnung, sondern einer innerästhetischen Differenz Ausdruck. Insbesondere der Georgekreis reklamierte das Prädikat der „Dichter“ für sich, während der Popanz des „Literaten“ alles Ressentiment, was sich damals gegen den Westen, gegen Liberalismus und Demokratie, gegen Sozialismus und Emanzipation aufbringen ließ, in sich trug. Wird heute Kunst, Ästhetik oder Modernität nur einem Lager des damaligen „Weltbürgerkrieges“ (Ernst Jünger) zugesprochen, so ist dies selbst schon ein ästhetisches Geschmacksurteil. Offene oder verdeckte ästhetische Leitdifferenzen finden sich auf Seiten der Weimarer Rechten wie der Linken, mitten im Herzen der politischen Selbstverständnisse und „Proklamationen“ (Ludwig Derleth). Dies macht die Fronten aus heutiger Sicht schlecht unterscheidbar – noch dazu, wenn Topoi zu oszillieren beginnen¹⁶. Der Historiker muss sich daher des ästhetischen Werturteils enthalten, um die damalige „Gemengelage“ überhaupt erst einmal sichten zu können. Erst dann lassen sich scheinbar gegen die Kunst gerichtete Bestrebungen selbst als ästhetische Utopien verstehen¹⁷.

In Deutschland hat man es vor 1933 mit drei Tendenzen zu tun, die zwar komplementär sind, aber analytisch auseinandergehalten werden müssen. Zunächst ist es die Kunst, die sowohl bestimmte politische Implikationen zu haben, als auch sich selbst zu „entgrenzen“ beginnt (a). Hier hält man sich am besten an Kunstwerke und entsprechende Programme und Manifeste der Künstler. Sodann ist es die Systemumwelt der Kunst, die Gesellschaft, die zunehmend nach ästhetischen Kriterien gestaltet wird (b). Die einschlägige kulturhistorische Literatur zu diesem Thema ist ihres stark ästhetisch wertenden Charakters zu entkleiden. Zuletzt ist es das Einwandern ästhetischer Kriterien in theoretische Felder: Moral, Politik, persönliche Selbstverständnisse und gruppenspezifische Identifikationsmuster, Nationalismus; alles dies wird ästhetisiert (c). Besonders die Kulturkritik, ob von links oder von rechts, wird zunehmend aus ästhetischen Motiven gespeist und, einer Kolonialisierung des Systems durch die Lebenswelt gleichkommend, in ästhetischen Rastern formuliert. Dieser drei gilt es sich nun kritisch zu versichern.

16 Die von den Totalitarismustheorien der Fünfziger Jahre betriebene Verwischung der Grenzen zwischen linkem Utopismus und restaurativem Ordnungsdenken hat den Blick für entscheidende Differenzen verstellt. In der Weimarer Zeit war es jedoch tatsächlich eine oft ununterscheidbare Gemengelage. Begriffe wie „Sozialismus“, „Revolution“, „Gemeinschaft“, „Nation“ wurden von allen Seiten beansprucht, und man schöpfte sogar aus ähnlichen Quellen. Dazu Schüddekopf 1972, Klönne 1991, Gangl/Raulet 1994, Werth 1996.

17 Dieser oft unterbelichtete Aspekt wird hervorgehoben bei Hermand 1988, Ketelsen 1976 und 1992; Breuer 1995; Faber 1993 und 1994. Antiästhetischer Ästhetizismus ist Selbsthass, ihn gab es auch bei den Juden (etwa Otto Weiniger), den Intellektuellen und dem Bürgertum schlechthin (dazu Krockow 1958).

**a) *Entkunstung der Kunst –
künstlerische Moderne und Selbstkritik der Kunst***

Vermöge der Sprache ist es, daß der Dichter
aus dem Verborgenen eine Welt regiert
Hugo von Hofmannsthal 1907

Ein Aufsatz über Kunst im „Dritten Reich“ beschreibt die Konstellation vor Weimar so: „In den Materialschlachten des Weltkriegs Nr. 1 trafen die von der bürgerlichen Normalität gelangweilten tatendurstigen Nietzsche-Jünger auf die Übermacht der losgelassenen Technik.“ (Ganglbauer 1996) Hieran erhellt: Trotz l’art pour l’art ist die „Autonomie“ der Kunst in keiner Weise so zu verstehen, dass sie der gesellschaftlichen Relevanz entbehrte. Nach wie vor sind es auch gesellschaftliche und politische Inhalte, die in der Kunst kommuniziert werden.¹⁸ Spätestens am Rezipienten trifft Kunst auf Subsysteme mit anderen Funktionsimperativen. Im Rahmen einer Gesellschaftstheorie eine völlige „Ausdifferenzierung des Kunstsystems“ zu behaupten, lenkt den Blick von den entscheidenden Sachverhalten gerade ab. Kunst im Deutschland vor 1933 ist auf die politische Relevanz ihres Inhalts sowie die gesellschaftliche Funktion ihrer Form hin zu befragen. Neben der allgemeinen Schwierigkeit einer Sphärentrennung im Hinblick auf diese Zeit, sind es in Deutschland zudem noch spezielle Konstellationen meist historischer Natur, die eine Überladung des Ästhetischen bewirkt haben. Wie das Zitat zeigt, sind dies sowohl scheinbar von außen kommende politische Ereignisse (Krieg), als auch innere philosophische Vor- (bzw. Ver-) Bildungen.

Im Rahmen der Diskussionen um einen „deutschen Sonderweg“¹⁹ wurde die Rolle geistiger Faktoren in der deutschen Geschichte zuweilen bedeutend zu hoch veranschlagt. Immerhin aber kamen wichtige Präformationen deutschen Daseins zur Sprache: Das Aufhalten²⁰ der aus strukturellen (nicht nur moralischen) Gründen am Platze gewesenen gesellschaftlichen Modernisierung wurde daher erklärt, dass die Bevölkerung als Subjekt einer solchen Reform nicht in Frage kam. Sie hatte noch kein bürgerliches Selbstverständnis errungen, ja es gab nicht einmal die entsprechende politische Bezugsgröße eines deutschen Nationalstaates. Aber auch die von der deutschen Aufklärung stattdessen ausersehene Obrigkeit

18 Aufschlussreich die Differenzierungen im Bereich Autonomie, die Bürger 1974, 64, vornimmt. Vgl. Heister 1983.

19 Plessner 1992, Lukács 1954 (Jürgen Kocka, Hans-Ullrich Wehler u.a. haben sich inzwischen distanziert). Kennzeichnend für diese Theorien ist der Titel „Von ... zu Hitler“ – Luther, Hegel, Schelling, Bismarck, Nietzsche o.ä. sind einzusetzen. Eichmann leistete dem entscheidend Vorschub, als er sich in Jerusalem als Kantianer ausgab.

20 Carl Schmitt lud dies auf zur Religiosität des Katechontischen (das Weltende soll aufgehalten werden).

lehnte solche Reformen von oben lange Zeit strikt ab (man denke an den „Romantiker auf dem Thron“, Friedrich Wilhelm IV.). Preußen, welches solche Reformen schließlich, wenn auch straff militärisch, durchführte, übernahm so die Führung in der letztlich doch fertiggestellten „Wiedervereinigung“ von 1871. Da die dünne Decke politischen Liberalismus, die bis 1848 auch in Deutschland entstanden war, nicht ausreichte, um gestaltend mitzuwirken, wurde die deutsche Philosophie, Literatur, Kunst und Musik zu einer durch verpasste Demokratisierung bedingte unpolitische Freiheits- (bzw. Unfreiheits-Kompensations-) Bewegung. Ähnlich der deutschen Reaktion auf die Revolution von 1789, die in einer „Revolution des Geistes“ in Deutschem Idealismus und anschließender Romantik bestanden hatte²¹, waren auch die Revolutionen von 1830 und 1848 in Deutschland vorrangig intellektuelle: Junges Deutschland und Linkshegelianismus setzten sich geistig durch, während politisch nicht allzu viel erreicht wurde. Zunehmende Schöngeistigkeit soll nun immer mehr zu einer Zerstörung der Vernunft geführt haben, die letztlich noch den Irrationalismus des NS zu verantworten habe. Soweit die Sonderwegsthese.

Auch wenn viele Annahmen einer solchen Theorie nicht haltbar sind²², wurde damit doch ein Weg gebahnt, der der Kunstgeschichte dienlich ist. Kunst kann niemals Ersatz für verpasste politische Emanzipation sein, da sie, gerade wegen ihrer Eigenlogik, nicht zum funktionalen Äquivalent der Politik taugt. Fehlende politische Verwirklichung kann nicht durch Kunst ersetzt werden, sondern allerhöchstens kann in der Kunst der Mangel kommuniziert werden. Kunst allerdings, die gleichwohl solchen politischen Anspruch hat, ohne dabei auf ihre Grenze zu reflektieren, läuft Gefahr, sich ins Titanische zu steigern; ob nun äußerlich in Monumentalismus (etwa des Völkerschlachtdenkmals), oder „innerlich“ in völlig überzogenem Anspruch und Selbstverständnis (wie bei Stefan George).

In Deutschland geht so die Formulierung politisch emanzipatorischer Ansprüche (oft vorschnell als „Utopie“ diskreditiert) in der Kunst vor sich, wie das in Sturm und Drang, sehr ausgeprägt bei Schiller, aber auch in Frühromantik und Vormärz, letztlich auch noch in der „Moderne“ der Fall war. Aber auch die gegenläufigen Tendenzen („Contrastideologien“,

21 Kant, sich selbst auf die kopernikanische Revolution beziehend und sich über die Französische beifällig äußernd, wurde schon vom jacobinischen Fichte als Pendant zur Revolution gesehen. Ebenso Heinrich Heine und der Vormärz, etwa bei Moses Hess: Philosophie der Tat, in: Pepperle 1989. Vgl. Träger 1975, Zimmermann 1989.

22 Plessner etwa sieht als Grund des „Irrwegs einer Nation“ (Abusch 1947) das Fehlen einer der alten „Reichsidee“ gerecht werdenden „Staatsidee“ (Plessner 1992, 50; damit affirmierend statt analysierend); die Marxisten deterministisch im Ausbleiben der „notwendigen“ Revolution. Liberale Varianten der Sonderwegsthese gingen von der irreführenden Fragestellung aus: „Warum war Deutschland nicht England?“ (Eder 1991, 480), setzten also ein normativ-teleologisches Geschichtsbild (exemplarisch bei Kriele 1987) voraus.

Seidel 1979) sind vorwiegend ästhetisch codiert: Die Enttäuschung über fehlgeschlagenes Engagement machte sich bei Richard Wagner bekanntlich in dem Paradigmenwechsel von Feuerbach zu Schopenhauer bemerkbar – selbst ein solches Paradigma, dürfte Wagner seine Generation damit recht gut repräsentieren. Auch Konservatismus trägt in Deutschland eben künstlerisches (literarisches und dichterisches) Gepräge.²³ Der Kunst wurde eine Erwartungshaltung entgegengebracht, die sie selbst nicht erfüllen konnte: Sie hatte vor der politischen Einigung Deutschlands 1871 das Selbstverständnis des Bürgertums (nur in Ansätzen auch das des Proletariats) zu konstituieren. Sie musste noch danach, in der Gründerzeit, die Legitimität deutscher Staatlichkeit erweisen. Und sie schließlich lieferte von Anbeginn die Spielwiese für diejenigen, die mit genau dieser Staatlichkeit nicht einverstanden waren: Erste bürgerliche Kritik formulierte der Realismus, der Naturalismus opponierte dem offiziellen Patriotismus und prangerte soziale Missstände an. Kunst wurde zur Platzhalterin eigentlich politischer Auseinandersetzung. Immer mehr wurden daher Erwartungen in sie gesetzt, die ans Religiöse grenzten. So überlebte die romantische Kunstreligion die Romantik um ein Beträchtliches, ob in politischer Romantik oder Bildungsphilisterei²⁴. Eine solch übersteigerte Erwartungshaltung lässt sich auch an Äußerungen der künstlerischen Moderne nachweisen. Hoffnungen, die in der Kunst geweckt, kommuniziert und (worauf Adorno und Marcuse insistierten) bewahrt wurden, konnten nicht von der Kunst erfüllt werden. Inhaltliche und formale Übersteigerungen sind nicht als subjektive Beliebigkeit spinnerter Rentiers und Großstädter zu verstehen, sondern als eine (wenn auch fehlgeleitete) Konsequenz struktureller Bedingungen.

Genau diese übersteigerten Erwartungen stehen im Verdacht, im NS „erfüllt“ worden zu sein. Die Faszination vieler artistischer Intellektueller durch ihn wäre so erklärbar (Corino 1980, Hermand/Grimm 1980). Solche Erwartungen dürften schon an der ablehnenden Haltung gegenüber der Weimarer Republik beteiligt gewesen sein und somit als Steigbügelhalter für die „nationale Erhebung“ gedient haben. Für Kunst und Kultur des Deutschlands bis 1933 gilt jedenfalls, dass ihre „Autonomie“ sie gerade nicht von einer konstitutiven Politiklastigkeit freispricht. Sie erfüllte Ersatzfunktionen zur Partizipation derer, die als „Unpolitische“ nicht in

23 Die Affirmation dessen, die Hugo von Hofmannsthal in seiner Rede „Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation“ (Hofmannsthal 1931) leistete, gehörte auch noch zum Selbstverständnis der Nationalsozialisten, in seltsamem Widerspruch zur Tieferlegung der Artgleichheit in Blut und Rasse; siehe Dahmer 1934, Pohl 1942, Cysarz 1942; sowie Hermand 1988 und Ketelsen 1992. Für den Zeitraum davor Craig 1993.

24 Frank 1982 und 1988. Zur Rolle des Platzhalters in Adorno 1958: „Der Artist als Statthalter“.

Partizipation eingeübt waren. Sie politisierte, ohne dass es eine Plattform für Politik gegeben hätte. Diese Protopolitik verblieb daher im Rahmen der Kunst²⁵. Dies hatte zur Folge, dass der Rahmen der Kunst sich mehr und mehr dehnte. Daneben erzeugte diese Politisierung der Unpolitischen eine sagenhafte politische Naivität auf Seiten der Künstler und Rezipienten. Nur so war die Herausbildung und Akzeptanz einer solch merkwürdigen Weltanschauung wie die Hitlers²⁶ und seiner „Vollstrecker“ (Daniel Goldhagen) überhaupt möglich. Dieses Ende hatte jedoch einen langen Vorlauf.

Als Zeitpunkt erwachenden Nationalbewusstseins werden für gewöhnlich die napoleonische Besatzung und die Befreiungskriege angegeben. Fichte hielt 1807 seine „Reden an die Deutsche Nation“, 1808 schrieb Heinrich von Kleist die „Hermannsschlacht“, 1809 erschienen die „Elemente der Staatskunst“ des mit Kleist befreundeten Adam Müllers, 1810 Friedrich Ludwig Jahns „Deutsches Volkstum“, 1812 Ernst Moritz Arndts „Kurzer Katechismus für teutsche Soldaten“, 1813 Jacob und Wilhelm Grimms „Altdeutsche Wälder“ und Wilhelm von Humboldts „Denkschrift über die deutsche Verfassung“, 1817 findet das studentische Wartburgfest statt, 1819 erscheint Joseph Görres' „Teutschland und die Revolution“. Dies heißt nun nicht, dass es nicht zuvor schon Patriotismus gegeben hätte: Durch Reformation und Luthers „Neues Testament Deutsch“ (1522), durch die Wirren des Dreißigjährigen Krieges und Martin Opitz' „Buch von der deutschen Poeterey“ (1624), durch Aufklärung sowie Sturm und Drang und Werke wie „Von deutscher Art und Kunst“ (1773, siehe Herder 1977) waren auch solche Gedanken befördert worden.²⁷ Ein durchschlagender Patriotismus konnte allerdings erst während der napoleonischen Fremdherrschaft entstehen (Hoffmann 1994). Er war von Anfang an – unter Aufsicht des Freiherrn vom Stein – militärisch durchkalkuliert. Dieser Defensiv-Patriotismus war während des erneuten „Versailler Diktats“ hundert Jahre später leicht zu reaktivieren: Er definierte sich

25 „Gerade des Künstlers Widerstand gegen die Gesellschaft platziert ihn innerhalb ihres Rahmens“, wie Dümling 1981, 15, Hermann Broch zitiert.

26 Jäckel 1969 und 1988. Daneben Zitelmann 1989a und 1989b, Hamann 1996.

27 Leider hat sich die gegenaufklärerische Denunzierung der Aufklärung als „vaterlandslos“, weil „nur“ weltbürgerlich, durchgesetzt. Denn gerade die Aufklärung hatte solchen Patriotismus (gegen monarchischen Internationalismus) auf ihren Schild gehoben. Christian F.D. Schubart schreibt im Juli 1787: „Religion und Vaterlandsliebe [...] sind [...] die zwei Säulen Boas und Jachin, die den Tempel Salomos schmücken. Gott flammt als Inschrift auf der einen, und Vaterland auf der anderen“; im August 1787: „Der Deutsche liebt Freiheit und Vaterland nach wie vor“ (in: Radczun 1988). Ähnliches auch in der 1796er Zeitschrift von Johann Friedrich Reichardt, genannt „Deutschland“ (Heinrich 1989, hierzu Chr. Bürger 1980 und Kaiser 1961). Noch der Liberalismus des Vor- (und Nach-) März hatte durchaus beide Elemente, wie etwa an der Genossenschaftstheorie Otto von Guericke ablesbar ist (vgl. Herrmann 1996).

klar als Abgrenzung vom „Feind“ (dem auch gleich noch die lästige Aufklärung zugerechnet wurde), ohne je auf die Frage antworten zu können, was „deutsch“ sei. Deutschland ohne politische Einheit konnte Nation nur als „Kulturnation“ sein²⁸. Johann Gottfried Herder, Justinus Möser, Novalis, Hölderlin, Adam Müller, Joseph Görres, Ernst Moritz Arndt und Friedrich Ludwig Jahn, auch noch Richard Wagner und Friedrich Nietzsche – alle diese Propheten des Deutschtums sind eigentlich der Literaturgeschichte, nicht der Politik zuzurechnen. Selbst der Nationalismus, ja gerade er, ist in Deutschland Artistenmetaphysik. Vor allem Literaten und Dichter waren es, die in Deutschland das Bewusstsein wachriefen, eine Nation zu sein, so dass dem deutschen Nationalismus von Anbeginn etwas Artifizielles anhaftet. Literatur entdeckte nicht die Wurzeln solchen Nationalismus (in Sprache, gemeinsamer Geschichte oder Abstammung), sondern schuf diese erst, indem sie Mythen produzierte und, ex post, rückprojizierte. Bezeichnenderweise war der Anlass völkischer Initialzündung, Herders euphorische Besprechung Ossians und der „Lieder alter Völker“, nicht authentisch, sondern eine lediglich auf alt getrimmte zeitgenössische Sagen-Nachdichtung²⁹.

Diese Funktionalisierung – die damit übrigens kein Verfallsphänomen ist, sondern von Anbeginn eine Rolle spielt – lässt sich nicht nur an Literatur und Dichtung, sondern auch an bildender Kunst (etwa bei der Historienmalerei, stark auch am Denkmalbau), Musik (Beethovens Fidelio, Carl Maria von Weber, natürlich Richard Wagner) und Philosophie (Fichte, auch Schelling, später Eduard von Hartmann) beobachten. Die Germanistik sollte jedoch, zusammen mit der Altertumsforschung (Wegeler 1996, Lerchenmüller 1997), völkische Legitimations- und Leitwissenschaft bleiben (Pankau 1983, Hieronimus 1986, Briegleb 1989). Die Worte, mit denen Friedrich Schiller die ästhetisierende Entpolitisierung einläutete, sollten zu „Grundlagen des 19. Jahrhunderts“ werden:

Politische und bürgerliche Freiheit bleibt immer und ewig [...] das große Zentrum aller Kultur – aber man wird diesen herrlichen Bau nur auf dem festen Grund eines veredelten Charakters ausführen, man wird damit anfangen müssen, für die Verfassung Bürger zu erschaffen, ehe man den Bürgern eine Verfassung geben kann.³⁰

28 Friedrich Meinecke definierte: „Gemeinsprache, gemeinsame Literatur und gemeinsame Religion sind die wichtigsten und wirksamsten Kulturgüter, die eine Kulturnation schaffen und zusammenhalten“ (Meinecke 1928, 3).

29 „Auszug aus einem Briefwechsel über Oßian und die Lieder alter Völker“, in: Herder 1977. Hieran erhellt übrigens, dass der „Konstruktivismus“ seine Spitze verliert, wenn er verallgemeinert wird.

30 Schiller: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“ 1795, (zit.n. Kriele 1994, 318). Angespielt wird auf Chamberlain 1906.

Aufgeschoben war in diesem Falle aufgehoben, denn in Nietzsches Diktion, ein Jahrhundert später, nur als ästhetisches Phänomen sei die Welt gerechtfertigt, ist von diesem künftigen „herrlichen Bau“ nur noch das je jetztzeitige Luftschloss einer Erlösung in der Kunst übrig. Kunst wurde, statt zum Politikstimulus, zum Politikersatz. Dies ist die Substanz der Kunst, wie die Avantgarde sie vorfand.

Auch sozialgeschichtlich lässt sich dieser Prozess nachvollziehen. Die Kunst übernimmt wesentlich die Funktion der Codierung neuer gesellschaftlicher Institutionenbildungen: Nach dem Muster der Lesezirkel des 18. Jahrhunderts entstehen im 19. Jahrhundert Musik- und Kunstvereine, welche das Bürgertum zusammenbringen³¹. Die Besinnung auf die alten Meister gibt Anlass zu zahlreichen Festen: Bach-, Schütz- und Schillerfeste werden gefeiert; daneben Denkmäler gesetzt und die Edition von Werken vorangebracht. All das nicht, um „öffentlich“ sein zu können, ohne politisieren zu müssen – weil nicht zu dürfen, weil nicht zu wollen. Was immer jedoch die Motive der Beteiligten gewesen sein mögen, der Effekt der unpolitischen Substitutiv-Vergesellschaftung ist eindeutig zu verzeichnen. Thomas Manns paradoxe Bestimmung des „unpolitischen“ Patriotismus, der als Patriotismus gleichwohl a priori politisch ist, bestätigt diesen Befund. Fortan fand Revolution nur noch in der Kunst statt³².

Diese permanente Revolution gipfelt nun in der Moderne. Dies lässt sich stilgeschichtlich ablesen. Bei aller Berechtigung der Kritik an zu schematischer Epochenabgrenzung in der Kulturgeschichte (wie Barock – Klassik – Romantik)³³ – es waren seit dem späten 18. Jahrhundert zunehmend die Künstlergruppen selbst, die solche Abgrenzungen vornahmen (Hermand 1998). Die Moderne war eine sich ständig steigernde gegenseitige Überbietungsbewegung – der Umstand, dass es hauptsächlich Konservative waren, die dieses Argument vorbrachten, heißt nicht, dass es nicht sachhaltig sein könnte³⁴. Ohne Hegels Theorem vom Ende der

31 Siehe den Tagungsband von Gerlach 1994, speziell zu Musikvereinen Knepler 1961, 713.

32 Vgl. Sedlmayr 1955, Pörtner 1960, Kristeva 1978. Als Zeitgenosse auf den Naturalismus sich beziehend, schrieb Paul Fritzsche: „Die moderne Lyriker-Revolution“, Frankfurt/Oder 1885 (Schutte 1982); der Naturalismus bezog sich seinerseits auf das Junge Deutschland, welches eine Reaktion auf die Julirevolution war. 1918 schrieb der Expressionist Oswald Pandler: „Revolution der Sprache“ (Hepp 1987, 214). Noch in den 1960ern machte man „Kulturrevolution“. Die Postmoderne ist mithin in keiner Weise originell; sie repetiert eine Tradition, die sie ungenügend kennt. Sie kann sich das interessantelnde „Post“ schlicht sparen.

33 Vgl. Friedell 1976, Hauser 1953; um nur die Klassiker zu nennen. Siehe auch Hermand 1959ff.

34 Hervorgebracht wurde es von so unterschiedlichen Autoren wie Sedlmayr 1948, Gehlen 1965, Lifschitz 1971. Hitler formulierte 1937 in seiner Kunst-Rede ähnlich: „Bis zum Machtantritt des Nationalsozialismus hat es in Deutschland eine ‚moderne‘ Kunst gegeben,

Kunst zu bemühen, lässt sich feststellen, dass mit dem Dadaismus eine Stufe erreicht war, nach der es nicht mehr weitergehen konnte wie zuvor. Er markiert somit den Endpunkt eines Prozesses, der mit dem Sturm und Drang angehoben hatte.

Kunst, welche ja immer als geschichtliche erscheint, hat in der „Moderne“ das folgende epochale Grundmerkmal: sie bezieht sich auf Gesellschaft vermittelt über den Bezug zu ihren Vorgängern (sie hat eine „Eigengeschichte“). Kritik oder Affirmation wird nicht direkt angebracht, sondern vermittelt über das Medium, die Institution Kunst. Da jedoch Kunstproduzenten und Rezipienten in ihrer Intention auf Politik solange nicht wirklich politisch tätig sind, wie sie die ästhetische Sphäre nicht verlassen, muss jeder dieser Versuche scheitern. Dieses Scheitern wird jedoch von der folgenden Generation immer wieder als künstlerisches Versagen gedeutet, dem man mit einer Radikalisierung begegnen zu müssen glaubt – mit künstlerischer Radikalisierung, wohlgemerkt. Was im Dadaismus kulminiert, lässt sich dann auch rückwirkend bereits für frühere Phasen feststellen: Jede Kunst überholt die frühere, in der Meinung, damit im Grunde die Menschheit politisch weiterzubringen.

Im Jahre 1890 bereits war der Begriff „modern“ modern geworden und wurde allgemein auf künstlerische Phänomene angewandt – früher war er nur in der Kunst oder doch zumindest nur vereinzelt über sie zu finden³⁵. 1885 war die Anthologie „Moderne Dichter-Charaktere“ erschienen, die zum Fanal des Naturalismus wurde; fünf Jahre später konnte der „Überwinder“ Hermann Bahr bereits „die Moderne“ als eine künstlerische Epoche charakterisieren; der jenen Jahren eigene Jugendstil wurde in England einfach „Modern Style“ genannt³⁶. Der Naturalismus war ein früher Höhepunkt jener auf Verwirklichung drängenden Kunst, die über Kunst nicht hinaus kam und diese so aufblähte (Bibo 1995): Er manifestiert jene verfehlte Erwartungshaltung einer Lösung sozialer Probleme nicht nur in, sondern durch die Kunst, die nicht erfüllbar war. Sie steigerte sich so bis ins Messianische. Schon dort gibt es apokalyptische Weltuntergangsstimmungen: „Den Horizont umlagern Wellenkämme, / im Schein der Blitze beben dumpf die Dämme!“³⁷ Ekel an solch moralis-

d.h. also, wie es schon im Wesen dieses Wortes liegt, jedes Jahr eine andere“ (Mosse 1993, 35).

35 Als „moderni“ wurden schon Maler des 17. Jahrhunderts bezeichnet. 1834 erschien vom Jungdeutschen Theodor Mundt der Roman „Moderne Lebenswirren“ (Schutte 1982). Ausführlich über diesen Begriff: Welsch 1987.

36 Wilhelm Arendt (Hg.): *Moderne Dichter-Charaktere*, Berlin 1885 (Schutte 1982). Hermann Bahr: *Die Moderne* (1890) und *Die Überwindung des Naturalismus* (1891), in: Wunberg 1981 – dort auf S. 289 eine Karikatur, die ihn als „Überwinder“ zeigt (vgl. auch Hamann 1996). 1894 schrieb Rilke über „Moderne Lyrik“ (Mathes 1984).

37 Otto Erich Hartleben: „Gottvertraun zum Bajonette“ (1885), in: Schutte 1982, 114.

tisch-besserwisserischem und volkstümelnd-anbiederndem Stil führte zu einer Inversion der Kunst in Impressionismus und Ästhetizismus, allerdings ohne die Präention auf „Erlösungen“ (Richard Dehmel 1891³⁸) aufzugeben, wie oft fälschlich gemeint wird. Es waren umgekehrt gerade diese anti-naturalistischen Bewegungen, die ersatzpolitischer Kunstreligiosität frönten. Der Georgekreis dürfte das repräsentativste Beispiel für diese „Reinigung des Kunsttempels“ von pöbelhaften Elementen sein, die gleichwohl enorm hohe politische Ziele hat – völlig übersteigerte, weil nicht der politischen, sondern der künstlerischen Grammatik folgend: „Aus der sohnschaft / der erlosten/Kür ich meine herrn der welt.“³⁹ Auf solch hohles Pathos – dem in der Malerei der Impressionismus und die Rezession, in der Musik etwa Claude Debussy und Gustav Mahler entsprechen – konnte wiederum nur eine Entsublimierung folgen, die sich betont vulgärer Sprache bediente. Aber auch der Expressionismus, der Worte finden konnte wie „das bißchen Seuche / aus Hurenschleim in mein Blut gesickert? / Ein Bröckel Tod stinkt immer aus der Ecke“ (Gottfried Benn; musikalisch vertreten etwa durch Eric Satie und den atonalen Schönberg, malerisch durch „Brücke“ und „Blaue Reiter“), konnte dennoch ebenso intonieren: „Das Herz in unserem Tun gefror / Mit krummen Hörnern stößt der Morgen vor“ (Paul Zech)⁴⁰ – woraus eine geradezu eschatologische Erwartung gewaltiger politischer Umbrüche spricht, die zwar von außen kommen, aber geistig vorbereitet zu sein hätten. Die völlige Desublimation im Dadaismus, bei dem es dann nur noch hieß: „Ideal, Ideal, Ideal / Erkenntnis, Erkenntnis, Erkenntnis / Bumm-Bumm, Bumm-Bumm, Bumm-Bumm“, geht immer noch mit hoher Politizität und ebenso hoher Verblendung einher: Hugo Ball, 1917 führender Kopf des Dadaismus, publizierte 1919 ein antisemitisches Politikmanifest (das gleichwohl für Ernst Bloch und Walter Benjamin wichtig werden sollte) und wurde schließlich fanatischer Katholik und Bewunderer Carl Schmitts⁴¹.

Politisch sein wollende Kunst, die den Misserfolg des Engagements ihrer Vorgänger als nur künstlerischen missversteht, dem allein durch Radikalisierung abzuhelfen sei, verkompliziert sich zunehmend. Sie erbaut

38 Vgl. Mainländer 1876 und Rosenzweig 1921.

39 George 1920, 77. „Wenn auch nur ein Mensch sein Leben ganz und gründlich auslebte, jedem Gefühl Form, jedem Gedanken Ausdruck, jedem Traum Wirklichkeit verliehe – es würde ein neuer Strom der Freude in die Welt fließen, daß wir alle Krankheiten des Mittelalters vergessen müßten.“ (Oscar Wilde: Das Bildnis des Dorian Grey; nach Hermand 1960, 46)

40 Gottfried Benn: „Räuber-Schiller“, Paul Zech: „Café“, in: Bode 1966.

41 Tristan Tzara: „Manifest Dada“ 1918 (in: Riha 1992). Die Neuauflage Ball 1980 ist um die antisemitischen Stellen erleichtert worden – ein fragwürdiger Dienst an der Sache. Siehe auch seinen Kommentar zu Carl Schmitts „Politischer Theologie“ (in: Taubes 1985). Dazu auch Wacker 1994 und Ball-Hennings 1990.

Stockwerk auf Stockwerk und wird über die ständige Reflexion auf ihre eigenen Ausdrucksmittel schließlich selbstreferentiell⁴², ohne dabei jedoch – darauf kommt es hier an – ihre politischen Ambitionen zu verlieren. Diese werden nur immer vager und gewaltiger, da sie nicht mehr durch Bewährung in der Praxis zu erproben sind. Im Gegenzug wird politische Praxis immer unvermittelter: Eine sozialistische Strategie nannte sich sogar „action directe“, aber auch der erste Weltkrieg zeugt von solch praktizistischem Ungeist. Kunst, die sich selbst derart von der Wirklichkeit entfernt hatte, musste letztlich der Faszination unvermittelt praktischer Gewalt erliegen, zumal sie ja selbst, aufgrund vermisster eigener Erfahrung von Einwirkung auf die Welt, gewaltsame Eruptionen visionär verherrlicht hatte.

Das allmähliche Übergehen des Expressionismus in den NS bezeichnet den traurigen Höhepunkt dieser Tendenz. Gottfried Benns Prosa seit 1933 zeigt dies unmissverständlich. Bei vielen Malern (Emil Nolde, Parteimitglied seit 1923, schickte noch 1937 einen antisemitischen Bekenntnisbrief an Goebbels) verhielt es sich ähnlich: Sie waren enttäuscht, dass das neue Regime sie nicht wollte. Früh schon hatte sich bei den Expressionisten eine durch Unpolitizität hervorgerufene Indifferenz, bei gleichzeitigem Aktionismus und messianischer Erwartung eines Umbruchs, abgezeichnet: „Man bekenne endlich, [...] daß alle Politik Verirrung und Humbug ist“, so Paul Kornfeld 1918 – im Jahr der Revolution (Anz/Stark 1982, 228). In dieser Linie schreibt noch 17 Jahre später Ernst Ludwig Kirchner an seinen Bruder, anlässlich der Verunglimpfung seiner Kunst durch „NS-Blätter“: „Aber mein Herz ist deutsch und meine Kunst auch und ich fühle mich eben als Vertreter neuer deutscher Kunst und handle danach. [...] Es wird schon noch an den Tag kommen, wie ich bin, das hoffe ich.“ (Schmidt 1964, 75) Ebenso Oskar Schlemmer brieflich 1933: „Ich fühle mich rein und meine Kunst streng den nat. soz. Grundsätzen entsprechend, nämlich heroisch, stählern-romantisch, unsentimental, hart, scharf, klar, typenschaffend usw. – aber wer sieht es?“ (Nerdinger 1993, 19) Max Pechstein 1937: „Wenn erst einmal die deutsche Forderung nach deutschen Kolonien erfüllt sein wird, so wird es auch wieder [...] erwünscht sein, daß man Künstler findet, welche so wie ich [...] diese Gefilde aufsuchen, und dieselben zu gestalten versuchen.“ (Wulf 1988, 384) Diese sagenhafte Indifferenz gilt auch für Musiker, a u c h die von Adorno ex post immunisierten Neutöner⁴³. Zur Ehrenrettung des Expressionis-

42 Beschreibungen solcher Prozesse finden sich bei Bürger 1974 und Kristeva 1978, vgl. Luhmann 1995.

43 Vgl. hierzu: Benn 1989; zu den Musikern: Schneider 1988; insgesamt: Hermand 1976.

mus hat beigetragen, dass der NS sich seiner schließlich nicht annahm, aber das war durchaus kontingent.

Die künstlerische Moderne als Gesamtphänomen muss sich vorwerfen lassen, durch nicht geleistete Durchbrechung künstlerischer Wahrnehmungsmuster einerseits politische Naivität, durch selbst mitverschuldete Verbannung ins gesellschaftliche Jenseits (jenseits alltäglicher Relevanz) andererseits eine künstlerische „Sehnsucht nach Härte und Schwere“ (Heidegger) erzeugt zu haben, die einen zumindest faschistophilen Habitus hervorzurufen half. Man lieferte sich schließlich aus. Ausdifferenzierung glückt eben nur halb, solange unpolitische Kunst Metapolitik zu sein beansprucht.

Der in all diesem nachwirkende Ästhetizismus hatte vor allem befürchtet, dass „die Vielen“ (Nietzsche) sich der Kunst bemächtigen würden. Mit den politischen Emanzipationen der gesellschaftlichen Moderne war aber genau dies geschehen: Auch die Kunst war demokratischer geworden; es hatte sich eine volkstümliche Kunst, eine Populärkultur herausgebildet. Diese wurde von der zumeist elitären und snobistischen künstlerischen Moderne (und späterer Kunstgeschichtsschreibung) zwar mit Missachtung gestraft, hatte aber von deren Rückzug in Ästhetizismus und Abstraktion letztlich dahingehend profitiert, dass sie nun zu „der“ Kunst werden konnte.

b) „Verkunstung“ der Welt –

gesellschaftliche Moderne und Warenästhetik

Mit jenen inhaltlichen Entleerungsprozessen in den traditionellen Künsten korrelierte eine gegenläufige Tendenz in der Systemumwelt: Die Welt wurde „schöner“. (Diese Ästhetisierung wird hier nur konstatiert, nicht ästhetisch bewertet.) Dies hatte verschiedene Ursachen. Zunächst einmal hatten die politischen Emanzipationen, so zaghaft sie in Deutschland auch vor sich gingen, eine stärkere Partizipation auch in „aestheticis“ zur Folge. Nicht nur Adel und Großbürgertum, auch niedere Schichten nahmen zunehmend am künstlerischen Leben teil, was sich z.B. in der wachsenden Bedeutung des Kunstgewerbes bemerkbar machte. Daneben war mittlerweile das „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ (Walter Benjamin) angebrochen, was für eine weitere Verbreitung von Kunstwerken sorgte – zugleich auch für die Sprengung des traditionellen Rahmens der Künste. Drittens reagierte die Kunst selbst auf diese Prozesse, indem sie sich an ihre Spitze zu stellen versuchte: Der Futurismus erklärte technisches Gerät kurzerhand für schön, der Dadaismus übernahm (oder antizipierte) das „Stilmittel“ der Plakation, wie es der moderne Wahlkampf und vor allem die Produktwerbung anwandten, der Deutsche Werkbund (wie später auch das Bauhaus) versuchte der industriellen Fertigung di-

verser Produkte wenigstens noch sein „künstlerisches“ Gütesiegel aufzudrücken, berühmte Komponisten schrieben Filmmusik. Auch die dramaturgischen Neuerungen Bertold Brechts oder Antonin Artauds sind noch in dieser Kategorie zu begreifen. Der oben geschilderte künstlerische Größenwahn führte zu der Haltung: Wenn die neue Zeit schon marschiert, dann wenigsten „mit uns“ – an der Spitze. (Dies ließ sich allerdings in jede Richtung tun.) Als letztes Moment ist die zunehmende Ästhetisierung verschiedener Lebensbereiche zu nennen, die eigentlich Oppositionen gegen die gesellschaftliche Moderne waren, aber zu einem prägenden Ingrediens der Moderne schlechthin wurden, nämlich die diversen „Bewegungen“, die um die Jahrhundertwende wie Pilze aus dem Boden schossen: Wandervogel und bündische Jugend, Lebensreform und Frauenbewegung, Landkommunen- und ästhetizistische Zirkelbildung⁴⁴.

Bei der Beurteilung von Kunst dürfte die Differenzierung von Lebensstilen und die Selbstverortung des Urteilenden in einem solchen mittels bestimmten Geschmacks (Kunst klassifiziert; Bourdieu 1982) die Erkenntnis von künstlerischen Wertigkeiten überwiegen. Daher kann auch die Kunstgeschichte noch wissenssoziologisch eingeholt werden, derart, dass Gewichtungen in der Geschichtsschreibung nicht durch die „objektive“ Relevanz einer bestimmten Kunst in einer bestimmten Zeit, sondern durch die „Selbstverortung“ des Urteilenden in einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht, dem die jeweilige Kunst zugehörte, entschieden werden. So kommt es, dass die klassische künstlerische Moderne, obwohl sie eine vom Wirkungskreis höchst begrenzte, elitäre Angelegenheit war, retrospektiv als tonangebendes Geschehen erscheint, während weitaus einflussreichere künstlerische Erscheinungen ob ihres niederen sozialen Entstehungshintergrundes vernachlässigt werden: Der Urteilende kann sich hier, da es ja Kunst-Geschichte ist, nach Wunsche, weitaus höher verorten, als er tatsächlich steht. (Wohlgedenkt: von einer – ohnehin problematischen – ästhetischen Bewertung ist hier noch gar keine Rede.) Dies hatte zudem in der frühen Bundesrepublik noch eine eminent politische Bedeutung, indem die Rezeption bevorzugt der (vorgeblich demokratischen) künstlerischen Moderne den Schein einer legitimatorischen Kontinuität erzeugte. Solche Bewertungen – keineswegs ästhetische Werturteile, sondern soziale Ressentiments – dürften viele historische Analysen perspektivisch verzerrt haben⁴⁵. Denn weder war die klassische Moderne die einzige, geschweige denn die damals zentralste Kunst, noch

44 Hierzu Hepp 1987, Kindt 1963ff., Laquer 1962.

45 Ein Beispiel für Verdächtigung von Kultur, die nicht dem eigenen – sozialen – Standard (der nicht einmal der eigene sein muss) entspricht, ist Glaser 1974. Dagegen gilt es ins Bewusstsein zu rufen: auch die „Männer des 20. Juli“ waren Nazis, trotz aller Hochkultur; und auch die unkultivierte SA wurde zum „Opfer“.

war der NS generell unkünstlerisch. Er griff im Gegenteil auf weit verbreitete künstlerische Traditionen zurück. Nur sind diese den Nachgeborenen wenig präsent: In ihnen „verortet“ man sich höchst ungern, da sie dem Kleinbürgertum entstammt. Eindeutig (prä-) faschistische Tendenzen aufweisende Kunst und Kultur wird dagegen oft bereitwillig von der Wegbereiter- und Mittäterschaft freigesprochen, sofern sie der großbürgerlichen „Hochkultur“ angehört (Petzold 1978). Ernst Jünger ist dafür nur das prominenteste Beispiel. Solch ein Verfahren ist jedoch hochideologisch und wissenschaftlich unhaltbar.

Ebenso wenig wie alle Vertreter der künstlerischen Moderne in das Exil oder den Widerstand gegangen sind (außer natürlich, wer aufgrund der „Rassengesetze“ musste; aber Exil war nicht zuletzt auch eine Frage der sozialen Stellung: etablierte Künstler und Intellektuelle nahm man überall gern, unbekannte ließ man eventuell gar nicht erst einreisen), sind durchaus nicht alle Vertreter der Kleinbürgerkultur bruchlos in den NS hineingeschlittert, wie es der Nachkriegs-Mythos will. Dieser Mythos gehört zu den hartnäckigsten der Nachkriegsgeschichte, da sowohl marxistische Theoretiker, angesichts des Versagens ihrer Klassenbegriffe bei der Analyse des Faschismus, das „Kleinbürgertum“ gut als „*deus ex machina*“ gebrauchen konnten, als auch die westliche Gesellschaft diesen Topos gefahrlos aufgreifen konnte, da sich eigentlich niemand selbst als Kleinbürger identifizierte. Folglich konnte „das Kleinbürgertum“ auf beiden Seiten *ex post* für möglichst Vieles verantwortlich gemacht werden. Die Entlastungsfunktion eines solchen Theorems ist ersichtlich, nur spricht dies gerade nicht für seine Wahrheit. Natürlich sind viele Elemente der Kleinbürgerkultur in den NS eingegangen; aber eben durchaus nicht alle. Aus der bürgerlichen Hochkultur, und zwar gerade der künstlerischen Avantgarde, sind ebenso viele Elemente in ihn eingeflossen⁴⁶.

Die von sich höher ansiedelnden gesellschaftlichen Schichten so belächelte und gefürchtete Kunst des „Kleinbürgertums“ (heute nennt man es nobler „Mittelstand“) hatte jedoch vor 1933 ungeheuer an Boden gewonnen. Sie hatte gegenüber elitärer Kunst einen enormen Standortvorteil: Die Kluft nämlich, die diese schließen zu wollen stetig ankündigte, war in jener ohnehin nicht gegeben. „Wir alle müssen zum Handwerk zurück!“ – dieser Avantgardismus war an „Architekten, Bildhauer, Maler“ gerichtet;⁴⁷ der „Kleinbürger“ dagegen war schon da. Die Kleinbürgerversion

46 Dröge/Müller 1995; Hermand 1980 und 1995, Nerdinger 1993. Zu Ersterem siehe auch Franke 1988.

47 „Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück!“ Bauhaus-Manifest (Hepp 1987, 219). Ähnlich hatte schon Adolf Loos formuliert: „Die maler, die bildhauer, die architekten verlassen ihre bequemen ateliers, hängen die liebe kunst an den nagel und stellen

des Jugendstils, die „Häusliche Kunstpflege“⁴⁸, musste den Umweg über akademische Abhandlungen gar nicht erst gehen. Was elitäre Kunst sich auf die Fahnen schrieb, war jenseits ihrer ohnehin schon im Gange. Durch Massenproduktion kultureller Artikel und zunehmend ästhetische Gestaltung auch in der Industrie, durch (anti-) moderne soziale Bewegungen und politische Emanzipationen, die zu Populärkultur und liberalerer Lebensführung führten, war hohe Kunst nahezu funktionslos geworden. „Residualbedürfnisse“ (Habermas), die erfüllt werden – etwa durch ausgelebte Sexualität, Fernreisen oder politische Partizipation – brauchen keine Kunst mehr. Ein „Ende der Kunst“ ist jedoch noch lange kein Ende der Ästhetik. Nur wird sie nicht, wie Hegel meinte, aufgehoben in den Begriff, sondern vielmehr ins Leben. Kino, Werbung, Design, Tanz und Mode, Bohème-Existenz oder Straßentheater, nicht zuletzt der Jazz: Sie beerben die hohe Kunst. Und zwar nicht eben schüchtern.

Kulturindustrie, Kleinbürgerkunst, Schönheit der Arbeit – all dieses reicht bis in die „fortschrittliche Reaktion“ (Hermant 1967 und 1978) des Wilhelminismus zurück, ist also keineswegs erst 1933 etabliert worden. Diese Prozesse sind als Auswirkungen der kapitalistischen Wirtschaftsordnung und Reaktionen derselben auf Widerstände in der Bevölkerung (Arbeiter- und Jugendbewegung, Kulturkritik) zu begreifen. „Schönheit der Arbeit“ musste dem Kapital erst abgetrotzt werden. Henry Ford etwa, der ja als Vorreiter eines schöneren „dritten Weges“ gilt, hatte durch die Massenproduktion seinen Profit immerhin verdreißigfacht. Auch die Studenten, die die Jugendbewegung initiierten, hatten über Geldsorgen selten zu klagen. Solch ästhetische Opposition verblieb aber im Rahmen eines „romantischen Antikapitalismus“.

c) *Ästhetische Theorie – Krisologie „radikaler“ Denker als verborgener Ästhetizismus*

Mangel an Geist [...] ist stets fast zugleich Mangel an ästhetischem Sinn
Adorno 1970, 344

Von linkshegelianischen Theoretikern sind solche Verschönerungstendenzen als „falsche“ Aufhebung kritisiert worden⁴⁹. Es ist zu fragen, wie demgegenüber die „wahre“ vorzustellen, ja mehr noch, wie von einer solchen überhaupt zu wissen sei. Das bloße Verhängen eines Bildverbotes⁵⁰

sich an den amboß, an den webstuhl, an die drehscheibe, den brennofen und die hobelbank. [...] die kunst ist etwas, das überwunden werden muß“ (zit.n. Hermant 1967, 518).

48 Schultze-Naumburg 1900. (Er verfasste daneben Werke wie „Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung“, Jena 1922; „Kunst und Rasse“, 1928.) Ders.: „Kunst aus Blut und Boden“ (Leipzig 1934).

49 Bürger 1974, 73; Debord 1996; Haug 1971.

50 Etwa bei Adorno 1951, 334, und Adorno 1967.

kann nur als Verlegenheitslösung gelten, solange diese religiöse Kategorie auf Kulturkritik mit wissenschaftlichem Anspruch angewandt wird. Jürgen Habermas hat folgerichtig sein Hauptwerk als Reaktion auf diese fundamentale Lücke kritischer Gesellschaftstheorie verstanden (Habermas 1981, 489). Damit ist ein Punkt getroffen, der mehr als nur die – im engeren Sinne – „kritische Theorie“ trifft. Deren philosophische Väter, Ernst Bloch und Georg (von) Lukács, waren, bevor sie sich durch die Revolutionen gegen Ende des Ersten Weltkrieges zu Marxisten entwickelten, ausgesprochen ästhetisch orientierte, dem Großbürgertum verhaftete Denker. In Frühschriften beider finden sich, was die Politik angeht, ständisch-genossenschaftliche Vorstellungen; erzkonservative also⁵¹. Nun sind weder biographische Vorgeschichten, noch persönliche Vorlieben einzelner Denker von Interesse. Abgezielt ist auf Grundsätzlicheres: Im systematischen Zentrum vieler Denkgebäude, die in jener Zeit – vor 1933 – Kulturkritik übten (der „westliche Marxismus“ ist nur eines davon), standen letztlich ästhetische Motive. Diese überwogen moralische, politische, herrschaftstechnische und empirisch belegbare Orientierungen in einem Maße, dass von „Ästhetizismus in der Theorie“ geredet werden könnte (Michel 1972). Da dies sowohl unter linken als auch unter rechten Etiketten der Fall ist, verschwimmen die Grenzen. Ernst Bloch hat den Linksdrall vieler Reaktionäre als „Entwendungen aus der Commune“ bezeichnet. Dieses Erstgeburtsrecht der Linken dürfte jedoch nur schwer auszuweisen sein. Es lässt sich ebenso ein Rechtsdrall linker Theorien diagnostizieren (noch weit über die Weimarer Zeit hinaus), für den letztlich jener theoretische „Ästhetizismus“ verantwortlich zeichnen dürfte, der sich über empirisches wissenschaftliches Arbeiten (instrumentelle oder „halbierte“ Vernunft, „Positivismus“ etc. – Adorno 1969) wie über konkretes politisches Engagement erhaben dünkt.

Schon der später von allen Seiten in Anspruch genommene Friedrich Nietzsche hatte seine Kritik an der damaligen Kultur auf deren (ästhetische) Erscheinungen eingeschränkt. Politische Emanzipationen galten ihm deswegen als verurteilenswert, weil sie unschön waren. Eine Rettung versprach er sich (zumindest im Frühwerk) direkt aus der Kunst. Diese aber ist gekoppelt an Unterdrückung, politische Reaktion also: „Damit es einen breiten tiefen und ergiebigen Erdboden für eine Kunstentwicklung gebe, muß die ungeheure Mehrzahl im Dienste einer Minderzahl [...] der Lebensnoth sklavisch unterworfen sein“ (Nietzsche 1930, 211). Auch die späteren Lehren vom Übermenschen, von der ewigen Wiederkehr des Gleichen und vom „Willen zur Macht als Kunst“ sind noch als Anweisungen zu einem durch die rechte Ästhetik gerechtfertigtem Menschsein

51 Hierzu insgesamt Bolz 1989 und Lichtblau 1996.

zu verstehen, als Anleitungen, die Welt richtig zu sehen – eben „Weltanschauung“ zu haben. Nietzsches Einfluss auf nachfolgende Generationen – links wie rechts – ist kaum zu überschätzen (Riedel 1997, Taureck 2000). Ästhetizismus in der Theorie wurde aber auch aus anderen Quellen genährt, etwa aus dem Bestseller „Rembrandt als Erzieher“, wo es hieß, „wenig Wissenschaft führt von der Kunst ab, viel Wissenschaft führt zu ihr zurück. Die Wissenschaft wird zur Kunst und die Kunst zur Religion – wenn beide sich hoch steigern“ (Langbehn 1922, 59); oder, neben den lange nachwirkenden Theorien Richard Wagners, aus Oswald Spenglers opus magnum, welches ursprünglich „Der Untergang der abendländischen Kultur“ heißen sollte. Wie Nietzsche sah er die Krise als eine ästhetische; nur bejahte er diesen Untergang zugunsten einer künftig härteren Gangart – „Marine statt der Malerei“ eben (Spengler 1972, 57)⁵². Dies ist bereits beste „stählerne Romantik“ (Goebbels).

Ästhetizismus und Avantgarde, die beiden harmonisch entgegengesetzten Pole damaliger Kunst, wurden von der Theorie geradezu mimetisch übernommen: Erst musste man sich gänzlich von der schmutzigen Wirklichkeit durchschnittlicher Alltäglichkeit gereinigt haben, um im Tempel der Kunst für das Eigentliche empfänglich zu sein – um dieses dann jedoch wieder unvermittelt auf eben diese Wirklichkeit zu applizieren, es ihr aufzupropfen, überzustülpen. Ebenso in der Theorie: Ursachen der „Kulturkrise“ wurden zwar in Absonderung von der Welt gefunden, Heilsrezepte dort entwickelt – ohne nähere wissenschaftliche Überprüfung etwaiger Thesen –, wie diese dann allerdings umzusetzen wären, darüber wusste man gleichwohl, trotz aller Weltabgewandtheit, bestens Bescheid. So glichen sich avantgardistische Manifeste und politisch gemeinte Kulturkritiken immer mehr an, ihre Forderungen und Ankündigungen waren gleich vermessen und sachunkundig. Die Ursachen für diese Autodepotenzierung der Philosophie und der gerade erst entstehenden Sozialwissenschaften sind schwer auszumachen. Sie lagen, neben vielem Anderen⁵³, wohl auch in der Sprödigkeit empirischer Forschung, der gegenüber „tiefe“ Spekulation einen libidinösen Mehrwert versprach; waren solche Theoreme doch mit einer gewissen Aura des Außergewöhnlichen – des Genialen, des Seherisch-Prophetischen – verbunden. Selbst Theorie wurde noch zum Erlebnis, zum „Ereignis“.⁵⁴ Neben dieser formalen Gleichheit sind auch inhaltliche Übereinstimmungen von Kunst und Phi-

52 Thomas Mann karikiert diesen Habitus, wenn er Hans Castorp „Marinemaler“ werden wollen lässt (Mann 1924).

53 Siehe dazu klassisch Ringer 1983; Bourdieu 1974; Lepenies 1985; Greiffenhagen 1971, nun auch Henning 2006.

54 Einen Überblick über Inhalte damaligen Denkens verschaffen Bry 1979; Lübke 1963; Schnädelbach 1983; Lepsius 1981; Käsler 1985; Lichtblau 1996.

losophie feststellbar: Die erste Kritik an der vermeintlichen Destruktivität der Aufklärung wurde im deutschsprachigen Raum von der Romantik formuliert. Ihre Idee, dass es im Interesse der Integrationsfähigkeit künftiger aufgeklärter Gesellschaften Aufgabe der Kunst, speziell der Poesie, sei, neue Mythen zu schaffen, wurde, vermittelt über Nietzsche, bis zu Rosenbergs „Mythus des 20. Jahrhundert“ tradiert – sogar noch bis zu heutigen Remythisierungen der neuen Rechten und des esoterischen Mainstreams (Frank 1988).

Ästhetizismus und Avantgardismus in der Theorie sind nun nicht nur nach linker und rechter Etikettierung, sondern auch nach ausgewiesener und unausgewiesener Form zu unterscheiden. Es waren vornehmlich rechtsgerichtete Theoreme, die sich offen ästhetizistisch gerieren konnten, während linksgerichtete oft zumindest noch einen wissenschaftlichen Anspruch hatten, aber dies ist keineswegs eine verlässliche Kategorisierung. Das ungehemmte Ausleben der Sexualität beispielsweise – eindeutig auf „Ästhetik der Existenz“ vorweisend – wurde zwar von linker Seite vertreten (um nur Otto Gross und Wilhelm Reich zu nennen), war aber nicht notwendig links: Auch das antimoderne Bohemia Schwabings kannte einen „Sexualanarchismus“, ja es gab sogar völkische Gruppen, die ihn aus eugenischen Gründen vertraten⁵⁵. Ein anderes Beispiel ist die Phänomenologie. Sie trägt offen im Namen, was „Existentialontologie“ verdeckt praktiziert: ein Abwägen von Nutzen und Nachteil verschiedener Phänomene für das Leben, eine Metaphysikkritik, die letztlich auf die Eigentlichkeit der Existenz abzielt. Alles andere (Erkenntnistheorie, Geschichts- und Moralphilosophie, Soziologie und Anthropologie) fällt diesem Ästhetizismus zum Opfer, einzig harte Realität bleibt noch der Tod⁵⁶. Bezeichnenderweise entstammt diese Thanatologie Romanen (Rilke 1982, Tolstoi 1903). Am entschiedensten trat offener theoretischer Ästhetizismus wohl in der Lehre von der „Wirklichkeit der Bilder“ des dem Georgekreis entsprungenen „Graphologen“ Ludwig Klages hervor (welcher von Walter Benjamin verehrt wurde). Umso mehr vermag es zu erstaunen, dass zentrale Elemente seiner Lehre in der „Dialektik der Aufklärung“ wieder auftauchen: Untergang der Erde am Geist, Verherrli-

55 Zum Phänomen Schwabing: Faber 1993 und 1994. Hermand 1967, 81, nennt als promiskuitive Eugeniker Ernst Wachler, Jörg Lanz von Liebenfels, Willibald Henschel und Christian von Ehrenfels.

56 Vgl. Heidegger 1993. Nicht zufällig gehörte Heidegger zu den akademischen „Nationalsozialisten“ der ersten Stunde (Safranski 1996). Später las er über Hölderlin und Ernst Jünger – was die ästhetisierenden Züge und die Vergötzung „der“ (poetischen) Sprache bestätigt (Heidegger 1960).

chung der Natur, elitär-inselhaftes Überleben einzelner Großer dank der Kunst, Rückgang auf uralte Mythen⁵⁷.

Für viele Autoren und Gruppierungen ist diese schönggeistige Tendenzpolitisiert nachgewiesen⁵⁸. Dieses Phänomen war durchaus verbreitet und ist nicht nur Einzelnen anzuhängen. Das mag das folgende entlegene Beispiel für verdeckten theoretischen Ästhetizismus belegen. Es handelt sich um einen der heute vergessenen Hochschullehrer, die 1933 für die studentische Aktion „Wider den undeutschen Geist“ (der Bücherverbrennung also) Feuer und Flamme waren, den Philosophen Hermann Schwarz⁵⁹. Der theoretische Ästhetizismus, der bei ihm an der Wurzel liegt, überwiegt seine Beteuerungen wissenschaftlicher Ernsthaftigkeit – „Dr. Phil. D. Theol. H.C., o.ö. Professor der Philosophie an der Universität Greifswald“ ist in einem Buch unter dem Verfassernamen zu lesen. Im Rahmen seiner völkischen Gottesmystik, die er nach Ende des Ersten Weltkrieges als aus diesem „Zusammenbruch“ zu ziehende Lehre entwickelt, versucht er auch das „ästhetische Erleben“ einzubinden. Dabei will er ästhetizistische Einstellungen gerade vermeiden, da sie nur isolierten und vom Eigentlichen, der Gottesgeburt in der Seele bei schenkender Hingabe, ablenkten: „Der Maler und Dichter *v e r k l ä r t* nur im Wunder seiner Farben und Töne, von Wort und Marmor, jedes Dasein [...] Das alles ist aber kein Wesentlich-Werden, das uns höher hebt.“ (Schwarz 1921, 146f.) Trotzdem zeugt schon sein plastischer und suggestiver *S t i l*, der mehr einem (völkischen) Dichter als einem Philosophen anstünde, gegen ihn; beispielsweise wenn er von der „Art des künstlerischen Erlebens“ schreibt, „daß es in die Seele kosmische Geistigkeit entsiegelt und sie mit einer Sehe begabt, die selber kosmische Weise hat“ (Schwarz 1928, 74)⁶⁰. Auch seine Inhalte bestehen eben im Kern aus Verweisen auf Erlebnisse. Dies mag noch angehen, immerhin sind ja auch andere Philosophien nicht frei davon – besonders natürlich die nicht, auf die Schwarz sich beruft: „Deutsche“ Mystik und „Deutscher“ Idealismus. Entscheidend ist jedoch, dass diese Erlebnisse bei Hermann Schwarz nicht gedeutet oder erklärt werden, sondern Argumente ersetzen. Hiermit liegt ein Musterbeispiel theoretischen Ästhetizismus vor. Es erscheint nur folgerichtig, dass er wenige Jahre später schreiben konnte: „Der Nationalsozia-

57 Klages 1929 und 1933, 27: „Nicht Dinge, sondern Bilder sind beseelt“. Über die Verwandtschaft mit der „Dialektik der Aufklärung“ mutmaßen Frank 1993. Adorno war übrigens Mitglied der Rudolf-Borchardt-Gesellschaft, eines Gegenpapstes zu George.

58 Um nochmals auf Breuer 1995; Dümling 1981; Lohmann-Hinrichs 1994 und Bohrer 1978 zu verweisen.

59 Über diesen Lehmann 1943, 470, sowie die Magisterarbeit des Verfassers. Schon auf dem Wartburgfest verbrannte man Bücher, auch die Futuristen wollten Bibliotheken zerstören.

60 Die altdeutsche Schrift tut das ihrige (siehe: „Das bibliophil ausgestattete Buch um 1900“, in: Hermand 1995).

lismus brachte die feste Richtung vom politischen Erleben her.“ (Schwarz 1943, 2) Hermann Schwarz wollte die nazistische Herrschaft in einer Weise ästhetisch plausibel machen, die argumentative Auseinandersetzung als überflüssig erweisen sollte (der NS-Ästhetik, die wieder Dreiklänge zuließ, durchaus gerecht werdend – Dümling 1988, 138):

Das nationale, karitative, ideelle Gotteserlebnis als solche gleichen Tönen, die jeder für sich schwingen. Wenn sich ihre Wellen kreuzen, so stören sie sich gegenseitig und vernichten sich. Sie ersterben in mißtönigem Geräusche. Anders, wenn ein Grundton aufwallt, dessen Obertöne sie werden. Dann treten sie zu einem Einheitsklange zusammen, in dessen musikalischer Fülle die Schönheit jedes Einzelnen nicht nur erhalten bleibt, sondern sich satter belebt. So geht es, wenn über die geistigen Einzelbewegtheiten der Atem der Volkheit kommt. (Schwarz 1940, 519)

3. Faszination und Erschrecken – n a c h 1933

Der Bursche ist eine Katastrophe; das ist kein Grund, ihn
als Charakter und Schicksal nicht interessant zu finden.
Thomas Mann: „Bruder Hitler“

Auf diese Situation der elitären und kleinbürgerlichen Kunst, der Gesellschaft und der Theorie passte nun der NS wie der Schlüssel ins Loch. Kampflös lieferte sich ganz Deutschland den neuen Machthabern aus, obwohl deren demokratische Legitimation für ihre gewaltigen Maßnahmen nicht im Geringsten ausgereicht hätte, auch nach der Zweitwahl am 5. März nicht. Mit dem Ermächtigungsgesetz setzten sie sich darum ganz offen über derartige Legitimationszwänge hinweg. Gerade dies aber war ein Akt, der Widerstände brach, statt zu provozieren. Denn gerade solcher Aktionismus, solche Entschlossenheit, solche Durchsetzungskraft war ja von vielen ersehnt worden. Schon hierin erblickte man Schönheit: einige verglichen „das neue Reich“ mit Rom, andere mit dem Mittelalter.⁶¹ Auch in diesem Gegenstück zum Ästhetizismus, der Ästhetisierung der Politik, gilt es zu differenzieren. Ereignissen in der Kunst selbst (a) sind solche in Politik und Gesellschaft (b) zu korrelieren. Tut man dies, sind Faschismustheorien, die an zentraler Stelle mit Ästhetik arbeiten, kritisch zu reformulieren (c).

a) Kunstpolitik: „Aufartung“ der Kunst im Maßnahmenstaat

Wie in vielen anderen Bereichen war nach 1933 auch in der Kunst anfangs keine klare positive Linie zu erkennen. Klar war nur das Feindbild: Man wollte weg von der zersetzenden Analyse, hin zur einheitsstiftenden Synthese. Nur ist ja zunächst offen, was das „künstlerisch“ heißt. Juden

61 Vgl. Faber 1970, Clemens-Schierbaum 1995.

und Kommunisten wurden schnell aus allen Bereichen entfernt, so auch aus der Kunst. Neue Institutionen (zuhöchst die „Reichskulturkammer“) wurden geschaffen, die das kulturelle Leben dirigistisch durchdringen sollten. Aber auch diese politischen Akte besagen ästhetisch zunächst nicht viel, wie der Umstand, dass 1937 eigens ein Raum für jüdische Kunst errichtet wurde, da so wenige der „entarteten“ Künstler Juden waren, hinlänglich zeigt. Die inhaltliche Uneindeutigkeit über die neue Linie ist oft an den beiden Antipoden verdeutlicht worden, die jeder ein einflussreiches Amt zur Verfügung hatten, aber unterschiedlichste Richtungen vertraten: Alfred Rosenberg und Joseph Goebbels.⁶² Rosenberg, der nacheinander den „Kampfbund für deutsche Kultur“ und die „NS-Kulturgemeinde“ sowie ein nach ihm benanntes Amt für Zensur und Ideologie (Bollmus 1970) unter sich hatte, begeisterte sich für einen völkisch-heroischen, Goebbels, Reichsminister für Propaganda und Volksaufklärung, der mit Robert Leys „KdF“ (Teil der „DAF“) noch eine starke Stütze erhielt, für einen nordisch-expressionistischen Stil. Letzterer war Künstlern gegenüber erstaunlich offen: Für die „Reichsschrifttumskammer“ warb er beispielsweise (vergebens) um den greisen Stefan George und den exilierten Thomas Mann. Der Kompetenzstreit schwelte lange und wurde nur durch gelegentliche Machtsprüche Hitlers beigelegt. Dieser selbst bevorzugte einen dritten Weg, einen kleinbürgerlichen Aufguss der Salonkultur des späten 19. Jahrhunderts⁶³, welcher sich schließlich durchsetzte. Einig war man sich nur darüber, wer der „Feind“ war (Carl Schmitts Devise war eben paradigmatisch für den NS): die künstlerische Moderne. Diese Tendenz hatte sich in Thüringen, das bereits 1930 eine NS-Kulturpolitik erleben durfte, schon abgezeichnet, und machte sich 1933 sofort mit diversen „Schandausstellungen“ bemerkbar, deren bedeutendste die von 1937 in München werden sollte (Merker 1983, 123). In der Musik war es ähnlich: Juden und Kommunisten verschwanden von der Bildfläche. Aber für die verbleibenden Künstler war durchaus keine klare Linie vorgegeben, wie sich etwa an den Ereignissen um Paul Hindemith und Wilhelm Furtwängler nachvollziehen lässt. Beide hatten ja modernistische Tendenzen gehabt, die sie nach 1933 jedoch beileigten. Dass Hindemith dann (wenn auch erst 1938) ging, lag wohl mit daran, dass seine Oper *Mathis der Maler* trotz aller Konzessionen verboten wurde, da Hit-

62 Vgl. Ketelsen 1992, 286ff.; Reichel 1991, 83ff.; Merker 1983, 94ff.; insgesamt Brenner 1963.

63 Hermand 1995, 121: „Bewährte Tümligkeiten: Der völkisch-nazistische Traum einer ewig-deutschen Kunst“. Speer 1969, 40, berichtet, wie Hitler beim Besuch Goebbels' dessen Nolde-Bilder abzuhängen befahl.

ler seine Person ablehnte; Furtwängler jedenfalls blieb⁶⁴. „Bis 1940 dirigierte Wilhelm Furtwängler: 25 Werke von L.v.Beethoven mit 1045 Aufführungen“ berichtet sein Biograph, gefolgt von immerhin noch 519 Aufführungen von Brahms, 320 von Strauss, 319 von Wagner, 200 von Haydn. Was dabei aber auffällt: Nicht nur fehlen in dieser Furtwängler-Hitparade Juden wie Mendelssohn und Mahler völlig. Es gibt auch keinen einzigen Modernen. Die einzigen Komponisten, die noch im 20. Jahrhundert lebten, belegen die Plätze 15-17: Igor Strawinsky (der sich offen antisemitisch gerierte und dessen *Feuervogel* noch 1940 aufgeführt wurde), Max Reger und, natürlich, Hans Pfitzner (Herzfeld 1950, 151). Aus der Perspektive der traditionell hohen Kunst kann also auch hier gesagt werden, dass das, was die Avantgarde begann, im „Dritten Reich“ fortgeführt wurde: die „Entkunstung“ der hohen Kunst. Der Kulturbetrieb beschränkte sich auf die Wiedergabe der (bereinigten) Klassiker; was an neuen Werken produziert wurde, entstammte meist eher handwerklichen als modernen künstlerischen Traditionen – Carl Orffs *Instrumentarium* und Werk verdeutlicht dies zur Genüge. Den Nazis selbst war das durchaus bewusst⁶⁵. Nach ihrer Vorstellung war dies jedoch unvermeidlich, da für die wahre deutsche Kunst erst einmal die „rassischen“ Grundlagen gelegt zu werden hätten. „Autonome“ Kunst trat zurück hinter die Gesamtkunstwerke des Staates und, dem noch vorausliegend, der „Rasse“. (Die Rassentheoretiker Paul Schultze-Naumburg und Hans F.R. Günther sind durchaus der „Künstlerschaft“ zuzurechnen.)⁶⁶

Zwar gibt es nach wie vor Kunst, die um 1890 ansetzende und vor 1933 noch in Spätblüte stehende Moderne verschwand jedoch. Dies zwar unter sehr gewaltsamen politischen Umständen. Aber erstaunlich ist doch, dass sich dieses Verschwinden der modernen Kunst in der modernen Kunst selbst angekündigt zu haben scheint. Die Revolution, die die moderne Kunst antizipiert hatte, kam zwar ganz anders, als sie erwartet

64 Goebbels' Auslassung über „atonale Musiker“, die „nackte Frauen auf der Bühne in obszönsten und kitschig-gemeinsten Szenen im Bade auftreten lassen“ (Wulf 1988 – Musik, 416) geht auf den Ekel Hitlers vor einer solchen Szene in *Neues vom Tage*, einer früheren Hindemith-Oper, zurück (Reichel 1991, 347).

65 „Wenn also in den letzten Jahren eine Verarmung an großer dichterischer und musikalischer Gestaltungskraft eingetreten zu sein scheint, dann ist [...] dieser eine mit entscheidend, daß sehr viele [...] musisch veranlagte Menschen heute [...] sich das Leben von Helden selbst erwählt haben, statt es zu besingen“ – so Hitler 1937 (zit.n. Ehalt 1996, 54). Zur „Heldenwahl“ vergleiche man Heidegger 1993, 385.

66 Günther verrät in seinen vielen Abbildungen die Motivierung durch ein bestimmtes Schönheitsideal (Günther 1930). Der befreundete Schultze-Naumburg war zusammen mit jenem Ehrenmitglied der „Deutschen Bildkunst“, einem hohen Organ völkischer Kulturpolitik (Merker 1983, 79). Hans Kelsen hatte über Eric Voegelin (Autor von „Rasse und Staat“) geurteilt: „Voegelin ist ein feiner, die Tiefe suchender, ins Irrationale, ins Metaphysische drängender Geist, der stark vom ästhetischen Ideal bestimmt ist“ (Voegelin 1997, XXII).

hatte. Aber eben diese Erwartungen waren ja derart diffus gewesen, dass von ihr schließlich, als es soweit war, kaum Widerstände kamen. Moderne Künstler, die nicht zu physischen Opfern des Systems wurden (Theresienstadt markiert hier einen grotesken Höhepunkt) oder früh genug emigrierten, regredierte ironischerweise zu „Anstreichern“ – Oskar Schlemmer und Willi Baumeister z.B. in einer Lackfarbenfabrik (Merker 1983, 156)⁶⁷. Kunst im NS hatte nach wie vor eine politische Funktion. Geändert hatte sich nur die Richtung: Statt Bestehendes anzugreifen und auf eine bessere Zukunft zu drängen, verteidigte und verherrlichte sie nun die eingetretenen Änderungen. Ein ästhetisches Urteil abzugeben ist hier nicht bezweckt, es lässt sich jedoch mit Jost Hermand an der weitgehenden Akzeptanz der neuen alten Kunst ablesen, dass sie durchaus Bedürfnissen der breiten Masse gerecht wurde. Immerhin waren diese Bedürfnisse damals ein Korrektiv, da sie den offiziellen Titanismus oft gerade ablehnten.

b) Künstlerische Politik: Ästhetisierung als Pragmatik

Obwohl in den hohen Künsten die Wüste wuchs, gilt für die Ästhetik nach 1933 weiterhin, was auch schon vor 1933 gegolten hatte: Sie breitet sich aus, gerade so, als würde sie aus der Kunst in die Welt hineinwandern. Dies gilt zunächst für die niederen Künste, die den Rang der vormals höheren einnehmen. Die große deutsche Kunstaussstellung etwa zeigt traditionelles Handwerk, welches zuvor kaum noch als Kunst gegolten hatte: 40 % idyllisierende Landschaftsmalerei, 35 % Portraits und Genremalerei (zumeist bäuerlich), 10 % Tierbilder, jedoch nur 5 % direkt den NS verkörpernde Malerei (SA-Bilder und Funktionärsportraits).⁶⁸ Daneben aber sind es besonders Architektur und Städtebau, Arbeit und Technik, Freizeitgestaltungen und politische Kundgebungen, die jetzt Träger der Ästhetik sind – sowie der auf die Straße transformierte „Kampf als inneres Erlebnis“ (Ernst Jünger), die geformte Masse. Walter Benjamins griffige Formel der „Ästhetisierung der Politik“ trifft auf die unterschiedlichsten Phänomene des Dritten Reiches zu. Früh schon wurde auf die Theatralik Hitlerscher Auftritte aufmerksam gemacht, jüngst erst wurde darin wieder das Erbe Richard Wagners aufgespürt⁶⁹. Benjamin selbst hatte seine Formel auf die Gebrüder Jünger gemünzt, und war anhand dessen auf die faschistischen Massenveranstaltungen zu sprechen gekommen. Allein schon die bei den Schulklassen anfangende Uniformierung der Bevölkerung und der immer wieder (etwa beim Reichstagsbrand) be-

67 Hitler hatte bekanntlich einmal als Anstreichergeselle angefangen.

68 Vgl. Hermand 1995, 127.

69 Köhler 1997; klassisch Fest 1973, der Hitler einen „Künstlerpolitiker“ nennt.

wiesene Sinn für Dramaturgie berechtigt diese Formel. Man muss diese Ästhetik nicht goutieren, um ihr Dasein zu konstatieren.

Schönheit wird äußerst pragmatisch in den Dienst des Politischen genommen. Dies zeitigte tatsächlich legitimatorische Wirkungen. Immerhin war die – zwar kriegsmüde – Bevölkerung 1945 weit davon entfernt, gegen das Regime aufzubegehren. Das spezifisch nazistische Kulturmanagement bildete einen wesentlichen Moment nicht nur seiner Akzeptanz (obwohl hier auch der Terror eine große Rolle spielte), sondern auch seiner Modernität. Nach 1945 übernahmen seine Erben erschreckend Vieles – unausgewiesen⁷⁰. Keinesfalls lässt sich die Auffassung aufrechterhalten, der NS sei nach einer Phase des künstlerischen Modernismus eine Periode der ästhetischen Regression gewesen. Dass sein „ästhetischer“ Modernismus im Rahmen einer totalen Mobilmachung mit menschenverachtenden Zielen wie Mitteln stand, entbindet ihn gerade nicht davon, auch die klassische künstlerische Moderne beerbt zu haben. Verurteilt werden muss diese Grausamkeit aber zuallererst moralisch. Der Einwand, faschistische Ästhetik habe sich doch nur moderner Formen bedient, um antimoderne Inhalte zu transportieren, muss an die künstlerische Moderne zurückgegeben werden: Dort waren es ja gerade die Formen, die immer erneut modernisiert worden waren, während die Inhalte zu weiten Teilen selbst antimodern waren. Antiurbanismus, ursprungsmythische Visionen eines entfremdeten Lebens, der Einklang mit der Natur wider allen „modernen“ Mechanismus und Technizismus, die unmittelbare Erfahrung von Farbe und Form wider alle – typisch moderne – „unendliche Vermittlung“ (Hegel) – dies und anderes waren wesentliche Inhalte moderner Kunst, und sie finden sich ebenso in der NS-Ideologie. Es ist zudem aber auch die Antimodernität der Inhalte des NS (etwa, wenn man darunter die Praxis der Sozialtechnologen – Albert Speer etwa erhöhte die Rüstungsproduktivität nach 1942 um 70 %! – nicht die rückwärtsgewandte Ideologie völkischer Sektierer versteht), die in gegenwärtigen Debatten angezweifelt wird. Unabhängig von der moralischen Verurteilung dieser Praxis, die völlig außer Frage steht, sind die modernisierenden Effekte dieser „totalen“ innen- und außenpolitischen Kriegsführung überhaupt erst einmal als solche wahrzunehmen (Industrialisierung, Urbanisierung, Motorisierung, sogar eine latente „Gleichberechtigung“ der Frauen durch ihre notwendig gewordene Arbeit in Rüstungsbetrieben, Umorientierung der vormaligen „Geisteswissenschaften“ – Geschichte, Psychologie, und Soziologie – auf pragmatische Effizienzkriterien, sozialstaatsähnliche Maßnahmen der DAF etc.). Eine Pazifizierung des Volkes durch Unterhaltungsindustrien

70 Zu Letzterem besonders Lauer mann 1998, zu Ersterem Reichel 1991, Nerdinger 1993, H.D. Schäfer 1981.

wie Babelsberg oder (schon damals amerikanische) Import-Kultur war ein wesentlicher Bestandteil dessen⁷¹. Dass daneben auch archaisierende Mythen grassieren konnten, wie das SS-intern oder in der Literatur der Fall war, macht das „Dritte Reich“ zu einer postmodern anmutenden Erscheinung („anything goes“). Rein ästhetisch jedenfalls kamen Viele auf ihre Kosten.

c) *Politisierung der Kunst? Epilog zu den Frankfurter Faschismustheorien*

Lange Zeit schienen die Lager in der Forschung klar zu sein: Entweder man betrieb offene oder verdeckte Apologie, oder man war antifaschistisch und betrieb eben „kritische“ Theorie. Leider war die kritische Theorie, die in der Faschismustheorie gleich mehrere Paradigmen lieferte, gegen ihre eigenen Voraussetzungen gar nicht so kritisch. Den oben aufgeführten „Ästhetizismus in der Theorie“ teilte auch Adorno (etwa, wenn er ein „Realismusverbot“ aussprach, oder Theorie nur noch als ästhetische möglich sah). Überspitzt: Wenn Theorie ihre Kriterien nicht anzugeben in der Lage ist, sondern darauf beharrt, das Ganze sei das Unwahre und der metaphysische Rest der Verheißung einer besseren Welt habe sich in die moderne (das meint zugleich: elitäre) Kunst geflüchtet, so ist mit einer solchen Theorie keine Kritik zu formulieren, die über ästhetische Wertungen hinauskommt. Man kann sie teilen oder nicht, argumentativ darlegen lässt sie sich kaum. Wenn noch dazu das zu kritisierende Phänomen gerade eine solche Ästhetisierung ist, lässt sie sich von Ästheten zuallerletzt ankreiden. Die Entscheidung, auf welcher Seite sich zu positionieren sei, wird letztlich zur Geschmacksfrage. Die wohl situierten Studenten gruppieren sich auf der Linken (solange jedenfalls, wie es attraktiv ist), die „arbeitenden Massen“ dagegen drohten nach rechts zu driften. Schuld daran ist natürlich die Kulturindustrie, die, man weiß es ja, auch schon am Faschismus beteiligt war. – Genug des Witzelns; in der kritischen Theorie gab es jedenfalls ein Set von Topoi, die tradiert wurden, und auf fast jede Frage hatte man eine Antwort parat. Nun wären aber gerade diese Topoi „kritisch“ zu hinterfragen gewesen. Einer dieser Standards war Benjamins Formel der „Ästhetisierung der Politik“. Ungeachtet dessen, dass Benjamin damit auf wenigen Seiten brillant das Phänomen des soldatischen Nationalismus gegen Ende der Weimarer Republik seziert hat, ist festzuhalten, dass – wird diese Formel post festum zu einer handfesten Faschismustheorie⁷² – sich viele Unebenheiten in diese gar zu überzeu-

71 Einen Boom in der Kunstproduktion hatte es bereits seit 1900 gegeben (Hermand 1960, 128).

72 Vor allem bei Haug 1971, 1980, 1987 und Stollmann 1978.

gende Formel einschleichen. Die Voraussetzungen dieser Theorie sind freizulegen.

Gemäß des unreflektiert mitgeführten marxistischen Hintergrundes wird Ästhetisierung hier von vornherein wertend als Bemäntelung verstanden: Geschichtsphilosophisch betrachtet haben die „Massen“ ein wahres Interesse, nämlich das des sozialistischen Internationalismus, und ein falsches, welches ihnen von ihren Ausbeutern mittels instrumentiertem „Warenfetisch“ vorgegaukelt wird. Die wichtigsten historischen Spezifika des NS gehen in einem solchen Raster jedoch verloren. Der Klassengedanke, der hier schnell nicht mehr als heuristische Arbeitshypothese, sondern als Ersatz für empirische Analysen verstanden wird, lenkt den Blick davon weg, dass der NS gerade für Arbeiter große Anreize hatte: Die Expansionspläne sollten eine Verbesserung der Arbeitssituation bei gleichzeitig steigender Profitrate ermöglichen – dies war zwar grausam, hatte aber Methode. Die durchaus keynesianischen staatlichen Wirtschaftsmaßnahmen wurden aus erwarteten Kriegsgewinnen vorfinanziert. (Später dürften auch individuelle Beute-Hoffnungen mitgespielt haben.) Ein solcher Klassenkompromiss kann nicht dadurch kritisiert werden, dass man hier lediglich „Scheinsozialismus“ unterstellt, denn eine wesentlich ästhetisch propagierte „Volksgemeinschaft“ ist nicht schon allein deshalb Lüge, weil sie nicht den Grundsätzen der Internationale entspricht. Die „Faschisierung“ der Bevölkerung kann wesentlich besser verstanden werden, wenn die leider sehr realen Optionen der neuen Herrscher als solche erkannt und auch als der damaligen Bevölkerung bekannt verstanden werden, statt a priori mit einem besserwisserischen „Verblendungszusammenhang“ zu hantieren. Anders als die stalinistische war die hitlersche Ideologie eben keine „Lüge“, sondern sprach unverblümt aus, was sie dachte und was sie vorhatte. Auch für damalige Marxisten hätte gelten müssen: Vor dem Kampf um die „kulturelle Hegemonie“ (Antonio Gramsci) gilt es zu allererst einmal ein überzeugendes politisches Programm zu erarbeiten. Hierin stachen die Braunen die Roten aus; der Ästhetik bediente sich nun wirklich jede Seite.

Ebenso naiv erscheint die von Benjamin als Gegenrezept propagierte „Politisierung der Kunst“, wenn sie noch post festum ernsthaft als mögliches antifaschistisches Kampfmittel stilisiert wird. Die notwendig diffuse Politizität der Kunst war es ja gerade, die es dem NS so leicht gemacht hatte, in den Sattel zu kommen, da er die ästhetischen Sehnsüchte nach Künstler-Politik zu stillen versprach. Kunst war schon politisch, allerdings in jeder Richtung (ob restaurativ und monumental, reaktionär und völkisch oder modern und sozialistisch) in einem derart unverbindlichen Sinne, dass der NS mühelos nahezu jeden künstlerischen Impuls aufgrei-

fen konnte. Dass es dazu der entsprechenden Künstler und Kunstgattungen oft nicht mehr bedurfte, ändert nichts daran⁷³.

Daher verbietet es sich auch, retrospektiv jenes „die Guten ins Töpfchen, die Schlechten ins Kröpfchen“ innerhalb der Ästhetik zu betreiben, wie Adorno das tun zu können meinte. Es ist mitnichten so, dass die „Kulturindustrie“ notwendig zur Verdummung der Massen führt, während die hohe und moderne Kunst gegen jegliche Instrumentalisierung feiht. Es ist unnötig, hier nochmals auf die Nähe etwa der (ultramodernen) surrealistischen Ästhetik zum Faschismus hinzuweisen, oder aufzuführen, wie sich Widerstand im „Dritten Reich“ gerade innerhalb der Kulturindustrie, etwa in der „Swingjugend“, formierte⁷⁴. Sondern klar geworden sollte sein, dass sich solche Depotenzierung rationaler Kritik in ästhetische Geschmacksurteile, die anschließend nur noch notdürftig in politische Mäntelchen gehüllt werden, einer Ästhetisierung auch in der Theorie verdankt, die die Kritische Theorie gerade mit Theorien des Präfaschismus teilt. Faschismustheorie, die der ästhetischen Praxis des NS gerecht werden will, muss sich von solchen Voraussetzungen verabschieden, wenn sie sich nicht weiterhin mit lediglich ästhetisch-moralischen Bewertungen – die je nach Standpunkt auch anders ausfallen könnten – bescheiden will⁷⁵. Andernfalls droht mit dem Abwehren rein persönlicher Werturteile die Wiederkehr der Apologie, wie an Martin Walsers Rede zu sehen war.

73 Hitler urteilte über einen, der eine jüdische Frau gehabt und ein kommunistisches Pamphlet unterschrieben hatte: „Lassen wir Thorak für uns arbeiten. Künstler sind die reinsten Toren. Heute unterschreiben sie hier, morgen da, sie schauen gar nicht einmal richtig hin, wenn's ihnen nur gut gemeint vorkommt.“ Goebbels ließ ähnlich verlauten: „Diese Künstler sind das merkwürdigste Völkchen auf der Welt. Politisch ohne Schimmer.“ (Ehalt 1996, 54)

74 Die Konvergenz von Adornos Abneigung gegen den Jazz mit der offiziellen NS-Parteilinie hat Steinert 1993 herausgestellt (den Zusammenhang zwischen Surrealismusrezeption 1968 und Linksfaschismusvorwurf Bohrer/Scheel 1998). Aber auch Swing war keineswegs notwendig antifaschistisch; hierzu Kater 1995, H.D. Schäfer 1981.

75 Die Diskussion um das Primat der Politik oder der Ökonomie lief noch innerhalb der von der kritischen Theorie vorgegebenen Muster. Demgegenüber ist festzuhalten, dass das „Dritte Reich“ weder Staatskapitalismus noch Monopolkapitalismus war, sondern eher in der Tradition autoritärer Sozialstaatlichkeit mit starken Anreizen für die Industrie steht (Lauermann 1998). Es kann somit weder mit der UdSSR, noch mit den USA verglichen werden. Zur Kritik kritischer Faschismustheorie M. Schäfer 1994 (vgl. Jay 1973, 143, und Wiggershaus 1986, 314).

4. Nach welcher Moderne? – Nach 1968

Greek ethics is centred on a problem of personal
choice, of aesthetics of existence.

Michel Foucault

Nach dem Zweiten Weltkrieg entbrannten langwierige Diskussionen darüber, was diese Katastrophen eigentlich ermöglicht und heraufgeführt habe. Eine Gruppe von Theorien behauptete gemäß der „Dialektik der Aufklärung“ eine totalitäre Komponente der Vernunft, die solchen Totalitarismus hervorgerufen habe („Vernunft und Macht, das ist ein und dasselbe“ – Lyotard; das sei die „Ambivalenz der Moderne“, vgl. Bauman 1993). Demgegenüber sei sich auf das „Andere“ der Vernunft zu besinnen, also auch auf Kunst und Ästhetik, um künftig solchen Totalisierungen zu entgehen⁷⁶. Es ist jedoch festzustellen, dass gerade diese Erklärungsansätze in weiten Teilen der präfaschistischen Ästhetisierung der Theorie ähneln und somit kaum eine ernstzunehmende Faschismustheorie bieten können. Gerade die Ästhetiker vor 1933 hatten ja die Vernunft kritisiert und waren demgegenüber auf andere menschliche Verhaltensweisen ausgewichen, was den Weg zur Machtergreifung in erheblichem Maße ebnete⁷⁷. Dies einfach zu repetieren, bringt keinen Erkenntnisgewinn. Die nachträgliche Faszination dieser Denker von der faschistischen Gewalt zeigt ihre Hilflosigkeit. Gründe für die euphorische Aufnahme des Postmodernismus dürften wohl in der Rezeption anderssprachlicher Traditionen gelegen haben – Erkenntnisse wurden so jedoch lediglich ausgetauscht. Solche Rezeptionen sind meist ungleichzeitig, so dass politische Konnotationen solcher Theorien lange unerkant bleiben. In Deutschland verkannte man so den Zusammenhang der verspätet rezipierten Postmoderne mit dem Pariser Mai 1968, wie man in Frankreich den der ästhetischen Vernunftkritik mit dem Faschismus nicht sah. Diese Zusammenhänge gilt es zu benennen.

Im Nachhinein sieht es so aus, als sei die Dominanz ästhetischer Paradigmata in der französischen Postmoderne durch das Scheitern der mehr theoretischen Orientierung im Mai 1968 provoziert worden. Vor 1968 waren Jean-Paul Sartre und Louis Althusser tonangebend, die sich je auf ihre Art zum Materialismus bekannten (selbst noch Claude Lévy-Strauss tat das ja), nach 1968 dagegen kamen Autoren wie Foucault, Baudrillard, Lyotard und Derrida zum Zuge, die sich einer Überwindung marxistischer Theoreme rühmten. Leider geht diese Rechnung nicht auf: Viele

76 M. Schäfer 1994, 11ff. bringt eine Reihe von Nachweisen.

77 Selbst die Kategorie „Totalität“ entstammt der Ästhetik, wie an Georg Lukács zu studieren ist (Jay 1984).

postmoderne Autoren hatten ihre Schlüsselwerke schon vor 1968 veröffentlicht, und eine Änderung in deren Methodik lässt sich mit dem Ausgang der Revolte nicht in Verbindung bringen. Vielmehr ist das ästhetische Paradigma schon v o r 1968 führend gewesen, was das berühmt gewordene Motto des Maiaufstandes „Die Phantasie an die Macht“ veranschaulicht. Das Einzige, was sich nach 1968 feststellen lässt, ist ein gänzlich Abrücken von Marx.⁷⁸ Dies hatte jedoch noch andere politische Konstellationen zur Voraussetzung (das Bekanntwerden des „Gulag“, Regierungsbeteiligung der Sozialisten u.ä.). Das Ästhetentum ist dadurch jedenfalls nicht verursacht worden, denn es bestand im Wesentlichen schon v o r 1968. Zwar wurden Staat und Gesellschaft 1975 als „imaginäre Institutionen“ (Cornelius Castoriadis) verstanden. Aber schon seit 1961 hatte Foucault der Vernunft eine verwerfliche Ausschließung ihres Anderen bescheinigt, somit also einer Verwindung des „Rationalismus“ das Wort geredet. Jacques Derrida schließlich konnte sich kontinuierlich um das rechte Lesen bemühen, ohne sich theoretisch der Politik zu widmen. Ob vor 1968 noch mit, oder nach 1968 ohne Marx, die poststrukturalistischen Theoretiker haben eindeutig kontinuierliche ästhetische Grundorientierungen als Motivation ihrer Theorien⁷⁹. Politische Ökonomie wurde transformiert in eine solche der Libido oder der Zeichen.

Die Debatten um die Verortung der Postmoderne sind bereits gelaufen. Sie war ein Phänomen der Siebziger und Achtziger Jahre. Diese Diskussion soll hier nicht erneut aufgerollt werden, es gilt lediglich zu konstatieren, dass es, bei allen theoretischen Verdiensten, diese primär ästhetischen Intentionen gibt. Sie bringen durch die Hintertür unrühmliche Traditionen zurück. Deutlich wird dies an dem Urbild späterer Theorien: Guy Debords „Gesellschaft des Spektakels“. Debord selbst hat richtig erkannt, dass spätere Theoretiker oft nur Bausteine seines Buches weiterverwendeten. Dieses Werk, das revolutionäre Strategie im Zeitalter des Spektakels zu entwerfen versucht, ist weitgehend als Nachlieferung einer theoretischen Begründung „revolutionärer“ Tätigkeit zu verstehen, die schon seit Jahrzehnten in Paris und anderen Metropolen von Jugendlichen praktiziert wurde. Leitidee dieser Praxis war die, dass

die Revolution mit einem Verlangen nach Recht beginnt, das ein Verlangen nach Gerechtigkeit ist, das ein Verlangen nach Harmonie ist, das ein Verlangen nach Schönheit ist. Ohne Schönheit können wir nicht leben, aber die

78 Paradigmen („Ökonomie“) wurden umbesetzt. Zur gesamten Diskussion vgl. Descombes 1981, Frank 1984, Habermas 1985, Wellmer 1985, Altwegg 1986, Welsch 1987, Bürger 1987, Bohrer 1997, Sievers 2004.

79 Hierzu Welsch 1987, 1996 und 1990, darin der Aufsatz „Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst“. Welsch übersieht, dass die „Homologie“ gerade eine des jeweiligen Antimodernismus ist.

Kunst kann uns nicht mehr damit versorgen. Kunst ist die Lüge, die wir nicht mehr länger leben wollen, und als Trick, als falsches Versprechen von Schönheit [...] hindert sie jedermann am Leben. Als Trick muß Kunst abgeschafft werden, als Versprechen muß sie verwirklicht werden – das ist der Schlüssel zur Revolution. Kunst muß überflüssig gemacht werden, und wir, die wir die Kunst in unserem eigenen Hier und Jetzt abgeschafft haben, können dafür sorgen.⁸⁰

Hier begegnet jene oben beschriebene grandiose Überschätzung und politische Kodierung der Kunst wieder, gerade so, als sei sie ein Ballon, in den sich alles Schöne und Gute der Welt geflüchtet habe, und den es nur aufzustechen gelte, damit „es“ herausquelle und wirklich werde. Debord erkannte zwar den Scheincharakter der Kunst und Kultur und wollte sie daher destruieren, glaubte aber selbst noch an den Erlösungscharakter der Kunst, den sich die Revolutionäre lediglich anzueignen hätten. Die marxistische Terminologie, die Debord 1967 verwendet, ist lediglich ein stilistischer Anstrich, und ist genauso gut herauszukürzen oder – wie das später der Fall war – durch einen strukturalen, semiotischen, psychoanalytischen oder sonstigen zu ersetzen. Der Pariser Mai 1968 steht eindeutig in dieser Linie. Nun könnte man hier eine innerfranzösische Kontinuität sehen, die den Faschismus keines Wortes würdigen müsste. (Bezeichnenderweise wurde die avantgardistische Kunstproduktion in Paris sogar in der Besatzungszeit der vierziger Jahre aufrechterhalten.) Die Lettristen und Situationisten bezogen sich sogar expressis verbis auf die Tradition des französischen Ästhetizismus der Baudelaire, Mallarme und Rimbaud, wenn sie verkündeten: „Offensichtlich ist das Hauptgebiet, das wir ersetzen und vollenden werden, die Poesie. [...] Das Programm der verwirklichten Poesie ist nichts Geringeres, als Ereignisse und ihre Sprache gleichzeitig und auf untrennbare Weise zu schaffen.“ (zit. aus Marcus 1992, 174). Konservative Kritiker wie Karl Heinz Bohrer trafen somit das Selbstverständnis der Revolutionäre recht gut, wenn sie den Pariser Mai nicht als „Sommer der Theorie“, sondern des „Surrealismus“ bezeichneten (Bohrer 1997). Was jedoch als künstlerische Provokation trotz aller Skurrilität noch einen gewissen Sinn macht, geht dessen völlig verlustig, wenn er auf Theorie übertragen wird. Wenn, wie bei den Postmodernen der Fall, „Sinn“ als Repräsentation (Heideggersches „Anwesen“) gedacht wird, die die Ratio terroristisch auf alles mögliche presst, ohne Achtung des nichtidentischen „Anderen“, dann ist die „Dekonstruktion“ des Sinnes sogar beabsichtigt. Als Alternativmedium kann sich Theorie nur noch der Ästhetik bedienen, will sie nicht ganz verstummen. Darin liegt eine

80 So bei Marcus 1992, 170ff. Über die Situationisten existieren zahlreiche Ausstellungskataloge.

gewisse Konsequenz; diese hatte bereits andere Denker in „Ästhetische Theorie“ getrieben. An solche konnte die Postmoderne anknüpfen: Nietzsche und Heidegger. Damit wird in einem anderen Kontext – nämlich dem Französischen – genau die Tradition fortgeführt, in deren Namen in Deutschland die Depotenzierung kritischer Vernunft und vernünftiger Politik zugunsten ästhetischen „Denkens“ soweit gediehen war, dass ein so brutal menschenverachtendes Politikkonzept zum Zuge kommen konnte, wie es das des NS nun einmal war. Hierfür ausgerechnet die Vernunft verantwortlich zu machen, die sich ja vor 1933 weitestgehend auf kollektiven Ästhetizismus reduziert hatte, ist einfach historisch falsch. Vollends dramatisch aber wird es, wenn statt rationalem Diskurs „ästhetisches Denken“ als die bessere Variante gepriesen wird; wobei zu allem Übel die Analytik des Schönen von der des „Erhabenen“ abgelöst wird. Das „Numinose“ hat den Doppelcharakter des „Mysterium tremendum“ und des „Fascinosa“ (Otto 1919, 35; Girard 1987) – dieser monumentalästhetische Theologieersatz deutet nicht nur etymologisch auf den „Fascismus“ hin. Es wäre den eigenen Vorstellungen einer Ausdifferenzierung von Diskursen mit unübersetzbaren Grammatiken gemäßer, Kunst Kunst, Politik Politik, und Vernunft Vernunft sein zu lassen. Entgegen eigenen Intentionen wird in der Postmoderne Ästhetik totalisiert.

5. Systematische Folgerungen

Die binäre Kodierung von „guter“ ästhetischer Moderne und antimodernem NS ist so, wie sie in der frühen Bundesrepublik als politisches Instrumentarium benutzt wurde, theoretisch nicht aufrechtzuerhalten. Weder waren die ästhetisch modernen Künstler politisch automatisch gegen ein Überlaufen zum NS gefeiert (wie u.a. Adornos mannigfaltige Analysen moderner Kunst nahelegten), noch auch war der in vielen gesellschaftlichen Fragen auf frappierende und grausame Weise moderne Faschismus apriori ästhetisch unmodern. Er steht vielmehr in einem kunstgeschichtlichen Kontinuum.

Der Kunst in Deutschland (inklusive Musik und Dichtung) war seit dem 19. Jahrhundert eine politische Funktionalisierung als substitutiver politischer Mobilisator und Kommunikator implementiert. Obzwar jeder Kunst eine irreduzible politische Komponente eignet, war Kunst eindeutig überfordert, wenn sie die Bedürfnisse, die sie weckte, auch stillen sollte. Da sie dies aus strukturellen Gründen – weil sie eben Kunst ist und keine Politik – nicht konnte, wurde jeder Stil rasch obsolet. Durch die Apolitizität der Künstler und Rezipienten konnte jedoch das Scheitern einer jeden Kunst an ihrem selbstgesteckten (gleichwohl eben politischen) Ziel von nachrückenden Künstlern als künstlerisches Ungenügen miss-

verstanden werden. Die dadurch in Bewegung gebrachte permanente Umwälzung der modernen Kunst kulminierte in ihrer nahezu völligen Entleerung von Inhalten bei gleichzeitiger Selbstthematisierung ihrer Form. Gegenüber der abgekoppelten politischen Wirklichkeit war dadurch ein reflektierter Bezug kaum mehr möglich, sondern deren zunehmende Enttheoretisierung (ihrer Trennung von Moral, demokratischer Legitimation, langfristiger friedenserhaltender Diplomatie etc.) wurde umgekehrt sogar begrüßt. Diese Gewaltverherrlichung kulminierte zwar in italienischem Futurismus und französischem Surrealismus⁸¹, aber auf deutschem Boden verhielt es sich nicht anders.

Gerade wegen der tendenziellen Ausdifferenzierung verschiedener Wertsphären sind allgemeine Schlüsse von ästhetischen Diskursen auf die moralische oder die politische Dimension des Beurteilten nicht zu rechtfertigen. Dies gilt für beide Richtungen: Ästhetisch moderne Künstler sind weder a priori progressiv noch regressiv; ästhetisch eher traditionell orientierte oder gar populistische Künstler sind weder apriori präfaschistisch noch aufklärerisch. Beurteilungen einzelner Künstler sind im Verlauf ihrer jeweiligen Biographien auch je einzeln vorzunehmen.

Was für Künstler gilt, gilt auch für die Künste: Etwa festzustellen, dass erstaunlich viele Expressionisten trotz (oder wegen) anfänglicher Begeisterung für den Sozialismus später auf den NS einzuschwenken in der Lage waren, sagt über den Expressionismus herzlich wenig aus. Zunächst ist er ästhetisch zu beurteilen; womit noch keine politische Bewertung impliziert ist. Diese ist anschließend separat vorzunehmen. Verallgemeinerungen sind nur zulässig nach zureichender empirischer Verifikation. Um es am Beispiel zu verdeutlichen: Die 1938 gezeigte Ausstellung „Entartete Musik“ stellt einen traurigen Höhepunkt ästhetischer Ignoranz gegenüber materialtechnischen Neuerungen dar. Sie wurde von Künstlern erstellt, die voll des Ressentiments gegenüber dem vormaligen Erfolg der Moderne waren. Keineswegs ist aber der abstrakte Schluss gerechtfertigt, dass damit das Regime als Ganzes in seiner Antimodernität erwiesen wäre, noch, dass die ausgestellten Musiker, hätten sie die Gelegenheit dazu bekommen, sich nicht ebenso angedient hätten wie ihre traditionelleren Kollegen. Der NS wäre kein wesentlich anderer gewesen, hätte er in der hohen Kunst einen Modernismus zugelassen.

81 „Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt – den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes.“ So das „Manifest des Futurismus“ von 1909 (Asholt/Fähnders 1995, 5). „Unsere Ablehnung eines jeden anerkannten Gesetzes und unsere Hoffnung auf neue, unterirdische Kräfte wird die Geschichte ins Wanken bringen“ verkündeten die Surrealisten 1925 (a.a.O., 352).

Die Diskussionen um die politische Bewertung von einzelnen Künstlern anhand ihrer Kunst muss daher in ihrer Unentscheidbarkeit belassen werden. Thomas Mann, dessen Frühwerk entschieden zur Konservativen Revolution zu rechnen ist, war dadurch nicht daran gehindert, ebenso entschieden für die Demokratie Stellung zu nehmen und von Georg Lukács verehrt zu werden. Seine politischen Handlungen wollen politisch beurteilt werden, und seine frühen Romane und Essays haben offensichtlich beides ermöglicht. Wird Kunst selbst explizit politisch (wie bei Johannes R. Becher oder bei Gottfried Benn), so ist diese Parteinahme politisch zu bewerten. Leni Riefenstahls Filme der dreißiger Jahre etwa äußern sich eindeutig pronazistisch. Gleichwohl mögen sie – ob man es nun persönlich goutiert oder nicht – ästhetisch anspruchsvoll sein (nicht zuletzt gehörten ja die Pop-Heroen David Bowie und Mick Jagger zu ihren Fans).⁸² Am Beispiel des Philosophen Martin Heidegger ist es noch deutlicher: Ob seine Philosophie vor 1933 pronazistisch war, wird seit Jahrzehnten unter enormem publizistischen Aufwand diskutiert, ist aber – wie der anhaltende Dissens lehrt – letztlich nicht entscheidbar. Seine politischen Handlungen aber waren es eindeutig, und dies gilt es immer wieder herauszustellen (Ebeling 1991). Ähnliches gilt für Hans Pfitzner, Richard Strauss, Stefan George und viele Andere. Innere Emigration, mithin eine prinzipielle Apolitizität inmitten des Ausnahmezustandes, ist nicht sinnvoll zu behaupten. Politik war im „Dritten Reich“ über die Grenzen getreten; wer Künstler (oder Philosoph) blieb, war damit schon politisch.

Aus der Trennung verschiedener Sphären geht aber auch hervor, dass ästhetische Qualifikation – und sei sie bei Alban Berg, Musil oder Kandinsky noch so ausgeprägt – keinesfalls zu besonders profunder politischer Urteilskraft privilegierte. Im Gegenteil, je spezieller eine Kunst wird, je abgehobener ihre Technik und Thematik, desto eher können die entsprechenden Künstler in politischen Fragen naiv und irrtumsanfällig sein. (Auch ihre Werke sind daher nicht vorschnell politisch auszudeuten.) Dies lässt sich jedenfalls an der deutschen Geschichte beobachten. Hier ist die Kunst als Kunst derart politisch aufgeladen worden, dass das politische Urteilsvermögen ganzer Generationen, egal welcher politischen Couleur, durch Überschätzung der politischen Leistungsfähigkeit der Kunst geradezu pathologisch verzerrt war. Insofern hatte Kunst sehr wohl eine (verhängnisvolle) politische Dimension: Nicht ihre Kritiker,

82 Ähnlich kann man auch die Politik der jüngsten Berliner Flickausstellung (September 2004) kritisieren, ohne damit auf ein bestimmtes ästhetisches Urteil über die Exponate festgelegt zu sein – aber auch umgekehrt.

sondern sie selbst beging einen Kategorienfehler, indem sie sich durch ihre künstlerische Leistung als politisch berufen fühlte.⁸³

Hieraus zu lernen heißt speziell für die Theorie, dass diese Ausdifferenzierung im Rahmen der Institutionen mit einer Ausdifferenzierung der Diskurse beantwortet werden muss. Nicht mehr kann Ästhetik als solche sogleich politisch, oder Politik vorschnell ästhetisch beurteilt werden; nur dann, wenn Kunst oder Politik selbst die Grenzen ihrer Geltungssphären übersteigen, kann ihnen der Kritiker nacheilen. In der dirigierten Kunst des NS war das eindeutig der Fall, gegenüber der Zeit davor war das jedoch gerade kein Bruch. Politisch hat sich deutsche Kunst auch vorher schon verstanden – auf eine der Politik unangemessene Weise. Ähnliches geschieht gegenwärtig etwa in der zunehmenden Ästhetisierung der Werbung: Obwohl sie in vielen Fällen ästhetisch äußerst anspruchsvoll geworden ist, ist dies politisch bedenklich, weil die Inhalte, die Kunst dort im wahrsten Sinne verkauft, in den meisten Fällen schlicht „unwahr“ sind.

Theorie schließlich, die diese Ausdifferenzierung nicht beachtet, indem sie eine Kategorie als Leitdifferenz für alle anderen Lebensbereiche benutzt, wird der Komplexität der modernen Lebenswelt nicht gerecht; auch dann nicht, wenn sie sich als postmodern bezeichnet. Es sind vielmehr gerade solche Theoreme, die in unzulässiger Art und Weise generalisieren („die Metaphysik“, „die Rationalität“, „die Vernunft“, „die Moderne“ heißt es dort nur allzuoft), und die speziell die Ästhetik zum Paradigma der Theorie und des Lebens schlechthin erklärt haben. Die damit verbundene Gefahr der theoretischen Unterbestimmung der Phänomene wird besonders an Äußerungen solcher Theoretiker über den NS deutlich. Gibt es nämlich keine nichtästhetischen Kriterien des Urteilens, so ist Faschismus gerade nicht mehr zu verurteilen: Seine Kunst und ästhetische Praxis nämlich müssen sich leider nicht unter den Scheffel stellen. Der „Wille zur Macht als Kunst“ ist in ihm wirklich geworden. Wenn dagegen jüngst die Zweitrangigkeit der Ästhetik für die Demokratie behauptet wurde⁸⁴, so ist das genau im Sinne dieser Zeilen.

83 In der gegenwärtigen Theoriemode wird die Kunst als Politik latent ihrer Brenzligkeit enthoben, da hier zuweilen *alles* als „symbolisch generiert“ erscheint. Demgegenüber ist auf der historischen Spezifik der Situationen zu beharren, in denen es eine solche Kunstpolitik gegeben hat. (Vgl. etwa Beyme 1998).

84 Vgl. Grasskamp 1989 und 1992. Auch Habermas führte jüngst mündlich in einem Vortrag zu Gehlen und Cassirer aus, daß Symbolizität Inhalte niemals wird ersetzen, sondern je nur darstellen können (jetzt in Habermas 2001, 63-82).

Literatur

Abusch 1947

Alexander Abusch: *Der Irrweg einer Nation*, Berlin (Aufbau-Verlag) 1947.

Adorno 1947

Theodor W. Adorno (mit Max Horkheimer): *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente (deutsch zuerst 1947), Frankfurt a.M. 1969.

Adorno 1951

Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*, Frankfurt a.M. 1951.

Adorno 1958

Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1958.

Adorno 1967

Theodor W. Adorno: *Ohne Leitbild*, Frankfurt a.M. 1967.

Adorno 1969

Theodor W. Adorno u.a. (Hg.): *Der Positivismusstreit in der Soziologie*, Hamburg 1969.

Adorno 1970

Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970.

Adorno 1974

Theodor W. Adorno: *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1933), Frankfurt a.M. 1974.

Altwegg 1986

Jürg Altwegg: *Die Republik des Geistes. Frankreichs Intellektuelle zwischen Revolution und Anpassung*, München 1986.

Aly 2003

Götz Aly: *Rasse und Staat. Nachforschungen zum deutschen Wesen*, Frankfurt 2003.

Anderson 1996

Benedict Anderson: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzeptes*, Frankfurt a.M. 1996.

Antonowa/Merkert 1995

Irina Antonowa/Jörn Merkert (Hg.): *Berlin-Moskau 1900-1950*, München 1995.

Anz/Stark 1982

Thomas Anz/Michael Stark (Hg.): *Expressionismus – Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart 1982.

Asholt/Fähnders 1995

Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909-1938*, Stuttgart 1995.

Ball 1980

Hugo Ball: *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (1919), Neuauflage Frankfurt a.M. 1980.

Ball-Hennings 1990

Emmy Ball-Hennings: *Ruf und Echo – Mein Leben mit Hugo Ball*, Frankfurt a.M. 1990.

Barron 1992

Stephanis Barron (Hg.): „*Entartete Kunst*“. *Das Schicksal der Avantgarde in Nazi-Deutschland*, München 1992.

Bataille 1975

Georges Bataille: *Die Aufhebung der Ökonomie*, München 1975.

Bataille 1978

Georges Bataille: *Die psychologische Struktur des Faschismus und Die Souveränität*, München 1978.

Baudrillard 1978

Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*, Berlin 1978.

Baudrillard 1985

Jean Baudrillard: *Die fatalen Strategien*, München 1985.

Baudrillard 1991

Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1991.

Bauman 1992

Zygmunt Bauman: *Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust*, Frankfurt a.M. 1992.

Bauman 1993

Zygmunt Bauman: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, Hamburg 1993.

Bäumler 1934

Alfred Bäumler: *Männerbund und Wissenschaft*, Berlin 1934.

Becker 1988

Emil Becker: *Wege ins Dritte Reich. Teil I: Zur Geschichte der Rassenhygiene*, Stuttgart 1988.

Becker 1990

Emil Becker: *Wege ins Dritte Reich. Teil II: Sozialdarwinismus, Rassismus, Antisemitismus und völkischer Gedanke*, Stuttgart 1990.

Bell 1975

Daniel Bell: *Die postindustrielle Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1975.

Benn 1989

Gottfried Benn: *Sämtliche Werke Band IV, Prosa 2: 1933-1945*, Stuttgart 1989.

Best 1994

Steven Best: *Baudrillard - a critical Reader*, Cambridge (USA) 1994.

Beyme 1998

Klaus von Beyme: *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*, Frankfurt a.M. 1998.

Bibo 1995

Claudia Bibo: *Naturalismus als Weltanschauung? Biologische, theosophische und deutsch-völkische Bildlichkeit in der von Fidus illustrierten Lyrik (1883-1902)*, Frankfurt a.M. 1995.

Bloch 1985

Ernst Bloch: *Erbschaft dieser Zeit* (1935), Frankfurt a.M. 1985.

Blume/Scholz 1999

Eugen Blume/Dieter Scholz (Hg.): *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Köln 1999.

Bode 1966

Dietrich Bode (Hg.): *Gedichte des Expressionismus*, Stuttgart 1966.

Böhm 1938

Franz Böhm: *Anti-Cartesianismus. Deutsche Philosophie im Widerstand*, Leipzig 1938.

Bohrer 1970

Karl Heinz Bohrer: *Die gefährdete Phantasie oder: Surrealismus und Terror*, München 1970.

Bohrer 1978

Karl Heinz Bohrer: *Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, München 1978.

Bohrer 1997

Karl Heinz Bohrer: *1968 – Die Phantasie an die Macht? Studentenbewegung – Walter Benjamin – Surrealismus*, in: *Merkur* Jg. 51, H. 12, Berlin 1997, 1069-1080.

Bohrer/Scheel 1998

Karl Heinz Bohrer/Kurt Scheel (Hg.): *Postmoderne – Eine Bilanz, Sonderheft Merkur*, Jg. 52, H. 9/10, Berlin 1998.

Bohse 1988

Jörg Bohse: *Inszenierte Kriegsbegeisterung und Propaganda im Nationalsozialismus*, Stuttgart 1988.

Bollmus 1970

Reinhard Bollmus: *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*, Stuttgart 1970.

Bolz 1989

Nobert Bolz: *Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen*, München 1989.

Bourdieu 1974

Pierre Bourdieu: *Die politische Ontologie Martin Heideggers*, Frankfurt a.M. 1974.

Bourdieu 1982

Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt a.M. 1982.

Bracher 1979

Karl Dietrich Bracher: *Die Deutsche Diktatur*, Köln 1979.

Bracher/Schwabe 1989

Karl Dietrich Bracher/Klaus Schwabe: *Die deutschen Eliten und der Weg in den Zweiten Weltkrieg*, München 1989.

Brenner 1963

Hildegard Brenner: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Hamburg 1963.

Brentjes 1992

Burchard Brentjes (Hg.): *Wissenschaft unter dem NS-Regime*, Berlin 1992.

Breuer 1993

Stefan Breuer: *Anatomie der konservativen Revolution*, Darmstadt 1993.

Breuer 1995

Stefan Breuer: *Ästhetischer Fundamentalismus*, Darmstadt 1995.

Briegleb 1989

Klaus Briegleb: *Unmittelbar zur Epoche des NS-Faschismus*, Frankfurt a.M. 1989.

Britt 1995

David Britt (Hg.): *Art and Power. Europe under the Dictators 1930-45*, Stuttgart 1995.

Broszat 1969

Broszat, Martin: *Der Staat Hitlers*, München 1969.

Brunkhorst 1990

Brunkhorst, Hauke: *Theodor W. Adorno – Intellektueller im Land der Mandarine*, München 1990.

Bry 1979

Carl Christian Bry: *Verkappte Religionen – Kritik des kollektiven Wahns (1924)*, München 1979.

Bürger 1974

Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974.

Bürger 1987

Christa und Peter Bürger (Hg.): *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1987.

Bürger 1996

Peter Bürger: *Der französische Surrealismus*, Frankfurt a.M. 1996.

Bürger, Chr. 1980

Christa Bürger u.a. (Hg.): *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, Frankfurt a.M. 1980.

Campbell 1981

Joan Campbell: *Der deutsche Werkbund 1907-1934*, Stuttgart 1981.

Cancik 1982

Hubert Cancik (Hg.): *Religions- und Geistesgeschichte der Weimarer Republik*, Düsseldorf 1982.

Cancik 1995

Hubert Cancik: *Nietzsches Antike. Vorlesung*, Stuttgart 1995.

Caplan 1995

Jane Caplan: *Nazism, fascism and the working class*, Cambridge 1995.

Caroll 1987

David Caroll: *Paraesthetics. Foucault – Lyotard – Derrida*, New York, London 1987.

Chamberlain 1906

Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des XIX. Jahrhunderts*, 2 Bde., München 1906.

Clemens-Schierbaum 1995

Ursula Clemens-Schierbaum: *Mittelalterliche Sakralarchitektur in Ideologie und Alltag der Nationalsozialisten*, Weimar 1995.

Corino 1980

Klaus Corino: *Intellektuelle im Bann des Nationalsozialismus*, Hamburg 1980.

Craig 1993

Gordon A. Craig: *Die Politik der Unpolitischen. Deutsche Schriftsteller und die Macht 1770-1871*, München 1993.

Culler 1983

Jonathan Culler: *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell 1983.

Cysarz 1942

Herbert Cysarz: *Das Deutsche Schicksal im Deutschen Schrifttum*, Leipzig 1942.

Dahmer 1934

Hans Dahmer: *Die nationale Idee von Herder bis Hitler*, Köln 1934.

Dahrendorf 1968

Rolf Dahrendorf: *Gesellschaft und Demokratie in Deutschland*, München 1968.

Damus 1981

Martin Damus: *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus*, Frankfurt a.M. 1981.

De Man 1988

Paul De Man: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M. 1988.

Debord 1996

Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels* (zuerst 1967), Berlin 1996.

Deleuze/Guattari 1974

Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt a.M. 1974.

Derrida 1974

Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1974.

Derrida 1981

Jacques Derrida: *Dissemination*, Chicago 1981.

Derrida 1988

Jacques Derrida: *Vom Geist – Heidegger und die Frage*, Frankfurt a.M. 1988.

Descombes 1981

Vincent Descombes: *Das Selbe und das Andere. Fünfundvierzig Jahre Philosophie in Frankreich 1933-1978*, Frankfurt a.M. 1981.

Donner 1995

Wolf Donner: *Propaganda und Film im „Dritten Reich“*, Berlin 1995.

Dörner 1996

Dörner, Andres: *Politischer Mythos und symbolische Politik. Der Hermannmythos: zur Entstehung des Nationalbewußtseins der Deutschen*, Reinbek 1996.

Dreyfus/Rabinow 1987

Hubert Dreyfus/Paul Rabinow: *Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, Frankfurt a.M. 1987.

Dröge/Müller 1995

Franz Dröge/Michael Müller: *Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur*, Hamburg 1995.

Dümling 1981

Albrecht Dümling: *Die fremden Klänge der hängenden Gärten. Die öffentliche Einsamkeit der neuen Musik*, München 1981.

Dümling/Girth 1988

Albrecht Dümling/Peter Girth (Hg.): *Entartete Musik. Eine kommentierte Rekonstruktion zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf 1988.

Ebeling 1991

Hans Ebeling: Martin Heidegger. *Philosophie und Ideologie*, Reinbek 1991.

Eder 1991

Klaus Eder: *Geschichte als Lernprozeß? Zur Pathogenese politischer Modernität in Deutschland*, Frankfurt a.M. 1991.

Ehalt 1996

Hubert Christian Ehalt (Hg.): *Inszenierung der Gewalt. Kunst und Alltagskultur im Nationalsozialismus*, Frankfurt a.M. 1996.

Elias 1989

Norbert Elias: *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1989.

Faber 1975

Richard Faber: *Die Verkündigung Vergils. Reich - Kirche - Staat. Zur Kritik der „politischen Theologie“*, Hildesheim 1975.

Faber 1981

Richard Faber: *Roma Aeterna. Zur Kritik der konservativen Revolution*, Würzburg 1981.

Faber 1986

Richard Faber (Hg.): *Die Restauration der Götter*, Würzburg 1986.

Faber 1991

Richard Faber (Hg.): *Konservatismus in Geschichte und Gegenwart*, Würzburg 1991.

Faber 1993

Richard Faber: *Franziska zu Reventlow und die Schwabinger Gegenkultur*, Köln 1993.

Faber 1994

Richard Faber: *Männerrunde mit Gräfin. Die Kosmiker Derleth, George, Klages, Schuler, Wolfskehl und Franziska zu Reventlow*, Frankfurt a.M. 1994.

Ferry/Renaut 1987

Luc Ferry/Alain Renaut: *Antihumanistisches Denken. Gegen die französischen Meisterphilosophen*, München/Wien 1987.

Fest 1973

Joachim C. Fest: *Hitler – Eine Biographie*, Frankfurt a.M./Berlin /Wien 1973.

Focke/Strocke 1985

Harald Focke/Monika Strocke: *Alltag der Gleichgeschalteten*, Reinbek 1985.

Foucault o.J.

Foucault, Michel: *Von der Freundschaft*, Berlin o.J.

Foucault 1986

Foucault, Michel: *Der Gebrauch der Lüste / Die Sorge um sich (Bde. II und II von: Sexualität und Wahrheit)*, Frankfurt a.M. 1986.

Foucault 1987

Foucault, Michel: *Genealogie der Ethik*, in: Dreyfus/Rabinow 1987.

Frank 1982

Manfred Frank: *Vorlesungen über die Neue Mythologie, Band I: Der kommende Gott*, Frankfurt a.M. 1982.

Frank 1984

Manfred Frank: *Was ist Neostukturalismus?*, Frankfurt a.M. 1984.

Frank 1988

Manfred Frank: *Gott im Exil* (Fortsetzung zu Frank 1982), Frankfurt a.M. 1988.

Frank 1993

Manfred Frank: *Conditio Moderna. Reden und Aufsätze*, Leipzig 1993.

Frank, W. 1934

Walter Frank: *Kämpfende Wissenschaft*, Hamburg 1934.

Franke 1988

Berthold Franke: *Die Kleinbürger – Begriff, Ideologie, Politik*, Frankfurt a.M. 1988.

Friedell 1976

Egon Friedell: *Kulturgeschichte der Neuzeit (1927-1931)*, München 1976.

Gangl/Raulet 1994

Manfred Gangl/Gérard Raulet (Hg.): *Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage*, Darmstadt 1994.

Ganglbauer 1996

Stefan Ganglbauer: *Kunst und nationalsozialistische Gesellschaft. Zwanghafte Ästhetisierung der Leere*, in: Ehalt, Hubert C. (Hg.): *Inszenierung der Gewalt. Kunst und Alltagsleben im Nationalsozialismus*, Frankfurt a.M. 1996, S. 37-80.

Gehlen 1965

Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt a.M. 1965.

George 1920

Stefan George: *Der Stern des Bundes*, Berlin 1920 (4. Auflage, Georg Bondi).

Gerlach 1994

Peter Gerlach (Hg.): *Vom realen Nutzen idealer Bilder*, Aachen 1994.

Geuter 1984

Ullrich Geuter: *Die Professionalisierung der deutschen Psychologie im Nationalsozialismus*, Frankfurt a.M. 1984.

Giesen 1993

Bernhard Giesen: *Die Intellektuellen und die Nation. Eine deutsche Achsenzeit*, Frankfurt a.M. 1993.

Girard 1987

René Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, Zürich 1987.

Glaser 1974

Hermann Glaser: *Spiesser-Ideologie: Von der Zerstörung des deutschen Geistes im 19. und 20. Jahrhundert und dem Aufstieg des Nationalsozialismus*, Köln 1974.

Gleichen-Russwurm 1909

Alexander von Gleichen-Russwurm: *Sieg der Freude. Eine Aesthetik des praktischen Lebens*, Stuttgart 1909.

Goebbels 1934

Joseph Goebbels: *Michael – Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, München 1934.

Gondek/Waldenfels 1997

Hans-Dieter Gondek/Bernhard Waldenfels: *Einsätze des Denkens. Zur Philosophie von Jacques Derrida*, Frankfurt a.M. 1997.

Grasskamp 1989

Walter Grasskamp: *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, München 1989.

Grasskamp 1992

Walter Grasskamp: *Die unästhetische Demokratie – Kunst in der Marktwirtschaft*, München 1992.

Greiffenhagen 1971

Martin Greiffenhagen: *Das Dilemma des Konservatismus*, München 1971.

Grimminger 1998

Rolf Grimminger: „*Terror in der Kunst. Über Nationalsozialismus und Modernität*“, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Jg. 52, H. 587 (Februar 1998), 116-127.

Grunberger 1972

Richard Grundberger: *Das Zwölfjährige Reich. Der deutsche Alltag unter Hitler*, München 1972.

Günther 1930

Hans F.R. Günther: *Rassenkunde des deutschen Volkes*, München 1930.

Habermas 1981

Jürgen Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1981.

Habermas 1985

Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a.M. 1985.

Habermas 2001

Jürgen Habermas: *Zeit der Übergänge. Kleine politische Schriften IX*, Frankfurt a.M. 2001.

Hamann 1996

Brigitte Hamann: *Hitlers Wien – Lehrjahre eines Diktators*, München 1996.

Hanna-Daoud 1996

Thomas Hanna-Daoud: *Die NSDAP und der Film bis zur Machtergreifung*, Köln 1996.

Haug 1971

Wolfgang Fritz Haug: *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt a.M. 1971.

Haug 1980

Wolfgang Fritz Haug: *Faschismus und Ideologie*, 2 Bde., Berlin 1980.

Haug 1987

Wolfgang Fritz Haug: *Die Faschisierung des Subjekts*, Berlin 1987.

Hauser 1953

Arnold Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953.

Heidegger 1933

Martin Heidegger: *Die Selbstbehauptung der Deutschen Universität. Das Rektorat 1933-1934*, Frankfurt a.M. 1983.

Heidegger 1960

Martin Heidegger: *Vom Wesen des Kunstwerks*, Stuttgart 1960.

Heidegger 1993

Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen 1993.

Heinrich 1989

Gerda Heinrich (Hg.): *Deutschland*. Eine Zeitschrift, herausgegeben von Johann Friedrich Reichardt. Auswahl, Leipzig 1989.

Heister 1983

Hanns-Werner Heister: *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Wilhelmshaven 1983.

Henning 2006

Christoph Henning: *Philosophie nach Marx. 100 Jahre Marxrezeption und die normative Sozialphilosophie der Gegenwart in der Kritik*, Bielefeld 2006.

Hepp 1987

Coronna Hepp: *Avantgarde – Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende*, München 1987.

Herder 1977

Johann Gottfried Herder (et al.): *von Deutscher Art und Kunst (1773)*, Stuttgart 1977.

Herf 1984

Jeffrey Herf: *Reactionary Modernism*, Cambridge 1984.

Hermant 1988

Jost Hermant: *Der alte Traum vom neuen Reich. Völkische Utopien und Nationalsozialismus*, Frankfurt a.M. 1988.

Hermant 1995

Jost Hermant: *Avantgarde und Regression – 200 Jahre Deutsche Kunst*, Leipzig 1995.

Hermant 1998

Jost Hermant: *Die deutschen Dichterbünde: von den Meistersingern bis zum PEN-Club*, Köln 1998.

Hermant 2004

Jost Hermant: *Nach der Postmoderne – Ästhetik heute*, Böhlau 2004.

Hermant/Grimm 1980

Jost Hermant/Reinhold Grimm: *Faschismus und Avantgarde*, Königstein/Ts. 1980.

Hermand/Hamann 1959/1960/1965/1967/1976

Jost Hermand /Richard Hamann: *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, 5 Bde., Berlin (Naturalismus, 1959; Impressionismus, 1960; Gründerzeit, 1965; Stilkunst um 1900, 1967; Expressionismus, 1976).

Hermand/Trommler 1978

Jost Hermand/Frank Trommler: *Die Kultur der Weimarer Republik*, München 1978.

Herrmann 1996

Hans Peter Herrmann, u.a. (Hg.): *Machtphantasie Deutschland – Nationalismus, Männlichkeit und Fremdenhaß im Vaterlandsdiskurs deutscher Schriftsteller des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1996.

Hermann 1998

Jörg Hermann, u.a. (Hg.): *Die Kunst der Gegenwart. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*. München 1998.

Herzfeld 1950

Friedrich Herzfeld: *Wilhelm Furtwängler – Weg und Wesen*, München 1950.

Hieronimus 1986

Ekkehard Hieronimus: *Von der Germanen-Forschung zum Germanen-Glauben. Zur Religionsgeschichte des Präfaschismus*, in: *Von der Germanen-Forschung zum Germanen-Glauben. Zur Religionsgeschichte des Präfaschismus*, in: Faber/Schlesier (Hg.): *Die Restauration der Götter. Antike Religion und Neo-Paganismus*, Würzburg 1986, 241-257.

Hinz 1977

Berthold Hinz: *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, Frankfurt a.M. 1977.

Hipp/Seidl 1996

Hermann Hipp/Ernst Seidl: *Architektur als politische Kultur – Philosophia Practica*, Berlin 1996.

Höhn 1994

Gerhard Höhn: *Krisologie und Verheißungen eines jungen Dr. Phil*, in: Gangl/Raulet 1994. S. 245-256.

Hoffmann 1994

Lutz Hoffmann: *Das deutsche Volk und seine Feinde. Die völkische Droge*, Köln 1994.

Hofmann 1988

Hilmar Hofmann: *Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit. Propaganda im NS-Film*, Frankfurt a.M. 1988.

Hofmannsthal 1931

Hugo von Hofmannsthal: *Die Berührung der Sphären*, Berlin 1931.

Honneth 1994

Axel Honneth: *Desintegration*, Frankfurt a.M. 1994.

Hübenet 1938

Anatol von Hübenet (Hg.): *Das Taschenbuch Schönheit der Arbeit*, Berlin 1938.

Huyssen/Scherpe 1986

Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.): *Postmoderne – Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek 1986.

Jäckel 1969

Eberhardt Jäckel: *Hitlers Weltanschauung – Entwurf einer Herrschaft*, Tübingen 1969.

Jäckel 1988

Eberhardt Jäckel: *Hitlers Herrschaft – Vollzug einer Weltanschauung*, Stuttgart 1988.

Janik/Toulmin 1973

Allan Janik/Stephen Toulmin: *Wittgenstein's Vienna*, New York 1973.

Jay 1973

Martin Jay: *The Dialectical Imagination*, Boston 1973.

Jay 1984

Martin Jay: *Marxism and Totality*, Berkeley 1984.

Jencks 1987

Charles Jencks: *Die Postmoderne. Der neue Klassizismus in Kunst und Architektur*, Stuttgart 1987.

John 1994

Eckhardt John: *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik 1918-1938*, Stuttgart 1994.

Jünger 1932

Ernst Jünger: *Der Arbeiter - Wesen und Gestalt*, Hamburg 1932.

Käsler 1985

Dirk Käsler: *Die frühe deutsche Soziologie 1909 bis 1934*, Opladen 1985.

Kaiser 1961

Gerhard Kaiser: *Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland*, Wiesbaden 1961.

Kater 1995

Michael H. Kater: *Gewagtes Spiel – Jazz im Nationalsozialismus*, Köln 1995.

Kern 1997

Erika Kern, u.a. (Hg.): *Entartet? Kunst und Musik in der Zeit des Nationalsozialismus*, Stuttgart 1997.

Ketelsen 1976

Uwe-K. Ketelsen: *Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur in Deutschland 1890-1945*, Stuttgart 1976.

Ketelsen 1992

Uwe-K. Ketelsen: *Literatur und Drittes Reich*, Schernfeld 1992.

Kindt 1963ff.

Werner Kindt (Hg.): *Die deutsche Jugendbewegung – Quellenschriften*, Köln 1963ff.

Klages 1929ff.

Ludwig Klages: *Der Geist als Widersacher der Seele*, 3 Bde., Leipzig 1929ff.

Klages 1933

Ludwig Klages: *Vom Wesen des Bewusstseins* (zuerst 1921), Leipzig 1933.

Klaus 1970

Jürgen Klaus: *Die Expansion der Kunst – Beiträge zu Theorie und Praxis öffentlicher Kunst*, Reinbek 1970

Klingemann 1996

Carsten Klingemann: *Soziologie im Dritten Reich*, Baden-Baden 1996.

Klönne 1991

Arno Klönne, Arno: „Rechts oder Links?“ *Zur Geschichte der Nationalrevolutionäre und Nationalbolschewisten*, in: Faber 1991, 43-56.

Knepler 1961

Georg Knepler: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. II: Österreich, Deutschland, Berlin 1961.

Köhler 1997

Joachim Köhler: *Wagners Hitler – Der Prophet und sein Vollstrecker*, München 1997.

Koslowski 1986

Peter Koslowski (Hg.): *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, Weinheim 1986.

Kracauer 1979

Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a.M. 1979.

Kriele 1987

Martin Kriele: *Die demokratische Weltrevolution – Warum sich die Freiheit durchsetzen wird*, München 1987.

Kriele 1994

Manfred Kriele: *Einführung in die Staatslehre*, Opladen 1994.

Kriek 1934

Ernst Kriek: *Wissenschaft, Weltanschauung und Hochschulreform*, Leipzig 1934.

Kristeva 1978

Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a.M. 1978.

Krockow 1958

Christian Graf von Krockow: *Die Entscheidung. Eine Untersuchung über Ernst Jünger, Carl Schmitt, Martin Heidegger*, Stuttgart 1958.

Lauermann 1998

Manfred Lauermann: *Das Soziale am Nationalsozialismus*, Berlin 1998.

Langbehn 1922

Julius Langbehn: *Rembrandt als Erzieher* (zuerst 1890), Weimar 1922.

Laquer 1962

Walter Laquer: *Die deutsche Jugendbewegung. Eine historische Studie*, Köln 1962.

Leber 1998

Hermann Leber: *Rodin – Breker – Hrdlicka. Die Entstehung der faschistischen Bildsprache und ihre Überwindung. Untersuchungen zu Entstehungsprozess, politischer Bedeutung und Beurteilbarkeit des Kunstwerks*, Hildesheim 1998.

Lehmann 1943

Gerhard Lehmann: *Die Deutsche Philosophie der Gegenwart*, Berlin 1943.

Lepenies 1985

Wolf Lepenies: *Die Drei Kulturen*, München 1985.

Lepsius 1981

Rainer M. Lepsius (Hg.): *Soziologie in Deutschland und Österreich 1918-1945*, Opladen 1981.

Lerchenmüller 1997

Joachim Lerchenmüller: *Keltischer Sprengstoff. Eine wissenschaftsgeschichtliche Studie über die deutsche Keltologie von 1900-1945*, Tübingen 1997.

Leske 1990

Monika Leske: *Philosophen im „Dritten Reich“. Studie zu Hochschul- und Philosophiebetrieb im faschistischen Deutschland*, Berlin 1990.

Ley 1936

Robert Ley: *Deutschland ist schöner geworden*, Berlin 1936.

Lichtblau 1996

Klaus Lichtblau: *Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende*, Frankfurt a.M. 1996.

Lifschitz 1971

Michail Lifschitz: *Krise des Häßlichen*, Dresden 1971.

Lifton 1988

Robert Jay Lifton: *Ärzte im Dritten Reich*, Stuttgart 1988.

Loewy 1969

Ernst Loewy: *Literatur unterm Hakenkreuz*, Frankfurt a.M. 1969.

Lohmann-Hinrichs 1994

Dagmar Lohmann-Hinrichs: *Ästhetizismus und Politik. Harry Graf Kessler und seine Tagebücher in der Zeit der Weimarer Republik*, Frankfurt a.M. 1994.

Ludwig 1979

Karl-Heinz Ludwig: *Technik und Ingenieure im Dritten Reich*, Düsseldorf 1979.

Lübbe 1963

Herrmann Lübbe: *Politische Philosophie in Deutschland*, Basel 1963.

Luhmann 1995

Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995.

Lukács 1954

Georg Lukács: *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlin 1954.

Lukács 1948

Georg Lukács: *Schicksalswende. Beiträge zu einer neuen deutschen Ideologie*, Berlin 1948.

Lukács 1989

Georg Lukács: *Zur Kritik der faschistischen Ideologie*, Berlin/Weimar 1989.

Lyotard o.J.

Jean-Francois Lyotard: *Streitgespräche, oder: Sprechen nach Auschwitz*, Bremen o.J.

Lyotard 1982a

Jean-Francois Lyotard: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin 1982.

Lyotard 1982b

Jean-Francois Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Bremen 1982.

Lyotard 1984

Jean-Francois Lyotard: *Das Erhabene und die Avantgarde*, in: Merkur, 38. Jg., Berlin 1984, 151-164.

Lyotard 1985

Jean-Francois Lyotard: *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985.

Lyotard 1987

Jean-Francois Lyotard: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien 1987.

Lyotard 1988

Jean-Francois Lyotard: *Heidegger et ,le juifs‘*, Paris 1988.

Mainländer 1876

Philipp Mainländer: *Philosophie der Erlösung*, Berlin 1876.

Mann 1919

Thomas Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Berlin 1919.

Mann 1924

Thomas Mann: *Der Zauberberg. Ein Roman*, Berlin 1924.

Marcus 1992

Greil Marcus: *Lipstick Traces – von Dada bis Punk. Eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 1992.

Mason 1977

Timothy W. Mason: *Sozialpolitik im Dritten Reich. Arbeiterklasse und Volksgemeinschaft*, Opladen 1977.

Mathes 1984

Jürg Mathes (Hg.): *Theorie des literarischen Jugendstils*, Stuttgart 1984.

Meinecke 1928

Friedrich Meinecke: *Weltbürgertum und Nationalstaat. Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates*, Berlin 1928.

Menke 1991

Christoph Menke: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a.M. 1991.

Merker 1983

Reinhard Merker: *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*. Köln 1983.

Michel 1972

Willy Michel: *Marxistische Ästhetik – ästhetischer Marxismus*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1972.

Moeller van den Bruck 1933ff.

Arthur Moeller van den Bruck: *Das Ewige Reich – Die Deutschen* (3 Bde.), Breslau 1933-1935.

Moeller van den Bruck 1953

Arthur Moeller van den Bruck: *Der preußische Stil* (erschienen 1914), München 1953.

Mohler 1989

Armin Mohler: *Die konservative Revolution in Deutschland 1918-1932*, Darmstadt 1989.

Moreau 1984

Patrick Moreau: *Nationalsozialismus von links. Die „Kampfgemeinschaft Revolutionärer Nationalsozialisten“ und die „Schwarze Front“ Otto Strassers*, München 1984.

Mosse 1976

Georg L. Mosse: *Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen in Deutschland*, Frankfurt a.M. 1976 (erneut 1993).

Mosse 1993

Georg L. Mosse (Hg.): *Der nationalsozialistische Alltag*, Frankfurt a.M. 1993.

Münkler 1994

Herfried Münkler: *Politische Bilder – Politik der Metaphern*, Frankfurt a.M. 1994.

Nerdinger 1993

Winfried Nerdinger: *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus*, München 1993.

Neumann 1942

Franz Neumann: *Behemoth – Struktur und Praxis des Nationalsozialismus* (1942), Köln 1976.

Nietzsche 1930

Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie/Der griechische Staat*, Leipzig (Kröner) 1930.

Nolte 1963

Ernst Nolte: *Der Faschismus in seiner Epoche*, München 1963.

Nolte 1967a

Ernst Nolte: *Der Faschismus von Mussolini zu Hitler. Texte, Bilder und Dokumente*, München 1967.

Nolte 1967b

Ernst Nolte (Hg.): *Theorien über den Faschismus*, Köln/Berlin 1967.

Oechslin 1996

Werner Oechslin: *Politisches, allzu Politisches ...: „Nietzscheminge“, der „Wille zur Kunst“ und der deutsche Werkbund vor 1914*, in: Hermann Hipp/Ernst Seidl (Hg.): *Architektur als politische Kultur – Philosophia praktika*, Berlin 1996, 151-190.

Ohr 1997

Dieter Ohr: *Nationalsozialistische Propaganda und Weimarer Wahlen*, Opladen 1997.

Otto 1919

Rudolf Otto: *Das Heilige – Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau 1919.

Pankau 1983

Johannes G. Pankau: *Wege zurück. Zur Entwicklungsgeschichte restaurativen Denkens im Kaiserreich – eine Untersuchung kulturkritischer und deutschkundlicher Ideologiebildung*, Frankfurt a.M. 1983.

Paucker 1974

Henri R. Paucker (Hg.): *Neue Sachlichkeit – Literatur im Dritten Reich und im Exil*, Stuttgart 1974.

Pepperle 1989

Ingrid Pepperle (Hg.): *Einundzwanzig Bogen aus der Schweiz*, hg. von Georg Herwegh, Leipzig 1989.

Petzold 1978

Joachim Petzold: *Wegbereiter des Faschismus. Die Jungkonservativen in der Weimarer Republik*, Köln 1978.

Pin 1992

Udo Pin: *Leibeskult und Liebeskitsch – Erotik im Dritten Reich*, München 1992.

Plessner 1992

Helmut Plessner: *Die verspätete Nation*, Frankfurt a.M. 1992 (zuerst 1959).

Pörtner 1960

Paul Pörtner: *Die Literaturrevolution 1910-1925*, Neuwied 1960.

Pohl 1942

Gerhart Pohl (Hg.): *Deutsche Denkreten aus zwei Jahrhunderten*, Berlin 1942.

Prieberg 1982

Fred K. Prieberg: *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a.M. 1982.

Prolingheuer 2001

Hans Prolingheuer: *Hitlers fromme Bilderstürmer. Kirche und Kunst unterm Hakenkreuz*, Köln 2001.

Rabinow 1984

Paul Rabinow (Hg.): *The Foucault Reader*, New York 1984.

Radczun 1988

Evelyn Radczun (Hg.): *Christian Friedrich Daniel Schubart: Deutsche Chronik. Eine Auswahl aus den Jahren 1774-1777 und 1787-1791*, Leipzig 1988.

Recker 1985

Marie-Luise Recker: *Nationalsozialistische Sozialpolitik im Zweiten Weltkrieg*, München 1985.

Reichel 1991

Peter Reichel: *Der schöne Schein des Dritten Reiches – Faszination und Gewalt des Faschismus*, München 1991.

Riedel 1997

Manfred Riedel: *Nietzsche in Weimar*, Leipzig 1997.

Riha 1992

Karl Riha: *Dada Zürich – Texte, Manifeste, Dokumente*, Stuttgart 1992.

Rilke 1982

Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), Leipzig 1982.

Ringer 1983

Fritz K. Ringer: *Die Gelehrten: Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890-1933* (zuerst 1967), Stuttgart 1983.

Rose 1994

Detlev Rose: *Die Thule-Gesellschaft. Legende, Mythos, Wirklichkeit*, Tübingen 1994.

Rosenberg 1930

Alfred Rosenberg: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, München 1930.

Rosenzweig 1921

Franz Rosenzweig: *Stern der Erlösung*, Frankfurt a.M. 1921.

Rüger 1990

Maria Rüger (Hg.): *Kunst und Kunstkritik der dreißiger Jahre – 29 Standpunkte*, Dresden 1990.

Saage 1997

Richard Saage: *Faschismustheorien*, (4. Aufl.), Baden-Baden 1997.

Safranski 1996

Rüdiger Safranski: *Ein Meister aus Deutschland*, Frankfurt a.M. 1996.

Schäfer, H 1981

Hans Dieter Schäfer: *Das gespaltene Bewußtsein. Deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945*, München 1981.

Schäfer, H 1991

Hans Dieter Schäfer: *Amerikanismus im Dritten Reich*, in Zitelmann 1991.

Schäfer, M 1994

Michael Schäfer: *Die "Rationalität" des Nationalsozialismus*, Weinheim 1994.

Schmidt 1964

Diether Schmidt: *In letzter Stunde – Künstlerschriften 1933 bis 1945*, Dresden 1964.

Schmitt 1916

Carl Schmitt: *Theodor Däublers Nordlicht*, München 1916.

Schmitt 1933

Carl Schmitt: *Der Begriff des Politischen*, Berlin, 3. veränderte Aufl. von 1933.

Schmitt 1934

Carl Schmitt: *Staat, Bewegung, Volk*, Berlin 1934.

Schmitt, H 1973

Hans-Jürgen Schmitt: *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt a.M. 1973.

Schnädelbach 1983

Herbert Schnädelbach: *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Frankfurt a.M. 1983.

Schneider 1988

Frank Schneider: *Welt, was frag ich nach dir? Politische Porträts großer Komponisten*, Leipzig 1988.

Schnell 1976

Ralf Schnell: *Literarische Innere Emigration*, Stuttgart 1976.

Schoenbaum 1968

David Schoenbaum: *Die braune Revolution. Eine Sozialgeschichte des Dritten Reiches*. Köln/Berlin 1968.

Schüddekopf 1972

Ernst-Otto Schüddekopf: *Nationalbolschewismus in Deutschland 1918-1933 (vormals Linke Leute von Rechts)*, Frankfurt a.M. 1972.

Schultze-Naumburg 1900

Paul Schultze-Naumburg: *Häusliche Kunstpflege*, Leipzig 1900.

Schultze-Naumburg 1934

Paul Schultze-Naumburg: *Kunst aus Blut und Boden*, Leipzig 1934.

Schulze 1992

Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, Frankfurt a.M. 1992.

Schutte 1982

Jürgen Schutte (Hg.): *Lyrik des Naturalismus*, Stuttgart 1982.

Schwarz 1921

Hermann Schwarz: *Das Ungegebene: eine Religions- und Wertphilosophie*, Tübingen 1921.

Schwarz 1928

Hermann Schwarz: *Gott – Jenseits von Theismus und Pantheismus*, Berlin 1928.

Schwarz 1940/1943

Hermann Schwarz: *Gesammelte Schriften* Bd. 1, Berlin 1940; Bd. 2, Berlin 1943.

Seidel 1979

Alfred Seidel: *Bewußtsein als Verhängnis* (1924), Nachdruck Bremen 1979.

Sedlmayr 1948

Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948.

Sedlmayr 1955

Hans Sedlmayr: *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg 1955.

Shusterman 1994

Richard Shusterman: *Kunst leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*, Frankfurt a.M. 1994.

Sievers 2004

Rudolf Sievers (Hg.): *1968. Eine Enzyklopädie*, Frankfurt a.M. 2004.

Sontag 1980

Susan Sontag: *Fascinating Fascism*, in: dies.: *The Sign of the Saturn*, New York 1980, 73-105.

Speer 1969

Albert Speer: *Erinnerungen*, Berlin 1969.

Spengler 1972

Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, München 1972.

Stark 1934

Johannes Stark: *Nationalsozialismus und Wissenschaft*, München 1934.

Steinert 1989

Heinz Steinert: *Adorno in Wien. Über die (Un-)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Befreiung*, Wien 1989.

Steinert 1993

Heinz Steinert: *Die Entdeckung der Kulturindustrie, oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*, Wien 1993.

Steinweis 1993

Alan E. Steinweis: *Art, Ideology and Economics in Nazi-Germany*, Cambridge 1993.

Stollmann 1978

Rainer Stollmann: *Ästhetisierung der Politik – Literaturstudien zum subjektiven Faschismus*, Stuttgart 1978.

Strohm 1997

Harald Strohm: *Die Gnosis und der Nationalsozialismus*, Frankfurt a.M. 1997.

Tabor 1994

Jan Tabor (Hg.): *Kunst und Diktatur: Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922- 1956*, Baden 1994.

Taubes 1985

Jacob Taubes (Hg.): *Der Fürst der Welt – Carl Schmitt und die Folgen*, München 1985.

Taureck 2000

Bernhard Taureck: *Nietzsche und der Faschismus. Ein Politikum*, Leipzig 2000.

Teudt 1936

Wilhelm Teudt: *Germanische Heiligtümer*, Jena 1936.

Theweleit 1980

Klaus Theweleit: *Männerphantasien*, 2 Bde., Hamburg 1980.

Tolstoj 1903

Leo N. Tolstoi: *Der Tod des Iwan Iljitsch*, in: *Erzählungen 1861-1903*, Berlin o.J.

Träger 1975

Claus Träger (Hg.): *Die Französische Revolution im Spiegel der deutschen Literatur*, Leipzig 1975.

Virilio 1984

Paul Virilio: *Speed and Politics – an Essay on Dromology*, New York 1984.

Virilio 1986

Paul Virilio: *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin 1986.

Voegelin 1933

Eric Voegelin: *Rasse und Staat*, Berlin 1933.

Voegelin 1997

Eric Voegelin: *Der autoritäre Staat* [zuerst 1936], Wien 1997.

Wacker 1994

Bernd Wacker (Hg.): *Die Zweideutigkeit der katholischen Verschärfung. Konfession, Theologie und Politik im Werk Carl Schmitts*, München 1994.

Waetzold 1938

Wilhelm Waetzold: *Du und die Kunst – Eine Einführung in Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte*, Berlin 1938.

Wegeler 1996

Cornelia Wegeler: *„Wir sagen ab der internationalen Gelehrtenrepublik“ – Altertumswissenschaft und Nationalsozialismus*, Wien 1996.

Wellmer 1985

Albrecht Wellmer: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt a.M. 1985.

Welsch 1987

Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1987.

Welsch 1990

Wolfgang Welsch: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990.

Welsch 1996

Wolfgang Welsch: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996.

Welsch 1993

Wolfgang Welsch: (Hg.): *Die Aktualität des Ästhetischen*, München 1993.

Welzer 1993

Harald Welzer (Hg.): *Nationalsozialismus und Moderne*, Tübingen 1993.

Welzer 1995

Harald Welzer (Hg.): *Das Gedächtnis der Bilder: Ästhetik und Nationalsozialismus*, Tübingen 1995.

Werth 1996

Christoph Werth: *Sozialismus und Nation. Die deutsche Ideologiediskussion zwischen 1918 und 1945*, Opladen 1996.

Westecker 1944

Wilhelm Westecker: *Krieg und Kunst*, Wien 1944.

Wiggershaus 1986

Rolf Wiggershaus: *Die Frankfurter Schule*, München 1986.

Wippermann 1972

Wolfgang Wippermann: *Faschismustheorien*, Darmstadt 1972.

Wulf 1988

Joseph Wulf: *Kunst und Kultur im Dritten Reich, 4 Bde. (Musik, Presse und Funk, Literatur und Dichtung, Theater und Film)*, Frankfurt a.M. 1988.

Wunberg 1981

Gotthart Wunberg (Hg.): *Die Wiener Moderne – Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 1981.

Zimmermann 1989

Harro Zimmermann (Hg.): *Schreckensmythen – Hoffnungsbilder. Die Französische Revolution in der deutschen Literatur*, Frankfurt a.M. 1989.

Zitelmann 1989a

Rainer Zitelmann: *Hitler – Selbstverständnis eines Revolutionärs*, Stuttgart 1989.

Zitelmann 1989b

Rainer Zitelmann: *Adolf Hitler – Eine politische Biographie*, Göttingen 1989.

Zitelmann/Prinz 1991

Rainer Zitelmann/Michael Prinz (Hg.): *Nationalsozialismus und Modernisierung*, Darmstadt 1991.

Zitelmann/Smelser 1989

Rainer Zitelmann/Ronald Smelser: *Die braune Elite*, Darmstadt 1989.