



Wolfgang Martynkewicz
Salon Deutschland
Geist und Macht 1900-1945
Aufbau Verlag
Berlin 2009
ISBN 978-3-351-02706-3

Textauszug
S. 9-18, 459-464

Kultur ist offenbar nicht das Gegenteil von Barbarei; sie ist vielmehr oft genug nur eine stilvolle Wildheit [...]. Kultur ist Geschlossenheit, Stil, Form, Haltung, Geschmack, ist irgendeine gewisse geistige Organisation der Welt, und sei das alles noch so abenteuerlich, skurril, wild, blutig und furchtbar. Kultur kann Orakel, Magie, Päderastie, Vitzliputzli, Menschenopfer, orgiastische Kultformen, Inquisition, Autodafès, Veitstanz, Hexenprozesse, Blüte des Giftmordes und die buntesten Greuel umfassen.

Thomas Mann, Gedanken im Kriege

DIE LOGE DES WELTTHEATERS

Vorwort

Schon 1955 hat Hannah Arendt von der beunruhigenden Tatsache gesprochen, dass totalitäre Bewegungen wie der Nationalsozialismus auf die geistige und künstlerische Elite eine so hohe Anziehungskraft ausübten.¹ Wie war es möglich, dass eine erschreckend große Zahl von geistig und künstlerisch hoch vermögenden Menschen der Faszination des Totalitarismus erlag? Weder Weltfremdheit noch Naivität oder dumpfe Unterwerfungslust lassen sich ja in ihrem Fall als Erklärung heranziehen.

Die Geschichte bietet sich zur Skandalisierung und moralischen Entrüstung geradezu an. Bereits in Arendts Gegenüberstellung von Masse und Elite wurde dies deutlich: Die Popularität, die totalitäre Bewegungen bei den Massen genießen, sei zwar erschreckend, aber noch nachvollziehbar, anders verhalte es sich bei der geistigen und künstlerischen Elite, in ihrer Neigung zu autoritären und totalitären Weltansichten liege etwas Unerklärliches und Verstörendes.² Dass auch die Kunstsinnigen, die feinen Geister und eleganten Denker Hitler verfielen – das traktiert bis heute unser Selbstverständnis.

Häufig ist in diesem Zusammenhang vom Versagen und Scheitern der Eliten die Rede. Dass sich auch die lange Zeit der ästhetischen Moderne verpflichteten intellektuellen Kreise von den »neuen Barbaren« beeindruckt ließen, erscheint noch immer wie eine ungläubwürdige Mesalliance und eine Provokation unseres Stilempfindens. Denn wem schießt bei diesem Gedanken nicht die Wendung durch den Kopf: »Die hätten es doch eigentlich besser wissen müssen?«

Doch was unterstellt diese Empörung? Zunächst wohl, dass wir in Bildung, Kultur und Kunst eben auch eine gesellschaftliche und moralische Kompetenz ansiedeln. Damit verbindet sich – ob bewusst oder unbewusst – eine besondere Erwartung an das Verhalten der Eliten. Im speziellen Fall aber unterstellen wir noch etwas anderes, Grundlegendes, das mit dem aufgeklärten Verständnis von Zivilisation zu tun hat: Dass nämlich die Abneigung gegen Gewalt³ und totalitäre Formen der Machtausübung in besonderer Weise den Gebildeten und aufgeklärten Geistern obliegt. Geist und Kunst erscheinen schon immer als das Andere der Macht, als Garanten einer Sittlichkeit, die sich von den Bedingungen des gesellschaftlichen Seins scheinbar abgelöst haben; Macht- und Gewaltbeziehungen hingegen verweisen auf Vormodernes und Archaisches. Und hat die Kunst, zumal die Literatur, nicht gerade im 20. Jahrhundert die Funktion der Erkenntnis für sich beansprucht und auch eingelöst? War hier nicht jene Welterkenntnis anzutreffen, die die Wissenschaften aufgrund ihrer enormen Spezialisierung längst verloren hatten?

Der Glaube, dass der Kulturbürger eine vom Gewaltmenschen gesonderte Spezies sei, wurde jedoch spätestens im Ersten Weltkrieg erschüttert. In der Welt vor 1914 währte man sich in einer gesicherten Kulturgesellschaft, die Rückfälle in barbarische Zustände nicht mehr erlaubte. Freud hat in »Zeitgemäßes über Krieg und Tod« von der Enttäuschung gesprochen, dass kultivierte Bürger ebenso brutal aufeinander losgehen wie unzivilisierte Wilde. Ratlos und befremdet stand man den Gewaltexzessen gegenüber, an denen sich auch die vornehmsten Geister – ob auf den Schlachtfeldern oder im wüsten Propagandagefecht – beteiligten. In der Enttäuschung kam jedoch nur, so Freud, die »Zerstörung einer Illusion«⁴ zum Vorschein, der irrtümlichen Annahme, dass der Stand der menschlichen Kultiviertheit und Geistigkeit ein für allemal alle primitiveren Entwicklungsstufen hinter sich gelassen habe. Zwischen Kultur und Barbarei gab es keine gesicherte Grenze, sondern fließende Übergänge, die jederzeit Regressionen zuließen. Gleichwohl betonte Freud die Bedeutung der Kultur bzw. der Kulturgesellschaft, da sie dem Einzelnen Hemmungen auferlegte und eine »große Zahl von Menschen zum Kulturgehorsam«⁵ gewonnen habe, die dadurch nicht ihrer Natur folgten und destruktive Neigungen unterdrückten.

Angesichts der Zerstörungswut des Zweiten Weltkriegs, insbesondere aber angesichts der monströsen Verbrechen, die sich mit dem Namen Auschwitz verbinden, hat der »Rückfall« eine andere Dimension erhalten. Die von Freud noch vorsichtig artikuliert Enttäuschung wendet Adorno in das Diktum, dass Auschwitz das »Mißlingen der Kultur unwiderleglich bewiesen«⁶ habe. In dieser radikalen Absage an die Kultur – »Alle Kultur nach Auschwitz [...] ist Müll« – artikuliert sich der Verlust des tiefsitzenden Glaubens an die heilsame, zivilisierende Wirkung von Geist und Kunst: »Daß es geschehen konnte inmitten aller Tradition der Philosophie, der Kunst und der aufklärenden Wissenschaften, sagt mehr als nur, daß diese, der Geist, es nicht vermochte, die Menschen zu ergreifen und zu verändern.«⁷ Was immer man der Kultur an zivilisatorischen Möglichkeiten zuschreibt, sie schützt den Menschen nicht davor, Gewalt und Terror auszuüben oder totalitären Weltbildern zu verfallen – im Gegenteil, die Geschichte des 20. Jahrhunderts lehrt, dass sich Kunst und Kultur nicht nur gut mit diesen inhumanen Weltanschauungen vertragen, sondern ihnen zuweilen auch mit dem eigenen Denken Vorschub leisten und zum intellektuellen Stichwortgeber für jene Kräfte werden, die dem eigenen Habitus auf den ersten Blick zu widersprechen scheinen. Man wird sich also von der naiven Zuversicht verabschieden müssen, dass die Beschäftigung mit Kunst, Philosophie und Literatur von vornherein eine aufgeklärte Erkenntnis und moralische Lauterkeit garantiert.

Die Nationalsozialisten haben Kunst und Kultur von Anfang an einen hohen Stellenwert zugesprochen, ihr Regime sollte ein Kulturstaat sein, folgerichtig erklärten sie ihre Politik zur höchsten Kunstform. Rolf Grimminger hat auf das Paradoxon aufmerksam gemacht, »daß gerade in dieser barbarischsten aller Staatsformen, die in unserem Land gehaust haben, der Wert der Künste zu einer öffentlichkeitsbestimmenden Macht aufgestiegen war«⁸. Und er hat zugleich die Frage gestellt, woher diese Präferenz für die Kunst kam, in welcher Tradition sie verwurzelt war. Seine Antwort: Der Kunst- und Kulturanspruch der Nazis knüpfte an das 19. Jahrhundert »mit seiner Kunstreligion und seiner Artistenmetaphysik«⁹ an. In diesem Kontext sei auch die erhabene Figur des Künstlers entstanden.

Dieses Buch will sich nicht noch einmal über das »Mißlingen der Kultur« empören, sein Anliegen ist auch nicht eine weitere Darstellung des Nationalsozialismus, seiner Wurzeln, seiner Genese und Entwicklung. Sein Grundgedanke ist sehr viel einfacher: Es will, was im historischen Rückblick als Wissensbestand, als Formation und Erkenntnis geordnet vor uns liegt, noch einmal in statu nascendi aufsuchen. Der Ort ist denkbar präzise: eine Münchner Adresse, Karolinenplatz 5. Hier führte das Verlegerehepaar Hugo und Elsa Bruckmann über

vierzig Jahre, von 1899 bis 1941, einen literarischen Salon. Das vornehme Haus war ein Treffpunkt der großen Geister, der Künstler, Literaten, Musiker und Gelehrten. Mit dem Auftritt Adolf Hitlers wurde der Salon zum Schauplatz, an dem das Unvereinbare zusammenkam: eine hochgeistige und kunstsinnige Elite und die radikale Rechte. Die Geschichte, die hier erzählt werden soll, führt notwendigerweise in Abgründe, zuvörderst aber möchte sie zu dem Experimentierfeld und Laboratorium zurückkehren, das die Moderne zuallererst war.

Diese Moderne ist uns fremd geworden. Ihre Stilexperimente und ihre künstlerischen Visionen gehören mittlerweile zum ästhetischen Kanon, doch von der Erregung und der Aufbruchstimmung, die an ihrem Anfang standen, trennen uns heute Welten. Um 1900 war »modern« ein heftig umkämpfter Begriff, der für Neubeginn, Offenheit und eine Orientierung am »wirklichen« Leben stand. Er bezeugte eine Haltung, die sich nicht auf die Vergangenheit und ihre Autoritäten berief, sondern sich der Dynamik einer Entwicklung überließ. Dieser Aufbruch war eine anstrengende Zeit, die für den Einzelnen voller Zumutungen steckte, aber er war zugleich auch aufregend und faszinierend. Zur Moderne gehörte der Anspruch, die Welt neu zu sehen und sie – nach Maßgabe einer Idee – neu zu erfinden. Zur Moderne gehörten aber auch Verlusterfahrungen und die Angst vor einer beschleunigten Welt, die kein wirkliches Zentrum mehr besaß. Der Ruf nach Einheit und Ganzheit wurde laut, nach einer »anderen« Moderne. In diesem Spannungsfeld positionierten sich um 1890 die einflussreichen Figuren des Geisteslebens, die in Kunst, Literatur, Musik und Architektur lange Zeit den Ton angaben.

Um 1900 gehörten die Intellektuellen, die im Salon von Hugo und Elsa Bruckmann verkehrten, zu den wichtigsten Vertretern der ästhetischen Moderne, sie begriffen sich als Avantgarde einer kulturellen Erneuerung Deutschlands. In ihren Ideen und Vorstellungen opponierten sie gegen die erstarrten Verhältnisse und grenzten sich sowohl von der wilhelminischen Staats- wie auch der neuen Massenkultur ab. So heterogen dieser Kreis war – die ihm angehörten, waren von dem Selbstbewusstsein einer geistigen Elite erfüllt, verstanden sich als die »wahren« Modernen, die nicht einfach den wechselnden Zeitströmungen und dem Sog des Neuen erlagen, sondern eine Wiedergeburt der Gesellschaft aus den elementaren Wurzeln der Kultur anstrebten.

Die ästhetische Moderne entwickelte sich um 1900 in einem gesellschaftlichen Umfeld, das durch beschleunigte Prozesse der Rationalisierung und Modernisierung geprägt war, Prozesse, die alle übergreifenden Verbindlichkeiten auflösten und auch das Milieu der bildungsbürgerlichen Eliten verunsicherten. Geistige Orientierung, eine kulturelle Ordnung, die dem Einzelnen wieder Halt und Sicherheit geben sollten, erschienen notwendiger denn je. Die Begriffe und Denkfiguren, die sich in diesem Zusammenhang ausbildeten, standen oft konträr zur gesellschaftlichen Modernisierung; sie waren häufig antidemokratisch und zeigten Sympathien für autoritäre Ideen. Es kam in Teilen zu einem für die ästhetische Moderne insgesamt charakteristischen Rückbezug auf vormoderne, ja archaische Verhältnisse. Im Salon Bruckmann diskutierte man über neue Formen von Autorität und Persönlichkeit, über menschliche Größe, über die Figur des wahren Herrschers, den man sich als mystischen Heilsbringer vorstellte, und über die Bedeutung von Rangordnung und Hierarchie.

Berührungspunkte mit totalitären Weltanschauungen waren schon früh ausgebildet und verstärkten sich vor allem durch die Erfahrung des Ersten Weltkriegs. Die nationalsozialistische Ideologie stellte sich vielen als folgerichtige Erweiterung und Fortsetzung des eigenen geistigen Kosmos dar. Der Nationalsozialismus wiederum hatte sich zunächst durchaus dem Modernen geöffnet und seinen Begriff für die eigene Bewegung in

Anspruch genommen. Am Salon Bruckmann wird deutlich, dass ästhetische Moderne und Nationalsozialismus keine voneinander abgeschlossenen Vorstellungswelten waren, dass es bis hin zur Avantgarde in Literatur, Malerei, Musik und Architektur einen Diskurs gab, der sich für totalitäre Ideen empfänglich zeigte.

Der Salon Bruckmann ist ein Skandalon. Wo sich die Künstler und Gelehrten trafen, gingen seit den zwanziger Jahren auch die Führer der nationalsozialistischen Bewegung ein und aus. Im Haus der Bruckmanns hatte Adolf Hitler seinen ersten Auftritt vor einem bildungsbürgerlichen Publikum, vor einer kunstsinnigen Elite, die ihn zunächst als eine bizarre Erscheinung wahrnahm: einen Mann mit Reitpeitsche, Velourshut und Trenchcoat, den Revolver im Gürtel, einen Mann, der so gar nicht in diesen bürgerlichen Salon zu passen schien und von dem doch – nach Meinung vieler Gäste – »eine Art Dämonie« ausging. Der erste Besuch fand am 23. Dezember 1924 statt, zu einer Zeit, als im Salon noch Hugo von Hofmannsthal, der Kulturphilosoph Rudolf Kassner und der Weltmann Harry Graf Kessler verkehrten. Schon bald gehörte Hitler mit Rudolf Heß und Alfred Rosenberg zu den Habitus. Nur wenige Jahre zuvor hatte Rilke aus seinen Werken gelesen und vom Zauber des Hauses und der verehrten Gastgeberin geschwärmt. Stefan George war erschienen, der Gelehrte Norbert von Hellingrath hatte über die Lyrik Hölderlins doziert, der Münchner Jugendstilarchitekt Richard Riemerschmid eine Gesellschaft des »guten Geschmacks« gefordert, Rudolf Kassner von menschlicher Größe und Persönlichkeit gesprochen, die nur dann zur Wahrheit komme, wenn sie sich über das »Vulgäre, Willkürliche und Mittelmäßige« erhebe. Und Harry Graf Kessler hatte von Paul Gauguin, Pierre Bonnard und dem Bildhauer Maillol erzählt.

Das vornehme Palais am Karolinenplatz war offen, offen für die Kunstkenner und -freunde, die das Wahre, Gute und Schöne liebten, für die Reformer, welche die bürgerliche Kultur aus dem Geist der Klassik erneuern wollten, für die Charismatiker, die Kraft und die viel beschworene Bindung verkörperten, für die philosophischen Abenteurer, die nach neuen Wegen suchten und sich nicht um Konventionen scherten, für die Seher und Propheten, die ins Weite blickten und Visionen entwarfen, für die Erneuerer, die den Aufbruch signalisierten und eine andere Moderne propagierten.

Der jüdische Privatgelehrte Karl Wolfskehl war mit seiner Frau Hanna in diesem Kreis ebenso gern gesehen wie der offen antisemitisch eingestellte Graphologe und Ausdrucksforscher Ludwig Klages. Mit Walther Rathenau empfing man einen der hervorragendsten Repräsentanten des deutsch-jüdischen Großbürgertums, dem man sich geistig verwandt fühlte und den man als Schriftsteller schätzte. Zu den frühen Freunden des Hauses zählte der Rassen- und Kulturtheoretiker Houston Stewart Chamberlain, ein enzyklopädischer Geist, der in seinen Werken leidenschaftlich und angriffslustig mit der humanistischen Bildungstradition abrechnete und sich äußerst provokant für ein germanisches Kulturbewusstsein einsetzte. Ein ganz anderes Temperament war der Schweizer Kunsttheoretiker Heinrich Wölfflin, der seine Karriere als Nachfolger Jacob Burckhardts begonnen hatte, ein kühler, distanzierter Beobachter und Redner, der mit seiner imposanten Gestalt die Aura des klassischen Gelehrtentums verströmte. Wölfflin war den Bruckmanns in Freundschaft verbunden, man teilte die Begeisterung für den Süden, die Kultur Italiens, und man vertrat gemeinsam die Ansicht, dass man in der Wissenschaft den Blick aufs Ganze richten müsse, dass Dichtung, Kunst, Philosophie und Geschichte eine Einheit darstellen sollten. Vor und während des Ersten Weltkriegs verkehrte auch Thomas Mann im Haus der Bruckmanns – der »unpolitische« Thomas Mann, der die Zivilisation als Verhängnis ansah und für eine Gesellschaft jenseits der Modernität plädierte. Besonderer Beliebtheit erfreute sich der Salon auch bei den Kunstfreunden Alfred Walter Heymel und Rudolf Alexander

Schröder. Mit Otto Julius Bierbaum hatten sie 1899 die vornehme künstlerisch-literarische Zeitschrift »Die Insel« gegründet, aus der 1902 der Insel Verlag hervorging.

Nicht so sehr als Herausgeber und Literat machte Schröder in diesem Kreis von sich reden, sondern vor allem als Architekt und Dekorationskünstler. Um 1900 stellte er seine Entwürfe zur »absoluten Raumschönheit« vor. Im Salon traf er den Kunstkritiker Julius Meier-Graefe, der damals am Anfang seiner Karriere stand und ein enger Freund Hugo Bruckmanns war. Gemeinsam gab man eine Zeitlang die 1897 von Bruckmann begründete Zeitschrift »Dekorative Kunst« heraus. Meier-Graefe berichtete aus Paris über neue Trends und Moden. Zeitweise erschien sogar eine Ausgabe in französischer Sprache unter dem Titel »L'Art Decoratif«. Hugo Bruckmann dachte international – gute Kunst kannte für ihn keine Grenzen. Seine Zeitschrift, um 1900 ein Forum der kunstgewerblichen Erneuerungsbewegung, sollte neue Maßstäbe setzen und stilbildend wirken, selbst die Inserate wurden von Henry van de Velde gestaltet. Nach dem Vorbild der Arts-and-Crafts-Bewegung propagierte sie ein ehrgeiziges Reformprojekt: Die Kunst sollte sich wieder mit dem Leben verbinden und ihren Gestaltungsbereich auf Häuser und Wohnungen, auf Möbel und Kleidung, auf die Dinge des Alltags ausweiten. Kunst, proklamierten die Herausgeber, könne, wenn ihr Gestaltungswille die Wirklichkeit erfasse, zur geistigen Hygiene werden und das Leben zur Wahrheit führen. Man dachte groß von der Kunst und der Literatur in diesem Haus, man glaubte an ihre kultivierende Kraft, die das Leben umgestaltet, reinigt und neu begründet.

Dieses Buch bezieht sich, um die vergangenen Stürme überhaupt erzählen und vergegenwärtigen zu können, auch methodisch auf seinen Gegenstand: den Salon: Er ist der Ort – mit Walter Benjamin gesprochen: die »Loge« –, von dem aus die Geschichte, das »Welttheater«, betrachtet wird. Seine Akteure sind sich zuweilen nicht ganz sicher, ob sie Teil der Geschichte sind, die sie erleben und über die sie reden und schreiben. Sie stellen beharrlich die Frage, ob sie wirklich da sind als Dichter, Künstler, Gelehrter, sie suchen nach realer Gegenwart, sie suchen aber auch nach einem »Amt«, nach einer Mission. Und sie träumen von einer neuen, »erwachten Zeit«, die das Unbestimmbare, das sie in sich fühlen, zum Ausdruck bringt. Sie haben einen Logenplatz, der ihnen einen privilegierten Blick sichert, sie können das Geschehen aus sicherer Distanz sehen und sind dennoch in die Vorgänge verstrickt. Der Salon ist der Raum, an dem sich diese teils widerstreitenden Blicke berühren und kreuzen. Seine gewissermaßen »natürliche« Darstellungsform ist die Konstellation, die die Koexistenz des Disparaten und die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen anerkennt. Dieses Buch arbeitet mit harten Schnitten, es wechselt die Perspektiven: von der Kunst und Kunstgeschichte zu Dichtung und Literatur, von Kultur und Kulturgeschichte zu Psychologie und Physiognomik, von der persönlichen Geschichte zum politischen Zeitgeschehen. Sein Verfahren folgt dem Prinzip des Salons, in dem sich die unterschiedlichsten Gäste mit ihren ganz eigenen Geschichten und Ideen begegnen – für einen Moment, in dem sich die Diskurse und Denkfiguren verbinden, durchkreuzen, abstoßen, auflösen, neu konturieren und wieder auseinandergehen. Der Salon kennt kein Protokoll, keine Sitzordnung, kein Ergebnis. Die Diskurse sind durch Raum und Zeit verbunden und bleiben doch für sich.

Die Helfer und Stichwortgeber eines solchen Erzählverfahrens sind zuallererst die Archive mit ihrem Wissen und ihrem Stimmengewirr. So bedient sich dieses Buch bisher unveröffentlichter Briefe, Tagebücher, Notizen und Dokumente aus dem Nachlass von Hugo und Elsa Bruckmann, aber auch aus den Nachlässen Houston Stewart Chamberlains, Hofmannsthals, Rilkes, Kassners, Wolfskehls, Klages und Schulers – um nur einige zu nennen.

Die Geschichte von Geist und Macht, die hier im Rückgriff auf die Quellen erzählt werden soll, beginnt – filmtechnisch gesprochen – mit einer Nahaufnahme um 1900, die den Salon als Einrichtung der »guten« Gesellschaft zeigt, in der Adel und Bürgertum, Besitz und Bildung zusammenkommen. Es geht hier zunächst um eine Beschreibung des Milieus, der Orte und Lokalitäten, aber auch um Geschichte und Vorgeschichte: Sie beginnt 1893 in Wien, im berühmten Palais Todesco, wo sich die Spitzen der Wiener Gesellschaft trafen. Vom Wien des Fin de Siecle geht der Blick nach München, wo man nicht so sehr vom Jahrhundertende als von der Jahrhundertwende sprach, dem Aufbruch in eine neue Zeit. Die Moderne hatte hier ein anderes, frischeres und erwartungsfroheres Gesicht. Im Jahr 1899 beginnt die eigentliche Geschichte des Salons Bruckmann. Im Zentrum der Diskussionen stand damals ein Buch, das zwar mit dem Titel noch ins alte Jahrhundert wies, in seinem eigentlichen Gehalt aber auf eine Erneuerung der gegenwärtigen Kultur und Gesellschaft abzielte: Chamberlains »Grundlagen des XIX. Jahrhunderts«.

In einem Panoramablick versammelt das zweite Kapitel, »Eine andere Moderne«, alle wesentlichen Diskurse, die in der Zeit vor 1914 im Umfeld des Salons eine Rolle gespielt haben. Angefangen von der durch den Jugendstil inspirierten Dekorativen Bewegung, über Kultur- und Kunstgeschichte bis hin zur Physiognomik und zu den neuen Theorien der Bühnenkunst. In allen Diskursen spiegelte sich um 1900 die Ambivalenz zwischen einem positiv empfundenen »Moderne-Gefühl«, das sich im Bekenntnis zum Neuen ausdrückte, und der gleichzeitigen Suche nach einheitlichen und sinnstiftenden Formen des Lebens. Der geistige und künstlerische Aufbruch ging einher mit einem ausgeprägten Unbehagen an bestimmten Erscheinungen der Moderne – wie der Massenkultur, Demokratisierungsprozessen, fortschreitender Industrialisierung und der Spezialisierung der Wissenschaften; dieses Unbehagen zeigte sich insbesondere im Rückgriff auf vormodernes und sogar archaisches Denken. Die Gäste des Salons Bruckmann, die nun vorgestellt werden, begegneten dieser Welt im Wandel mit Theorien und Visionen, die im Salon in wechselnden Zusammenhängen und Konstellationen diskutiert wurden. In der Nahperspektive ergibt das alles andere als ein einheitliches Bild, schärfere Konturen gewinnt man erst, wenn man die Salongeschichte zum Epochenbild weitet. Sichtbar wird dann, dass die Ideen und Weltsichten auf vielfache Weise miteinander vernetzt waren.

Nach den Aufbruchsjahren um 1900 hatte sich kurz vor dem Ersten Weltkrieg das Zeitgefühl dramatisch verändert, die Moderne wurde nun mehr und mehr als Bedrohungsszenario wahrgenommen, als ein Verlust an äußerer und innerer Wirklichkeit. Den Ausbruch des Krieges feierten die Gäste des Salons anfänglich als nationale Erhebung, als die langersehnte Begründung einer neuen Gemeinschaft, erst allmählich wurde ihnen bewusst, worum es sich wirklich handelte, um eine bedrohliche »Welterschütterung«, die alles in Frage stellte, was man vor 1914 geglaubt und für richtig befunden hatte. Die alte Welt war unwiederbringlich zusammengebrochen. In einer Reihe von thematisch aufeinander bezogenen Einzelbildern lässt sich zeigen, wie durch das Realitätsprinzip des Krieges ein rückwärtsgewandtes Denken Oberhand gewann, das nach den eigenen kulturellen Ursprüngen fragte und Erneuerung aus den mythisch begriffenen Anfängen suchte.

Die Niederlage 1918 produzierte »Ausnahmestände«, insbesondere die für die bürgerlichen Kreise traumatische Erfahrung der Räteherrschaft – und als Ausnahmestand wurde auch die Weimarer Republik empfunden, mit der sich die meisten Gäste des Salons weder politisch noch kulturell anfreunden konnten. Hinzu kam – ausgelöst von der Oktoberrevolution 1917 – eine tiefsitzende Angst vor einer bolschewistischen Gefahr, die als Bedrohungsszenario nun in allen Diskussionen und Überlegungen mitschwang und zu den merkwürdigsten Allianzen führte. Hatte der Krieg die Gesellschaft noch halbwegs zusammengehalten, schien sie nun

gänzlich aus den Fugen geraten zu sein. Entsetzt und befremdet nahm man die eigene Zeit wahr, in der es augenscheinlich kein Maß mehr für Größe, Bildung, Geistigkeit, Haltung und Lebensstil gab. Folgerichtig suchten und verlangten die geistigen und künstlerischen Eliten nach einer neuen Synthese und einer neuen Weltanschauung. Es kam zu einer bemerkenswerten politischen Radikalisierung. Immer mehr neigte man zu der Auffassung, dass es mit einer Reform nicht getan war. Im Umfeld des Salons diskutierte man über Macht und Herrschaft, insbesondere über den wahren Herrscher und seine mythischen Ursprünge. Einige dachten an einen geistigen Souverän, andere hatten das Vorbild Mussolini im Kopf, die Bruckmanns selbst sahen schon früh in Hitler die ideale Verkörperung eines Führers, der das zerrissene Volk und das zerteilte Land »heilen« konnte. Die Diskussionen über den wahren und den realen Herrscher spalteten den Salon.

Im Jahr 1933 wähten sich jene, die sich dem Programm einer nationalsozialistischen Kulturrevolution verschrieben hatten, am Ziel ihrer Wünsche. Nach der zurückliegenden »Verfallszeit« propagierten die Nazis die Errichtung eines Kulturstaates. Notwendige Voraussetzung war die radikale »Umgestaltung des Volkskörpers«, der eine neue Blüte der Künste versprach. Doch ab 1936/37 wurde die Beziehung zwischen Geist und Macht immer prekärer. Im Salon kritisierte man nun unverhohlen die kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklungen, man empörte sich über die rassische Gewalt gegen die Juden, insbesondere aber schien sich gerade jene Gestalt den eigenen Vorstellungen und Wünschen zu entziehen, die man zuvor maßlos bewundert und entschieden gefördert hatte: Adolf Hitler. Die Vision war 1945 zerschlagen, das Werk zerstört. Und die Frage stand im Raum, warum und wie der Geist zum Komplizen der Macht wurde.

[...]

DER STAAT UND DIE KUNST

Gottfried Benn attestierte im November 1933 der Führung des neuen Deutschlands ein besonderes Verhältnis zur Kunst. Die Tatsache, dass ihre »ersten Geister [...] sich darüber unterhalten, ob in der Malerei Barlach und Nolde als deutsche Meister gelten dürfen, ob es in der Dichtung eine heroische Literatur geben kann und muß«, bezeuge das große Interesse an Fragen der Kunst, die »als eine Staatsangelegenheit allerersten Ranges der Öffentlichkeit fast täglich« nahe gebracht werde.¹ Benn bezog sich auf die in der NSDAP und auch in der Öffentlichkeit kontrovers geführte Diskussion über den Expressionismus und die Abstrakten. Die Frage, was zur neuen deutschen Dichtung und Kunst gehören sollte und was nicht, war einer der großen kulturellen Streitpunkte in der ersten Phase der nationalsozialistischen Machtentfaltung. Im Juni 1933 forderte der Nationalsozialistische Deutsche Studentenbund auf einer Veranstaltung der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin, dass die neue deutsche Kunst aus der Tradition des Expressionismus entwickelt werden müsse. In den »Brückerevolutionären« verehrte man die Erwecker einer deutschen Ausdruckskunst; an diese revolutionäre Gesinnung müsse man nun anknüpfen.² Auch der kommissarische Leiter der Berliner Nationalgalerie, Alois Schardt, plädierte in seinem Vortrag »Was ist deutsche Kunst?«, den er in der Staatlichen Kunstbibliothek hielt, für ein Anknüpfen an Expressionismus und Abstraktion. In Joseph Goebbels und Kultusminister Bernhard Rust glaubte man Unterstützer im Machtapparat zu haben, die gegenüber der Moderne zumindest eine gewisse Offenheit signalisierten. Auf der anderen Seite standen Rosenberg und seine Mitstreiter, die im »Völkischen Beobachter« die Kunst der Moderne, insbesondere den Expressionismus, scharf attackierten. Künstler wie Nolde und Barlach stellten nicht, wie behauptet, den Ausdruck nordischen Kunstwillens dar, sondern eine »Abirrung germanischer Kunst«³.

Benns Verhalten im sogenannten Expressionismustreit, in dem er bald als Repräsentant der expressionistischen Generation Gegenstand der wüsten völkischen Angriffe wurde, ist symptomatisch für jene Intellektuellen, die sich vom Nationalsozialismus anfangs angezogen fühlten. Benn glaubte an die Verbindung von Kunst und Macht, seine Hoffnung richtete sich auf die neue politische Führung, die diese »großartige Bereitschaft für die Dinge der Kunst«⁴ ariden Tag legte und den ins Abseits gedrängten Geistmenschen eine tragende Rolle in ihrem Staat zuwies. Sein Bekenntnis zum Expressionismus war keine Verteidigung der Stilrichtung, wie man es bisher zumeist gelesen hat, sondern der Versuch, die moderne Kunst gegen die völkischen Angriffe zu verteidigen, um sie für den nationalsozialistischen Staat anschlussfähig zu machen: »[...] die Kunst in Deutschland, Kunst nicht als Leistung, sondern [...] als fundamentale Tatsache des metaphysischen Seins, das entscheidet die Zukunft, das ist Deutsches Reich, mehr: die weiße Rasse, ihr nordischer Teil; das ist Deutschlands Gabe, seine Stimme, sein Ruf an die abgleitende und gefährdete abendländische Kultur«⁵. In dieser »metaphysischen« Betrachtung erschien der Nationalsozialismus geradewegs aus dem Geist des Expressionismus geboren. Benn machte in seinem Essay auf die antiliberalistische Haltung aufmerksam, die diese »letzte große Kunsterhebung« bewiesen hatte, auf die Wendung gegen die »erbärmlichste bürgerliche Weltanschauung«, gegen die Psychologie, gegen »die reine Verwertungswelt der Wissenschaft« und »die analytische Konzernatmosphäre«⁶. Der Expressionismus war bereits »jenen schwierigen Weg nach innen« gegangen – »zu den Schöpfungsschichten, zu den Urbildern, zu den Mythen«. Und »inmitten dieses grauvollen Chaos von Realitätszerfall und Wertverkehrung« hatte er bereits »gesetzlich und mit ernstesten Mitteln um ein neues Bild des Menschen« gerungen. Dieser revolutionäre Charakter wies, bei allen Auswüchsen und Defekten, die Benn eingestand, nicht nur eine geistige Verwandtschaft zum Nationalsozialismus auf, er war die Basis, auf der die »großartige nationale Bewegung« nun arbeiten, »neue Realitäten« schaffen und »neue Verdichtungen, neue Einlagerungen von Substanz in die völlig defekten Schichten« vornehmen konnte.⁷ Der Grundstein für eine »neue Kunst« schien mit der Machtübertragung an Hitler gelegt zu sein.

Benns Parteinahme für den autoritären Staat gründete sich nicht zuletzt auf dem Kulturanspruch der Nazis: Kunst und Macht standen in einem Zusammenhang. Im März 1934 fand die unter Nationalsozialisten umstrittene Ausstellung über futuristische Malerei in Berlin statt. Trotz der Angriffe des »Völkischen Beobachters« hatten Goebbels, Rust und Goering den Ehrevorsitz übernommen, auch der mit den Bruckmanns befreundete Eberhard Hanfstaengl, seit kurzem Direktor der Berliner Nationalgalerie, begrüßte die Ausstellung. Rudolf Blümner, ein altgedienter Verfechter des Expressionismus, hielt ein Plädoyer für die futuristische Malerei und Dichtkunst, in dem er die Vereinbarkeit dieser modernen Geistigkeit mit dem nationalsozialistischen Staat abermals betonte. In seiner »Rede auf Marinetti« entwickelte Benn dann eine emphatisch beschworene Wunschprojektion von Staat und Kunst: »Form und Zucht: die beiden Symbole der neuen Reiche; Zucht und Stil im Staat und in der Kunst: die Grundlage des imperativen Weltbildes, das ich kommen sehe. Die ganze Zukunft, die wir haben, ist dies: der Staat und die Kunst.«⁸

Hitler hat den Wert der Künste und die Rolle, die sie im nationalsozialistischen Staat spielen sollten, immer wieder hervorgehoben. Wenn es um Kunst und Kultur ging, war, wie er in einer Rede am 11. September 1935 klarstellte, »kein Opfer zu groß«⁹. Kulturpolitische Entscheidungen sollten sich darum auch nicht an finanziellen Erwägungen orientieren: »Die Meinung, daß in materiell dürftigen Zeiten kulturelle Fragen in den Hintergrund treten müßten, ist ebenso töricht wie gefährlich. Denn wer die Kultur etwa nach der Seite ihres materiellen Gewinns hin einschätzen will, oder auch nur zu beurteilen trachtet, hat keine

Ahnung ihres Wesens und ihrer Aufgaben.«¹⁰ Bei der Eröffnung der 2. Deutschen Architektur- und Kunsthandwerker Ausstellung in München im Dezember 1938 schwärmte Hitler von den neuen Theater- und Opernspielstätten, die in den großen Städten auf 3000 Sitzplätze ausgelegt werden sollten: »Ja, wir möchten sogar noch die Zahl erhöhen, denn wir wollen, daß das Volk zu Tausenden an den Werken der Kunst teilhaben kann.«¹¹ Hitler hatte aber nicht nur monumentale Bauten und pompös aufgeführte Wagner-Opern im Blick, sein Ansatz hatte lebensreformerische Dimensionen, es ging um ein ganzheitliches Sein, das durch die Kunst geformt werden sollte. Kunst, im erweiterten Sinn des Wortes, sollte sich als »Gestaltung des Schönen«¹² auf alle Gebiete des Lebens erstrecken und die Wirklichkeit von Grund auf erneuern, ob es sich nun um die Konstruktion von Maschinen handelte oder um die Formschönheit der Automobile.¹³

Es ging nicht um eine vordergründige Ästhetisierung des Alltags oder um massenhaften Kunstgenuss, die Kunst sollte vielmehr – und darin lag ihre eigentliche Bedeutung – zum Vehikel werden, um die Menschen von ihrer materialistischen Lebensauffassung zu befreien und sie auf eine andere Seinsstufe zu stellen. Es war die metaphysische Bedeutung der Kunst, die Hitler vor allem interessierte. Auf die zeittypischen Stilphänomene ging er nur am Rande ein, und wenn, dann mit abschätzigen Kommentaren und kritischen Polemiken, denn alles, was Stil und Mode war, zählte nicht zum Kanon der »wahren Kunst«. Künstler wie Rezipient mussten alles Wandelbare hinter sich lassen, um zur Wahrhaftigkeit vorzudringen. Eine der vordringlichsten Aufgaben der nationalsozialistischen Revolution bestehe darin, so Hitler in einer Rede am 5. September 1934, »daß der Künstler gelöst wird von den Fesseln einer beengenden Manie – sprich Stil –, um traumwandlerisch sich der Stimme seiner tiefinnersten Erkenntnis zu folgen, wie umgekehrt aber auch die Betrachter dieser inneren Offenbarung oft erst erzogen werden müssen.«¹⁴ Der Verfall der Kunst war untrennbar mit dem Aufkommen der Kunstkritik verbunden, mit allem Geistigen und Sekundären, das sich an die Kunst heftete, um sie zu deuten. Denn die Kunst sei weder zu erklären noch zu widerlegen. Aus dieser Einschätzung folgte das am 27. November 1936 von Goebbels erlassene Verbot der Kunstkritik in Zeitungen und Zeitschriften, über Kunst sollte fortan nur noch berichtet werden, Deutungen und Debatten waren verpönt.

Die vom Stil befreite Kunst sollte, einmal zu sich selbst gekommen, einen überragenden Platz in der Gesellschaft einnehmen und nicht länger Zeitgemäßes hervorbringen, sondern Ewigkeitswerte schaffen. Doch die Ewigkeit des Kunstwerks wird, wie es Boris Groys gesagt hat, erst am Ende sichtbar und von daher bestimmt sich auch erst ihr Wert. Es ist eine »Ewigkeit nach dem Ende der Politik, nach dem Ende des Staates, nach dem Ende der Macht«¹⁵. Und, so kann man hinzufügen, nach dem Ende eines Volkes. Im September 1933 sagte Hitler in einer seiner zahlreichen kulturpolitischen Reden: »Selbst wenn ein Volk erlischt und Menschen schweigen, dann werden die Steine reden, solange es andere Völker gibt mit annähernd gleichem kulturellen Vermögen.«¹⁶ Die Kunst mit Ewigkeitswert überlebte das Volk, aus dem sie entstanden war. Völker waren für Hitler historische Phänomene, sie entstanden und vergingen, entscheidend war die Rasse. So lange eine Rasse »rein« existierte, blieb die Kunst identifizierbar und verstehbar. »Wahre Kunst« fußte nicht in geistigen Haltungen und Überzeugungen, sondern in der Identität und Gemeinschaft der Rasse, die sowohl für das künstlerische Genie als auch für die Wahrnehmung seiner Werke ein gemeinsames materielles Substrat bildete, eine körperlich-genetische Basis: »Es kann kein Mensch eine innere Beziehung zu einer kulturellen Leistung besitzen, die nicht in dem Wesen seiner eigenen Herkunft wurzelt.«¹⁷ In fehlender Bindung sah Hitler denn auch das Hauptproblem der Kunstentwicklung in der Weimarer Republik, durch fremde Einflüsse sei die Beziehung zu den Wurzeln verlorengegangen und damit die innere Beziehung »zum eigenen Blut«, zum »Rassenwert«¹⁸, der die künstlerische Leistung, vor allem aber die

Wahrhaftigkeit der Kunst bestimmte. Entscheidender als künstlerische Höchstleistungen war das Kriterium der Authentizität: Kunst musste, um »wahr« zu sein, einem rassistischen Dispositiv folgen: das hieß aber: Sie war unabhängig von der Geschichte, von der sozialen und kulturellen Wirklichkeit. Ihr Wert bemaß sich gerade daran, ob er außerhalb dieser gesellschaftlichen Entwicklungen, gewissermaßen über den Zeitläuften, eine Identität behaupten konnte.

Mehr als alles andere faszinierte Hitler die Zeugenschaft der Kunst, das Seiende und Bleibende: »Die Geschichte findet kaum ein Volk positiv erwähnenswert, das sich nicht in seinen Kulturwerten das eigene Denkmal gesetzt hat. Die Zerstörer aber solcher in den Spuren noch vorhandener Leistungen fremder Völker finden dagegen stets nur eine traurige, rein feststellende Beachtung.«¹⁹ In vielen kunstpolitischen Reden benutzte er das Bild von den Steinen, die zu sprechen beginnen und so von den Ewigkeitswerten der Kunst künden, die noch nach Jahrtausenden den Untergang einer großen Kultur überleben. Diesen Gedanken hatte Hitler schon im Salon Bruckmann als sein eigentliches Credo formuliert, aus dem sich die Bedeutung der Kunst für den Staat herleiten würde. So erinnerte sich Hugo Bruckmann: »Einmal auch kam Hitler in einem kleinen Kreise von Künstlern und Kunstverständigen, auf seine Anschauungen von Verhältnis des Staates zur Kunst zu sprechen. Jede grosse Zeit, so meinte er, die grosse Gedanken gebiert, wird auch die Kunst haben – und die Künstler finden, die sie verdient. Es sei nicht an dem, dass uns heute die Talente fehlten; nein, uns fehle die grosse Idee, die Begeisterung und Überzeugung, die grosse gemeinsame Aufgabe, der zu dienen ein Volk und seine Kunst berufen sei. Und ganz entflammt sprach er die Worte: >Wenn in tausend Jahren unsere Nachkommen die Erde nicht durchwühlen werden nach den Trümmern der Kunstwerke unsrer Zeit – dann war diese auch nicht wirklich gross! Denn jede grosse Epoche wird sich in unvergänglichen Monumenten und Kunstwerken verewigen.<«²⁰ Hugo Bruckmann fügte hinzu: »Und ich musste des Wortes gedenken, das uns von Hölderlin überliefert ward: >... Dies ist die Unsterblichkeit: Alles Gute, was wir schön denken, wird zu einem Genius, der uns nicht mehr verlässt und uns unsichtbar, aber in schönster Gestalt durchs ganze Leben begleitet, bis ans Grab Diese Genien sind Geburten, – oder wenn Sie wollen, – Teile unserer Seele und in diesen Teilen ist sie allein unsterblich. Die grossen Künstler haben uns in ihren Werken die Abbilder ihrer Genien hinterlassen die schönen Götter Griechenlands sind solche Abbilder der schönsten Gedanken eines ganzen Volkes. – So ist es mit der Unsterblichkeit beschaffen.<«²¹ In der Tat, mit der Kunst sollte etwas Unsterbliches und Unvergängliches geschaffen werden, das die Lebenden begleitete und einen Gegensatz zum vergänglichen menschlichen Leid bildete, eine Kunst, die immer auch die Funktion hatte, über das Opfer des eigenen Lebens hinwegzutrusten und dem Tod einen Sinn und eine höhere Weihe zu geben. Nur die Kunst vermochte derartige Wirkungen zu erzielen, nicht aber die materiellen Güter, die, wenn es um die höchsten Werte ging, »gänzlich unbedeutend«²² waren.

Den großen Künstler – auch darauf spielten die zitierten Hölderlin-Worte an – dachte sich Hitler nicht als Mann aus dem Volk, sondern als erhabenen Genius, der in seinen Gedanken und Werken der eigenen Zeit vorauseilte: »Das Genie«, sagte er im September 1937, »trennt sich von der Masse stets dadurch, daß es bewußt Wahrheiten vorausahnt, die der Gesamtheit erst später bewußt werden.«²³ Immer war der große Künstler für Hitler »der Einsame«, der sich gegenüber der gleichgültigen Masse mit seinem Werk behaupten musste.²⁴ Als Genie und »Bahnbrecher« stand er über der »sogenannten exakten wissenschaftlichen Forschung« ; bevor diese überhaupt einsetzte, hatte er in seiner Kunst bereits eine Vorstellung von dem ausgebildet, was »richtig« und »wirklich« war.²⁵ In Hitlers Geniekonzept erschien der Künstler als ein vom Höheren Besessener, einer, der sich von dem Tagesgeschäft abhob und neue Welt- und Wirklichkeitsanschauungen formte: »Darin aber liegt der Sinn dessen, was

wir mit dem Worte >Kunst< bezeichnen, die Fähigkeit, im Schauen und im Gestalten eine Wirklichkeit der Zeit, das heißt der Gegenwart vorauseilend, zu begreifen und mit den hierzu besonders geeigneten Mitteln wiederzugeben. Während der normale Wissenschaftler gefundene Erkenntnisse zu sich nimmt und vielleicht vorsichtig einen Schritt weitergehend aus ihnen eine neue Erkenntnis ableitet und somit zu dem Vorhandenen hinzufügt, überspringt der Künstler im Zeitmaß und Umfang die Erkenntnisse seiner Mitwelt oft um Jahrtausende.«²⁶

ANMERKUNGEN

Die Loge des Welttheaters

Vorwort

1 Vgl. Hannah Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, S. 493.

2 Ebd.

3 Vgl. hierzu Reemtsma: Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation in der Moderne, S. 18 ff.

4 Freud: Zeitgemäßes über Krieg und Tod, S. 40.

5 Ebd., S. 44.

6 Adorno: Negative Dialektik, S. 359.

7 Ebd.

8 Grimminger: Nationalsozialismus und Modernität, S. 435 f.

9 Ebd., S. 436.

DIE NEUE ZEIT

Der Staat und die Kunst

1 Benn: Expressionismus, S. 76.

2 Vgl. Baumann: Wortgefechte, S. 144 ff.

3 Zit. n. Dyck: Der Zeitzeuge, S. 138.

4 Benn: Expressionismus, S. 76.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 83.

7 Ebd., S. 84.

8 Benn: Rede auf Marinetti, S. 119 f.

9 Hitler: Reden zur Kunst- und Kulturpolitik, S. 89.

10 Ebd., S. 53.

11 Ebd., S. 213.

12 Ebd., S. 72.

13 Vgl. ebd.

14 Ebd., S. 72.

15 Groys: Das Kunstwerk Rasse, in: Hitler: Reden zur Kunst- und Kulturpolitik, S. 27.

16 Hitler: Reden zur Kunst- und Kulturpolitik, S. 53.

17 Ebd., S. 105.

18 Ebd., S. 155.

19 Ebd., S. 85.

20 Hugo Bruckmann: Zwei Episoden (BSB).

21 Ebd. (BSB).

22 Hitler: Reden zur Kunst- und Kulturpolitik, 5.151.

23 Ebd., S. 150.

24 Ebd.

25 Ebd.

26 Ebd., 5.,150 f.