

Verena Wirtz
Ästhetisierung
Kunst und
Politik in der
Zwischenkriegszeit



Verena Wirtz

Ästhetisierung

Kunst und Politik in der Zwischenkriegszeit

Campus Verlag Frankfurt /
New York

Über das Buch

Anders als weithin angenommen, bildeten Politik und Kunst in der Zwischenkriegszeit keine Gegensätze. Dass die Politik künstlerisch und die Kunst politisch werden müsse, war ein unterhalb aller weltanschaulichen Konflikte tief ins Selbstverständnis der deutschen Zwischenkriegszeit eingebetteter Konsens. Er wurde von beiden Seiten artikuliert, programmatisch verankert und entwickelte eine Reihe von Varianten, von denen sich die nationalsozialistische Ausprägung im Laufe der 1930er Jahre mit Gewalt durchsetzte. Auf welche Weisen sich diese Ansprüche einer Ästhetisierung der Politik und einer Politisierung der Kunst entwickelten, rekonstruiert dieses Buch anhand zahlreicher Beispiele im Längsschnitt durch die 1920er und 1930er Jahre.

Vita

Verena Wirtz ist wiss. Mitarbeiterin für Neuere und Neueste Geschichte der Universität der Bundeswehr in München.

Meiner lieben Frau Hamannt (*24.12.1921)

Inhalt

1. Einleitung
 - 1.1 Thema und Methode
 - 1.2 Forschungsstand
 - 1.3 Aufbau und Annahmen

2. ›Ästhetisierung der Politik‹: Zur Genese einer Prozessvorstellung
 - 2.1 Prolog: Vom Ästhetizismus zur ›Ästhetisierung‹
 - 2.2 Krieg und Katharsis: Zur Neugestaltung des Politischen 1918/19
 - 2.3 ›Ästhetisierung‹ im Widerstreit der Geisteswissenschaften
 - 2.4 Zwischenfazit: Zur sinnlichen Formung der neuen Staatsform

3. ›Politisierung der Kunst‹: Zur Genese einer Prozessvorstellung
 - 3.1 Prolog: ›Menschheitsdämmerung‹
 - 3.2 ›Manifest Destiny‹
Der Deutsche Werkbund: Teil I
 - 3.3 Die ›Ideen von 1914‹
Die ›Praxis von 1914‹

Der Deutsche Werkbund: Teil II
Kunst und Krieg

- 3.4 Revolutionskunst
- 3.5 Zwischenfazit: Synthesesehnsucht

- 4. Synthesebewegungen. Gropius, Goebbels und der Glaube an die Kunst nach dem Ersten Weltkrieg
 - 4.1 Prolog: ›Religiöser Sozialismus‹ und ›Christussozialismus‹
 - 4.2 Kunstglaube
 - 4.3 Sozialismus: Revolution ohne Ende
 - 4.4 Kunstvolk und Volkskunst
 - 4.5 Zwischenfazit: ›Zurück in die Zukunft‹

- 5. Kulturpolitik der Weimarer Republik: Bedeutung, Entstehung, Kontroversen
 - 5.1 Prolog: ›Weimar-Komplexe‹ in der Forschung
 - 5.2 Vom ›Kulturvolk‹ zur ›Kulturnation‹ zum ›Kulturstaat‹
 - Abgrenzungen: Kulturpropaganda und Kulturpolitik, Kultur und Kultus
 - Exkurs: Kulturgeschichtliche Betrachtungen - Nietzsche und Burckhardt
 - Gewichtungen: Kulturpolitik versus Kulturpolitik
 - 5.3 Der Reichskunstwart und die ›Inszenierung der Republik‹
 - 5.4 Der ›Flaggenstreit‹ und die politische Sinnlichkeit der Weimarer Demokratie

- 5.5 Zwischenfazit: Zur politischen Kultur der Kulturpolitik Weimars
- 6. Propaganda zwischen Weimarer Republik und ›Drittem Reich‹
 - 6.1 Prolog: Propaganda oder ›proper-ganda‹?
Exkurs: ›Ästhesiologie‹ – Plessners wahrnehmungsästhetischer Weg zur Wahrheit
 - 6.2 Arbeit an der Synthese: Plenges und Haenischs Aufbaupläne 1918/19
 - 6.3 Zwischenfazit: Propaganda in Deutschland und in den USA bis 1933
 - 6.4 Demokratische und Totalitäre Propaganda im Vergleich
- 7. Formen und Formungen der Neuen Zeit
 - 7.1 Prolog: ›Die Form‹: Zentrum der Zukunftsarchitektur
 - 7.2 ›Neues Wohnen‹ in der ›Frankfurter Küche‹
 - 7.3 ›Berlin‹ – eine Großstadtsinfonie
 - 7.4 Die ›Neue Zeit‹ – Planungen einer Jahrtausendausstellung
 - 7.5 Kulturkämpfe um die Zukunft
Krise und Kritik
 - 7.6 Zwischenfazit: ›Neue deutsche Wirklichkeit‹
- 8. ›Ästhetisierung‹ im ›Dritten Reich‹: Ein gewaltsamer Neuschöpfungsprozess

- 8.1 Prolog: ›Entartete‹ und ›Große Deutsche Kunst‹ – Revisited
- 8.2 ›Rasse‹ als Gestaltungsprinzip
- 8.3 ›Aufnordnung‹ gegen ›Entartung‹
- 8.4 Streit um den Expressionismus?
- 8.5 ›Gebt mir vier Jahre Zeit‹: Zukunftsmusik im Ausstellungsjahr 1937
- 8.6 Zwischenfazit: Widersprüche ohne Ende

9. Fazit

Dank

Quellen- und Literaturverzeichnis

1. Quellen

Archivquellen

Lexikonartikel

Zeitschriften- und Zeitungsartikel

Gedruckte Schriften

Digitalisierte Schriften

2. Literatur

Abbildungen

1. Einleitung

1.1 Thema und Methode

›Ästhetisierung‹ ist kein geläufiger Begriff. Zumeist taucht er in der wissenschaftlichen Literatur auf, wenn beschrieben wird, wie die Wirkungsweise des Ästhetischen andere Bereiche wie die Politik oder die Gesellschaft tangiert und transformiert.¹

Das Suffix -ierung ist für die Bedeutung und Verwendung des Wortes entscheidend. Es markiert die zeitliche, räumliche und diskursive Expansion jenes Gegenstandsbereichs der Philosophie, der seit dem 18. Jahrhundert als ›Ästhetik‹ bezeichnet wird und in seiner griechischen Bedeutung aisthēsis (sinnlich vermittelte Wahrnehmung) bis in die Antike zurückreicht. Meint ›Ästhetik‹ im engeren Sinne also eine klassische Disziplin der Philosophie, handelt es sich bei der ›Ästhetisierung‹ um einen Prozessbegriff, der erst im 20. Jahrhundert, und besonders in seinem zweiten Jahrzehnt, in aller Munde war – wenn auch nicht immer wortwörtlich. Seine Geschichte soll hier erzählt werden.²

Den Herkunftskontext dieses Begriffes auszumachen, ist kein leichtes Unterfangen. Was er bezeichnet, erscheint auf den ersten Blick so abstrakt und vage wie die historischen Bedingungen, die ihn hervorgebracht haben. Im Gegensatz zu seinen Anfängen sind seine Höhepunkte indes leichter zu identifizieren, hatten Prozessbegriffe wie Ästhetisierung doch eine derart evidente Wirkung auf die Politik, Kultur und Gesellschaft des 20. Jahrhunderts, dass ihre Relevanz nicht geleugnet werden kann.

Ist heute etwa von Globalisierung oder Digitalisierung die Rede, wird diesen Begriffen eine Geschichtsmächtigkeit zugesprochen, die so ominös ist wie anonym; vergleichbar mit einer Tatsache, die weder zu hinterfragen noch zu umgehen ist. Sie erscheinen uns so selbstverständlich wie den ›Vormodernen‹ die Gewissheit, dass Gott oder die Natur die Geschehnisse lenken. Allerdings beziehen Prozessbegriffe, gerade im Unterschied zu den schicksalhaften Ordnungsinstanzen vormoderner Zeit, ihre geschichtsimmanente Wirkung auch aus der Idee ihrer Gestaltbarkeit. Ob ein Prozess als machbar oder kontrollierbar gilt, hängt von den Erfahrungen und Erwartungen ab, die mit ihm verbunden werden. Und je nachdem, wie sich diese beiden zentralen Kategorien historischer Orientierung zueinander verhalten, vergrößert oder verkleinert, öffnet oder schließt sich der (imaginierte) Spielraum unserer Möglichkeiten, ihn zu lenken oder zu steuern.³

Da das Verhältnis von Erfahrungsraum und Erwartungshorizont aber selber dem historischen Wandel unterliegt, ist in Frage zu stellen, ob ihr ›Auseinandertreten‹ während der ›Sattelzeit‹ (1750–1850) noch gültig ist. Reinhart Koselleck – der Schöpfer dieser These – hat dies bereits angedeutet. Angesichts der Kriege und Katastrophen des 20. Jahrhunderts ist die Annahme, dass derart fundamentale Umbrüche unsere politisch-soziale Sprache geprägt und transformiert haben, gar völlig neue Selbstbeschreibungsweisen durch sie entstanden sind, berechtigt.⁴

Wie es dazu kam, dass im deutschen Sprachraum der Jahrhundertwende Prozessvorstellungen erstmals auf den Begriff gebracht wurden, macht vielleicht kein anderer Grundbegriff der Moderne deutlicher als der des Fortschritts, dessen Bedeutungsgeschichte Koselleck selbst für das Historische Lexikon der politisch-sozialen Sprache

in Deutschland verfasst hat. Den Aufklärern bedeutete ›Fortschritt‹ noch, dass die Vervollkommnung der Menschheit – ob in geistiger oder moralischer Hinsicht – nur eine Frage der Zeit sei. Solange gewiss schien, dass die Geschichte auf ein ideales Ende zuläuft, bestand kein Widerspruch zwischen ihrer prinzipiellen Unverfügbarkeit und ihrer spezifischen Aneignung.⁵

Das änderte sich erst mit jenen Ungewissheiten und Unbekannten, die im ausgehenden 19. Jahrhundert den historischen Fortschritt im Allgemeinen bezweifelten.⁶ So hatte die ›Industrialisierung‹ – als erster virulenter Prozessbegriff der Moderne – im Verlauf seiner Realisierung ungeahnte und unbeabsichtigte Konsequenzen gezeitigt, die den idealistischen wie ideologischen Allmachtsphantasien Einhalt geboten. Auch die ›Rationalisierung‹ wurde erst auf den Begriff gebracht, als sich bereits seine ersten Gegner formiert hatten.⁷

Die zunehmende Kritik an den destruktiven Seiten des Fortschrittsdeterminismus ließ seine praktische Umsetzung allerdings umso notwendiger erscheinen: unter der Voraussetzung, dass er mehr denn je unter Kontrolle gebracht und gesteuert werden müsse. Was widersprüchlich klingt, brachte die historisch gewachsene Ambivalenz moderner Fortschrittsgläubigkeit sprachlich erstmals zum Ausdruck. In den Prozessbegriffen schlug sich der erkenntnis- und erfahrungsgeschichtliche Wandel vom schicksalhaften Telos der Menschheit zum menschengemachten Schicksal semantisch nieder.⁸

Das ist der erste der zwei historischen Anhaltspunkte, mit deren Hilfe der Herkunftskontext der Ästhetisierungsvorstellung eingegrenzt werden kann. Sie entstand als Gegenbewegung zur wahrgenommenen Omnipräsenz einer durchweg ›rationalisierten‹ Wirtschaft und Lebensweise um die Jahrhundertwende. So vielzitiert Friedrich Nietzsches ›Umwertung aller Werte‹ ist, so

entscheidend war dieser antihistoristische Trend in der Tat für die Entstehung des Ästhetizismus als einer sich selbst genügenden und vor der ›Rationalisierung‹ flüchtenden Weltanschauung.⁹

Überhaupt versetzte das fin de siècle, das durch Umbrüche in allen Lebensbereichen gekennzeichnet war, die Menschen in eine Wendestimmung. Um die Frage, wer oder was das neue Jahrhundert auch begrifflich bestimmen sollte, brach ein Deutungskampf aus. Mit der Rhetorik ›historischer Notwendigkeit‹ versehen, wurde das diskursive Ringen um die Zeitenwende von ihrer praktischen Realisierung abhängig gemacht. Dass der Abstand zwischen Erfahrungsraum und Erwartungshorizont dadurch immer geringer wurde, wenn nicht völlig verschwand, zeigen die Reformbewegungen der Jahrhundertwende, in denen die Menschen zu neuen Ufern individueller Selbstfindung und kollektiver Sinnstiftung aufbrachen, um ihre Zukunftsvisionen in die Tat umzusetzen.

Insbesondere in den historischen Avantgardebewegungen war der Schritt von der Forderung, Kunst und Leben hätten sich im 20. Jahrhundert zu einer Symbiose zu verbinden, hin zur Verwirklichung dieser Utopie nicht weit. Ob Expressionisten, Kubisten oder Futuristen; es einte sie die Überzeugung, die Kunst müsse ihr eskapistisches Dasein in abgeschiedenen Ateliers endlich aufgeben und die Menschen in eine neues Kunstzeitalter führen. Gegen die wahrgenommene Dekadenz des Kaiserreiches gerichtet, mündete der Ästhetizismus der Jahrhundertwende auf diese Weise im gesellschaftspolitischen Aktivismus der Avantgarden.¹⁰

Stellt das neue Selbst- und Sendungsbewusstsein der Künstler vor dem Ersten Weltkrieg den Beginn und eine der wichtigsten historischen Bedingungen für die Ästhetisierungsvorstellung dar, gibt uns Walter Benjamin

den zweiten, wohl bekanntesten Hinweis auf ihren vorläufigen Höhepunkt im Zeitalter der Extreme. 1935, zwei Jahre nach seiner Flucht ins Pariser Exil, hatte er in seinem berühmten Kunstwerk-Aufsatz die Welt dazu aufgefordert, die Kunst im kommunistischen Sinne zu politisieren, um zu verhindern, dass die »Ästhetisierung der Politik im Faschismus« in den Krieg mündet. Nicht primär politische Systeme stellte er hier einander gegenüber, sondern zwei Prozessvorstellungen, deren jeweilige Aneignung über das Schicksal der Menschheit entscheiden würde.¹¹

Inwiefern hatte diese Überkreuzstellung seine historische Berechtigung? Wann und womit hatte die Entgegensetzung zwischen der ›Politisierung der Kunst‹ und der ›Ästhetisierung der Politik‹ begonnen, und warum? Diese Fragen bilden den Ausgangspunkt der Arbeit und machen es erforderlich, den Untersuchungszeitraum zunächst auf die Jahre zwischen 1910 und 1940 auszudehnen; in der Annahme, dass die Prozessvorstellung der Ästhetisierung sich anfangs gegen die ›Rationalisierung‹ und zum Schluss gegen die ›Politisierung‹ richtete. Ob dies überhaupt und durchweg der Fall war, wird genauso zu überprüfen sein wie die Frage nach ihrem antithetischen Gehalt.

Von Benjamins Prämisse ausgehend, beschäftigt sich diese Arbeit mit dem Herkunftskontext und der Verbreitung des Ästhetisierungsbegriffs, indem sie sich zwischen den semantischen Feldern und dem Verhältnis von Kunst und Politik bewegt. Letzteres ist für eine klassische Begriffsgeschichte, wie sie Reinhart Koselleck für seine Geschichtlichen Grundbegriffe vorgenommen hat, unüblich. Wurden dort wesentliche Grundbegriffe der Aufklärung bis in die Antike zurückverfolgt und ihr moderner Bedeutungswandel als identisch mit der politisch-sozialen Sprache der damaligen Gegenwart – der 1950er und 60er Jahre – betrachtet, geht diese Arbeit davon aus, dass sich

mit den Kriegen und Katastrophen des 20. Jahrhunderts ein Bedeutungswandel vollzogen haben muss, der sich in der soeben beschriebenen Entstehung und Verbreitung von Prozessbegriffen sprachlich manifestiert hat.¹²

Damit soll ein Beitrag dazu geleistet werden, das vergangene Jahrhundert zu historisieren, indem die Koselleckschen Kategorien von Erfahrung und Erwartung, sowie deren Verhältnis zueinander, kritisch überprüft und ergänzt werden. Darüber hinaus erfordert es der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit, eine methodische Öffnung der Begriffs- hin zu einer Bedeutungsgeschichte vorzunehmen, die Methoden aus anderen Disziplinen wie der Literatur- und Kulturwissenschaft einschließt und neben Lexikonartikeln und Höhenkammliteratur auch populäre Quellen und Medien analysiert. Konkret bedeutet dies, dass politik- und gesellschaftsgeschichtliche Klassiker der Zwischenkriegszeit genauso ›gelesen‹ werden wie Filme, Kunst- oder Bauwerke. Wer oder was die Träger und Gegner der Ästhetisierungsvorstellung waren, wird sich dadurch erst herausstellen.¹³

War der Prozessbegriff der Ästhetisierung auch nicht wortwörtlich so bezeichnet worden wie im Jahr 1935, das Phänomen und die Vorstellung, ein anderer Geltungsbereich müsse sich oder dürfe sich gerade nicht nach seinen Prinzipien richten, findet sich bereits seit dem Ersten Weltkrieg. Als Grundbegriff der Zwischenkriegszeit orientierte sich die Ästhetisierungsvorstellung dann primär an der Politik und umgekehrt. Im Rahmen dieser Hypothese bewegt sich die Arbeit folglich zwischen den semantischen Feldern der Kunst und Politik, des Staates und der Ästhetik. Denn alle Ausgangspunkte sind von der Frage nach der historischen Herkunft der Ästhetisierungsvorstellung geleitet; genauso wie das Ausmaß und die Ausbreitung des Prozesses auch jenseits der Semantik des Politischen verfolgt wird, wenn dies für

seine Entstehung und Entwicklung von entscheidender Bedeutung war.

Gleichwohl muss an dieser Stelle betont werden, dass es nicht Ziel dieser Arbeit ist (und sein kann), ein vollständiges Panorama aller Varianten und Verwendungsweisen dieses Prozessbegriffes zu liefern. Vielmehr soll rekonstruiert werden, unter welchen Bedingungen und mit welchen Konsequenzen die Ästhetisierungsvorstellung sich verbreitete. Angesichts seines rudimentären Status in der Geschichtswissenschaft versteht sich diese Arbeit daher als Pilotstudie. Ziel ist es, ein historisches Phänomen sichtbar zu machen, das in der Forschung aus Gründen unterbelichtet blieb, die es notwendig erscheinen lassen, diesen zunächst auf den Grund zu gehen.

1.2 Forschungsstand

Warum die bei Benjamin so prominent besetzte Prozessvorstellung der Ästhetisierung in der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft größtenteils unberücksichtigt blieb, lässt sich mit zwei einander bedingenden Problemlagen begründen. Zum einen wird man die zögerliche Rezeption des Kunstwerkaufsatzes in der westdeutschen Wissenschaftslandschaft nicht ohne Benjamins persönliches Schicksal erklären können. Immerhin war es sein langjähriger Weggefährte Theodor W. Adorno, der auf Druck Max Horkheimers die deutschsprachige Übersetzung des Kunstwerkaufsatzes zu Benjamins Lebzeiten verhindert hatte, weil dessen Ansatz ihm mal zu romantisch, mal zu politisch erschienen war.¹⁴

Während das Institut für Sozialforschung samt seinen Maßstäben von Wissenschaftlichkeit im US-amerikanischen Exil die NS-Diktatur überlebte, nahm sich Benjamin 1940

auf der Flucht vor der französischen Grenzpolizei in Portbou das Leben. Seine Schriften, die er in einem Koffer mit sich getragen hatte, gingen verloren oder gerieten in Vergessenheit. Zwar kümmerten sich Hannah Arendt und Gershom Scholem, Theodor W. Adorno und Rolf Tiedemann nach dem Zweiten Weltkrieg um Benjamins Nachlass.¹⁵ Doch wieder sollte sein Kunstwerkaufsatz zu einem Zeitpunkt erscheinen, da hierzulande zwar nicht mehr die Frankfurter-, dafür aber die Bielefelder Schule die Geschichtswissenschaft dominierte. Da Benjamin sich selbst als ›Grenzgänger‹ verstand und in seinem Werk verschiedenste Disziplinen miteinander vereinte, fand seine politische Kunst- und ästhetische Faschismustheorie erneut keinen Platz in den Schubladen der historischen Sozialforschung der sechziger Jahre. Diese wiederum überließ das Feld der Ästhetik der Kunstgeschichte und -soziologie, der politischen Philosophie sowie den sich erst konstituierenden Kultur- und Medienwissenschaften.¹⁶

In der französischen und anglo-amerikanischen Wissenschaftslandschaft hingegen hatte der Linguistic Turn neue interdisziplinäre Theorien und Methoden hervorgebracht, die auch in die dortige Geschichtswissenschaft eingingen. Hayden Whites Typologie historischen Erzählens, Michel Foucaults Diskursgeschichte, Roland Barthes Narratologie oder Paul Ricœurs Metaphernlehre fanden – um nur einige der bekanntesten Beispiele zu nennen – zwar Anklang in der hiesigen Hermeneutik und Sprachphilosophie; als Teil der Selbstreflexion historischen Arbeitens wurden sie lange Zeit aber nur von wenigen HistorikerInnen rezipiert.¹⁷

Reinhart Koselleck gehörte zu den frühen Ausnahmen. Als Begriffshistoriker richtete er seinen Blick ohnehin auf das Wechselspiel von Sprache und Sache, Deutung und Bedeutung. Doch er widmete sich auch explizit dem Verhältnis zwischen fictum (Erfindung), fictio (Geschichte

als Konstruktion) und factum (Tatsache).¹⁸ Dieser historische ›Dreisatz‹ ist für diese Arbeit von zentraler Bedeutung und bedarf der Erläuterung. Denn das ›Gemachte‹ der Vergangenheit ist nicht nur etymologisch einer Tat-Sache inbegriffen, ›Fakten‹ entstehen auch, sobald Erfahrungen und Erwartungen, Ereignisse und Erlebnisse aufgeschrieben, weitererzählt und rekonstruiert werden. Die analytische Unterscheidung zwischen der Historizität von Wirklichkeitsentwürfen und der Literarizität von Historiographien mag auf den ersten Blick banal erscheinen, doch ist sie es bisweilen nicht. Heuristisch ist dies in zweierlei Hinsicht wichtig; zum einen, wenn der empirische Gehalt ebenso wie die sprachliche Gestalt einer Zeiterfahrung, die in die Geschichte eingeht, quellenkritisch überprüft werden soll. Zum anderen ergibt diese Vorgehensweise erkenntnistheoretisch nur dann Sinn, wenn dies unter den jeweiligen historischen Bedingungen und Bedeutungen von Wirklichkeit geschieht. Werden etwa Fiktionen für nicht real gehalten, weil deren Evidenz mit dem Maßstab der Falsifizierbarkeit gemessen wird, bleibt der zeitgenössische Zusammenhang von Erfahrung und Erwartung, Ereignis und Erlebnis im Dunkeln. Oder definiert man, wie der Literaturwissenschaftler Uwe Spörl, Fiktionen als »Aussagen ohne Wahrheitsanspruch«, leugnet man gegebenenfalls – und besonders im Falle des hier bearbeiteten historischen Gegenstandes und Zeitraums – das geschichtskonstituierende Potenzial von Als-Ob-Wirklichkeiten. In beiden Fällen besteht die Gefahr, Wirklichkeit und Wahrheit miteinander zu verwechseln oder gleichzusetzen.¹⁹

Welche Konsequenzen das haben kann, lässt sich an folgendem Beispiel zeigen: Vergleicht man Erlebnis- und Erfahrungsberichte aus dem Ersten und Zweiten Weltkrieg miteinander, stößt man auf einen gravierenden

Wahrnehmungsunterschied. Wurde im ›Totalen Krieg‹ der Schein zum Sein erklärt, verhielt es sich zuvor genau umgekehrt. Als ›Urkatastrophe‹ ging der Erste Weltkrieg nicht zuletzt deshalb in die Geschichte ein, da das Erlebnis an der Front vergangenen Kriegserfahrungen derart zuwiderlief, dass seine überwältigende Realität als unwirklich empfunden wurde. Deshalb wird man den Ausbruch und Ausgang des Ersten Weltkriegs nicht erklären können, ohne dessen ideelle Implikationen in die Analyse einzubeziehen. Genauso wenig lässt sich über den langfristigen Einfluss der viel verschmähten Dichterrepublik Münchens auf die Kulturpolitik und Propaganda der NSDAP erfahren, disqualifiziert man die Räterevolution ex post als ein exceptionelles Experiment unzurechnungsfähiger Kaffeehausliteraten.²⁰

Beide Formen der Normativierung sollen hier vermieden und die Untersuchung stattdessen von der Prämisse geleitet werden, die zeitgenössischen Möglichkeitshorizonte genauso ernst zu nehmen wie die eigenen oder aktuellen Idealvorstellungen von Kunst oder Politik kritisch zu hinterfragen sind. Gerade in der Historischen Semantik wird man um Nietzsches Diktum nicht herumkommen, dass »alle Begriffe, in denen sich ein ganzer Prozeß semiotisch zusammenfaßt, sich der Definition entziehen; definierbar ist nur das, was keine Geschichte hat.«²¹

Forschungsgeschichtlich lässt sich der zurückhaltende, um nicht zu sagen mangelnde wissenschaftliche Umgang mit der doppelten Fiktionalität der Geschichte als Quelle und Erzählung am Beispiel eines Klassikers der Weimarer Republik-Geschichte illustrieren, das genau zwischen Sozial- und Kulturgeschichte, alter und neuer Historiker-Generation beziehungsweise -Schule divergierte: Detlev J. K. Peukerts Krisenjahre der Klassischen Moderne aus dem Jahr 1987.

Werden die damaligen Pionierleistungen des Historikers auch auf dem Gebiet der NS-Forschung bis heute zurecht gewürdigt, verdeutlicht seine Darlegung der ›widersprüchlichen Potentiale der Moderne‹ aber auch, dass diese selbst keinen Eingang in seinen wissenschaftlichen Umgang mit ihnen fanden.²² Dies zeigte sich metahistorisch – wie Hayden White sagen würde – an der Tatsache, dass zwar jedes seiner Kapitel mit einem literarischen Zitat überschrieben ist – gewissermaßen, um seine Beweisführung theseartig zu pointieren, womit er der Fiktion einen faktischen, gar analytischen Aussagewert zugestand. Nichtsdestotrotz verlor er in seinem eigenen Text kein Wort über den zeitgeschichtlichen Gehalt des Zitats. Obwohl er der literarischen Aussage offensichtlich mehr Bedeutung beimaß als seiner eigenen, ging er weder auf die Faktizität des Fiktionalen noch auf die Fiktionalität des Faktischen ein.²³

Dieser Widerspruch schlug sich auch analytisch nieder. Obgleich Peukert mit seiner Krisendiagnose der Klassischen Moderne gewusst haben muss, welche immense Rolle dabei der Weimarer Kultur zukam, zerlegte er die Gegenstandsbereiche seiner Untersuchung in ihre Einzelteile. Die gegensätzlichen Pole »gesellschaftlicher Modernisierung« verliefen so zwischen der Neuen Sachlichkeit als »letzte Spielerei der klassischen Moderne« und der Weimarer Politik als ein »Endprodukt von Niederlagen«.²⁴

»›Bad‹ Politics and ›Good‹ Culture«²⁵, so brachte der Historiker Jochen Hung die zwei großen Narrative der Weimar-Forschung auf den Punkt, die teils bis heute zwischen der Bewertung der ›Goldenen Zwanziger‹ als kultureller Blüte und der wirtschaftlichen wie politischen Doppel- und Dauerkrise der ›Republik ohne Republikaner‹ changiert.²⁶

Peukert war da keine Ausnahme. Immerhin befand er sich mitten in der Hochphase dichotomer Modernisierungstheorien, die damit zwar die These vom deutschen Sonderweg ein Stück weit relativierten, aber nicht die Ambivalenz der Moderne selber thematisierten.²⁷ Dies gelang am frühesten und eindrucksvollsten Zygmunt Bauman, der die immanente Zweideutigkeit, das Unbestimmte und undefinierbare der Moderne als eigentlichen Störfaktor und Motor ihrer Entwicklung ausmachte. Zu einem ähnlichen Ergebnis kam der Literaturwissenschaftler Helmuth Arntzen in seinem 1995 erschienenen Langessay Zur Bewußtseinsgeschichte der Dreißiger Jahre. In Filmen und Erzählungen aus dieser Zeit erkannte er ein »Nebeneinander« verschiedenster oder gegensätzlicher Bewusstseinslagen und Wahrnehmungsweisen, die gleichzeitig homogenisiert werden wollten. Daher kam er zu dem Ergebnis, dass diese Synthesesehnsucht ex post nicht mit einem Nacheinander entwicklungsgeschichtlicher Kategorien wie fortschrittlich oder reaktionär, progressiv oder konservativ gefasst werden könne. Ebenso grundlegendes zur Binnendifferenzierung einer bis dato als janusköpfig beschriebenen Moderne hat der Historiker Per Leo 2013 mit seiner so umfangreichen wie tiefgründigen Dissertation beigetragen. Anhand verschiedenster Weltanschauungskulturen von der Jahrhundertwende bis in die dreißiger Jahre wies er nach, was sie alle einte: ihr Wille zum Wesen. Dass jenem Streben nach einer Auflösung aller Widersprüche ein antinomisches Denken zu Grunde lag, das in seinem Praxisvollzug äußerst destruktiv wirkte, ist als eine innere Konsequenz dieser Logik zu betrachten und nicht im Nachhinein als unlogisch abzuwerten.²⁸

Für die historische Rekonstruktion der Ästhetisierungsvorstellung sind diese weltanschaulichen Beglaubigungsstrategien insofern entscheidend, als die

Benjaminsche Überkreuzstellung von Kunst und Politik hier nicht als eine historische Tatsache vorausgesetzt werden kann. Stattdessen soll diese Arbeit methodisch von Hannah Arendts Vorschlag inspiriert sein, als Historiker den Eigenheiten und Selbstverständigungsweisen einer Epoche auf den Grund zu gehen.²⁹ Konkret bedeutet das für die Einschätzung einer politischen oder künstlerischen Bewegung, dass diese zuallererst unter der Fragestellung der Ästhetisierung vorgenommen wird, bevor im zweiten Schritt die jeweiligen Differenzen zwischen den Bereichen und Parteien herausgearbeitet werden.

So gibt es in dieser Arbeit ein Kapitel, das die Gestaltungsvisionen und -praktiken von Joseph Goebbels und Walter Gropius kurz nach dem Ersten Weltkrieg miteinander vergleicht. Dies mag manchem Leser befremdlich, vielleicht sogar unmoralisch erscheinen, aber einem historischen Relativismus ist dieser Vergleich nicht geschuldet. Er verdankt sich vielmehr der Annahme, dass beiderlei Revolutionsvorstellungen nach dem Ersten Weltkrieg eine ähnlich paradoxe Struktur aufwiesen, indem sie die Schöpfung und Schaffung einer neuen Zeit von der Kriegskatastrophe abhängig machten und indem sie einer Weltanschauung angehörten, deren Name - heute längst vergessen - umso widersprüchlicher erscheint: dem Religiösen Sozialismus. Da sich Mitte der zwanziger Jahre jedoch die Wege von Goebbels und Gropius entzweiten, liefert nach der Feststellung der Gemeinsamkeiten erst die Frage nach den spezifischen, qualitativen Unterschieden beider Ästhetisierungsvorstellungen eine Erklärung dafür, warum Goebbels sich weltanschaulich radikalisierte, während Gropius - von seinen Einflussmöglichkeiten in der Politik enttäuscht - in die USA emigrierte und warum die totalitäre Kriegspropaganda im Zivilisationsbruch endete, während der ›Totalarchitektur‹ des gefeierten Bauhaus-Gründers 1961 der Goethe-Preis verliehen wurde.³⁰

Diese Vorgehensweise erlaubt es zudem, von einer längst als überwunden geglaubten Ideologiekritik Abstand zu nehmen. Insbesondere die Kunstgeschichte tat sich schwer, die Rolle ihres Faches im ›Dritten Reich‹ wissenschaftlich aufzuarbeiten. Doch in den letzten Jahren wurden Forschungen sowohl zur Avantgarde- als auch zur sogenannten ›NS-Kunst‹ methodisch neu justiert.³¹ Ob das Gründungszentenario des Bauhauses 2018 oder die durch den Fall Gurlitt nun mit staatlicher Unterstützung ausgestattete Provenienzforschung es erlauben werden, beides auch öffentlich in einem differenzierteren Licht zu betrachten, wird allerdings bezweifelt.³² Weil ihr Fokus mehr auf der Kunst als auf der Geschichte lag, fehlte ihren Analysen häufig die rezeptionsgeschichtliche Tiefenschärfe. Hier wurde zwar selbstverständlicher als andernorts von der ›Ästhetisierung der Politik‹ und ›Politisierung der Kunst‹ gesprochen. Nur geschah dies auch wie selbstverständlich. Das heißt, kunstgeschichtliche Studien nutzten die Begriffe zur Zeitdiagnose ohne ihre zeitgenössische Bedeutung zu hinterfragen.³³ Um diese Dimension erweitern zurzeit und allen voran Christian Fuhrmeister und Christoph Zuschlag ihre Studien zur Kunst im Nationalsozialismus. Das letzte Kapitel dieser Arbeit zur Gegenüberstellung ›Großer Deutscher‹ und ›Entarteter Kunst‹ im Ausstellungsjahr 1937 kann daher von den neuen und online zugänglichen Forschungsstellen genauso profitieren wie von Zuschlags werkgeschichtlichen Einordnungen und akribischen Archivarbeiten.³⁴

Die Geschichtswissenschaft wiederum schreckte meist vor der rezeptionsästhetischen Auswertung literarischer Texte oder künstlerischer Bauwerke zurück. Das gilt auch noch für die politische Kulturgeschichte, die in den neunziger Jahren aus der ›kulturalistischen Wende‹ in der Politik- und Sozialgeschichte hervorging. Unter politischer Kultur verstehen ihre bekanntesten VertreterInnen primär

Wahrnehmungs-, Verhaltens-, Handlungs- und Ausdrucksweisen in der Politik. Mit einem der Theaterwissenschaft entlehnten Vokabular werden politische Systeme nach ihren Riten und Symbolen, politische Auftritte nach ihrer Theatralität oder politische Akteure nach ihrer Performanz beurteilt.³⁵

Damit wurde die Politikgeschichte zwar um eine für den Ablauf von Übertragungs- und Entscheidungsprozessen relevante Dimension erweitert. So wies Thomas Mergel überzeugend nach, wie sich die politische Kultur im Parlament der Weimarer Republik unter dem Einfluss der Sprache und Rhetorik der NSDAP in den frühen dreißiger Jahren wandelte. Doch zum Schluss seiner Studie beantwortete der Historiker die Gretchen-Frage nach den Gründen für das Scheitern der Weimarer Demokratie mit normativen und kontrafaktischen Vorschlägen zur Rettung der Weimarer Demokratie.³⁶

Der analytische Zugriff auf den politischen Kultur-Begriff muss daher um seine historisch-semantic Dimension erweitert werden, will wirklich verstanden werden, warum – um bei diesem Beispiel zu bleiben – der Parlamentarismus so vehement bekämpft wurde, wieso plötzlich ein anderer Begriff von Politik herrschte als zuvor oder weshalb das damalige Demokratieverständnis mit heutigen Wertvorstellungen vernünftiger und respektvoller Kompromissfindung wenig gemein hat.³⁷

Dass repräsentative oder radikale, theatralische oder sachliche, laienhafte oder schauspielerische Ausdrucksweisen auf politischen Bühnen immer schon zugegen waren, ist genauso richtig und wichtig wie die Erkenntnis, dass Kunst und Kultur innerhalb eines Staates oder einer politischen Gemeinschaft eine herrschaftslegitimierende oder -unterminierende Rolle einnehmen konnten. Umso dringlicher war und ist die

Erforschung der sinnlichen Seite der Politik und der potentiell politischen Qualität der Kunst.³⁸

Dass kulturellen und im engeren Sinne künstlerischen Erzeugnissen aber selber eine eminente politische Bedeutung zugesprochen und idealerweise der Staat als Kunstwerk und der Politiker als Dichter oder Architekt angesehen wurden – und umgekehrt – das war neu. Diese Ineinanderblendung von Kunst und Politik ist charakteristisch für die Zwischenkriegszeit. Deshalb wird sich diese Arbeit sowohl auf die Funktion und Bedeutung von Kunst und Ästhetik im Bereich des Politischen als auch auf die politische Dimension künstlerischer Manifeste, Aktionen und Visionen konzentrieren, um dann ihre Beziehungsgeschichte im historischen Kontext zu analysieren.³⁹ Das hat zur Folge, dass literarische, filmische oder bildende Kunstwerke genauso als Quellen behandelt werden wie ereignisgeschichtliche Klassiker (die Republikausrufungen beispielsweise) unter diesem Blickwinkel neu gelesen werden.⁴⁰

Damit führt kein Weg an der direkten Auseinandersetzung mit den gängigen Narrativen und Periodisierungen der Zwischenkriegszeit vorbei. Rückblickend kann man fast den Eindruck gewinnen, dass die wissenschaftliche Aufarbeitung des Nationalsozialismus unter geringeren geschichts- und parteipolitischen Instrumentalisierungen litt wie die Weimarer Republik-Forschung. Obwohl zu keiner anderen Epoche deutscher Geschichte mehr geforscht wird, reißt die Zahl an Studien, die den Gründen für das vermeintliche Scheitern der ersten deutschen Demokratie auf den Grund gehen, nicht ab. Dass dies nicht am hundertjährigen Gründungsjubiläum oder dem Gedenken an die ebenso gescholtene Revolution von 1918/19 liegt, beweist allein die seit der Finanzkrise von 2008 einsetzende Wiederkehr Weimars als Menetekel für das Demokratiesterben der Gegenwart. Vielmehr zeugt die

kontinuierliche Warnung vor ›Weimarer Verhältnissen‹ von der Beharrlichkeit des bundesrepublikanischen Selbstverständnisses als stets gefährdete, instabile Demokratie – auch im dreißigsten Jahr deutscher Einheit.⁴¹

Seitdem ist zwar Enormes geleistet worden, um der allzu eindeutigen Schwarzmalerei der ersten deutschen Demokratie mit mehr Offenheit zu begegnen: Peter Fritzsche stellte 1996 die Gewissheit, dass Weimar gescheitert sei, rhetorisch in Frage; Rüdiger Graf und Moritz Föllmer kritisierten 2005 das vorherrschende ›Deutungsmuster der Krise‹; Benjamin Ziemann verwandelte fünf Jahre später das bundesrepublikanische Gründungsethos Bonn ist nicht Weimar in das Leitmotiv Weimar war Weimar; und Wolfgang Niess kehrt aktuell Kurt Sontheimers These vom ›antidemokratischen Denken‹ in der Weimarer Republik um, indem er die vermeintlich ›verratene‹, ›verdrängte‹ oder ›vergessene‹ Novemberrevolution pünktlich zu ihrem Zentenarium als Durchbruch der Demokratie feiert.⁴² Auch international erschienen Studien, die die Revision der Weimar-Forschung selbst im Titel trugen wie Rethinking the Weimar Republic von Anthony McElligott aus dem Jahr 2014 oder der drei Jahre zuvor erschienene Sammelband Weimar Culture Revisited.⁴³

Die Liste ließe sich ohne weiteres fortsetzen. All diesen Studien ist naturgemäß zu eigen, dass sie entweder Widerlegungen oder Bestätigungen bereits vorhandener Thesen und Narrative darstellen, selten aber neue Fragen aufwerfen. Gleichwohl wurde dadurch erst die Möglichkeit geschaffen, das alte Schwarz-Weiß-Bild zu hinterfragen. Gerade die Kombination aus konsequenter Revision und Historisierung, aus politischer Kultur- und international vergleichender Demokratieggeschichte hat die Zwischenkriegszeit jüngst in einem neuen Licht erscheinen lassen: Tim B. Müller und Adam Tooze haben mit ihren

Vergleichsstudien bewiesen, wie ähnlich sich die Vorstellungen von Demokratie nach dem Ersten Weltkrieg in den westlichen Ländern waren und dass Führersehnsucht und Volksgemeinschaftssuche keine deutschen Besonderheiten darstellten. Wichtige Anstöße für diese Arbeit kommen auch von Wolfram Pyta, der mit seiner herausragenden Rekonstruktion von Hitlers Werdegang und Selbstverständnis als Künstlerpolitiker aufgezeigt hat, welche Wirkung dessen genieästhetische Gesamtkunstwerkideologie in der Politik wie im Krieg entfaltete. Joes Segal und Jonathan Petropoulos haben die Verflechtungen von Kunst und Politik auch diskursiv und anhand einer Vielzahl von Fallbeispielen aus der Zwischenkriegszeit untersucht. Umgekehrte Kontinuitätslinien machte Moritz Föllmer in seiner Monographie zur Kultur im Dritten Reich sichtbar, indem er diese als eine medientechnologisch auf dem neuesten Stand geschaffene Synthese aus ideologischen Elementen und bürgerlichen Traditionen auswies. Was die Dekonstruktion eines rein negativ konnotierten Krisentopos in der Weimarer Republik betrifft, war Rüdiger Grafts Rehabilitierung ihres zeitgenössischen Möglichkeits- und Erwartungshorizontes ebenso bahnbrechend wie Daniel Schönplugs quellennahe und lebendig entfaltete Szenerie des Jahres 1918 als einer Welt im Aufbruch.⁴⁴ All diesen und noch vielen weiteren Pionierarbeiten und Revisionsgeschichten fühlt sich diese Arbeit zu Dank und Anerkennung verpflichtet. Ohne ihr Erscheinen im letzten Jahrzehnt hätten dieser Dissertation grundlegende Denkanstöße gefehlt.

1.3 Aufbau und Annahmen

Ziel dieser begriffsgeschichtlichen Untersuchung ist es, an die genannten Arbeiten anzuschließen, aber zugleich einen Schritt weiterzugehen. Jenseits der gängigen Ein- und Verortung Weimars läuft der Untersuchungsgegenstand und -zeitraum dieser Arbeit quer zu den gängigen Erzählmustern, Periodisierungen und Disziplinen. Bei allen Grenzen, die die Begriffsgeschichte aufweist, ihr Potential liegt gerade in der Hinterfragung und Historisierung jener Analysekatégorien und Annahmen, die mit der Quellsprache des 20. Jahrhunderts übereinstimmen. Indem die Geschichte einer Prozessvorstellung rekonstruiert wird, bewegt sie sich zudem genau zwischen oft voneinander isoliert betrachteten Untersuchungsgegenständen. Dadurch ist es möglich, Zusammenhänge zwischen gegensätzlich erscheinenden Geltungsbereichen und somit übersehene Grundtendenzen der Zwischenkriegszeit (und nicht nur der Weimarer Republik) zu erkennen.

Bezogen auf den dargelegten Forschungsstand bedeutet dies: ›Ästhetisierung‹ wird weder allgemeingültig definiert noch wie in mancher Kunst- und Literaturgeschichte als eine Selbstverständlichkeit oder ein Diagnoseinstrument behandelt, sondern als Hintergrundüberzeugung der Zwischenkriegszeit freigelegt. Dabei wird weder einer einzelnen Person (zum Beispiel Hitler) noch einer allgemeinen Strukturentwicklung ihre Entstehung zugesprochen wie dies bei dem Soziologen Andreas Reckwitz der Fall ist.⁴⁵ Stattdessen wird sie im zweiten Kapitel als ein omnipräsenter und umstrittener Diskurs identifiziert, der sowohl Auswirkungen auf individuelle Lebensläufe hatte als auch das politische Denken und Handeln in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert insgesamt prägte, wobei die Prozessvorstellung der Ästhetisierung in den jeweiligen politischen Systemen unterschiedliche Formen und Funktionen annahm. Auf der

Grundlage dieser Hypothese wird das anschließende Kapitel ihren Gegenbegriff, den Prozess der ›Politisierung‹, untersuchen. Das heißt, dass es im Unterschied zu Segals oder Petropoulos Fallstudien zum Beispiel nicht entweder auf die Politik als Kunst oder die Kunst als Politik, sondern auf ihre Wechselwirkungen ankommt.⁴⁶

Prozessbegriffen ist generell zu Eigen, dass sie parteipolitische oder ideologische Linien überschreiten, weshalb es widersinnig ist, sich von vornherein auf bestimmte Milieus, Generationen oder Lager zu fixieren. Staatliche Institutionen oder Interventionen waren für die Entstehung und Verbreitung der Ästhetisierungsvorstellung ebenso wenig ausschlaggebend. Fokussiert sich die politische Kulturgeschichte auf regierungsnahere Repräsentationsformen und Praktiken, grenzt sich diese Arbeit davon ab, indem verschiedene Formen und Semantiken von Kulturpolitik in den Blick genommen werden. Dazu gehören staatliche Träger, wie das historisch einzigartige Reichskunstwartamt, aber auch ›Nichtregierungsorganisationen‹ und Netzwerke rund um das Bauhaus und den Deutschen Werkbund.

Da staatliche wie zivile Formen kulturpolitischen Engagements bereits Ende der Zwanzigerjahre von Verbänden der NSDAP unterminiert wurden und Dritte Wege im Kampf um die Kultur der Zukunft immer weniger Gehör fanden, beginnt die Untersuchung der nationalsozialistischen Kulturpolitik und Propaganda nicht erst im Jahr 1933. Ihre Entstehung und Entwicklung wird in der gesamten Zwischenkriegszeit und stets in Auseinandersetzung mit zeitgleichen Konzepten untersucht. Dies geschieht zum Beispiel in Form eines Vergleichs zwischen der Propagandatheorie und -praxis von Joseph Goebbels und Edward Bernays, Deutschlands und den Vereinigten Staaten. Erst das Schlusskapitel wird sich am Beispiel der Parallelausstellungen des Jahres 1937 ganz

den Konsequenzen nationalsozialistischer Kulturpolitik widmen, wobei auch hier ihren Vorläufern und Folgen nachgegangen wird.

Die genealogischen Vergleichsanalysen dienen dem Ziel, den Merkmalen und Mechanismen dieser Prozessvorstellung auf den Grund zu gehen ohne die strukturellen Unterschiede zwischen den politischen Systemen zu verwischen. Die historischen Avantgarden werden daher weder als prä- oder protofaschistische Bewegungen disqualifiziert noch wird die spezifische Qualität nationalsozialistischer Gewaltästhetik und Propaganda relativiert. Im Gegenteil: die Arbeit erhofft sich von den komparativen Längsschnittstudien, dem integrationsideologischen und polyvalenten Charakter des NS-Regimes auf den Grund zu gehen. Womöglich kann diese Herangehensweise zur Klärung der Frage beitragen, warum die bekanntermaßen äußerst widersprüchlichen Inhalte und Positionen der selbsternannten NS-Avantgarde durch eben jene »Konsensfiktion« zusammengehalten werden konnte, die sich ›Ästhetisierung‹ nannte.⁴⁷

Allen Kapiteln sind lexikalische Gänge durch die Bedeutungsgeschichten von Kunst und Politik, Staat und Ästhetik, eingeschoben. Diese sollen es den Lesern ermöglichen, aktuelle wie normative Assoziationen zu diesen Begriffen hinter sich zu lassen und gleichzeitig einen groben Überblick über den Wandel ihrer historischen Semantik zu erhalten. Ohnehin wechselt die Arbeit zwischen panoramhaften Erzählungen und punktuellen Einschnitten. Dreh- und Angelpunkt sind aber die Umbruchsjahre zwischen 1917 und 1920: eine Zeit, in der alles möglich schien; Künstler, Kunst- und Kulturpolitiker die politische Bühne betraten, um die Welt nezugestalten. Dass dieser Anspruch auf Kritik und bald auch auf Widerstand und Gewalt stieß, gehört ebenso zu dieser Übergangsphase wie die Entstehung gänzlich neuer

Ordnungsvorstellungen. In kürzester Zeit prallten so viele unterschiedliche Erwartungen aufeinander, dass es im Nachhinein verwundert, wie diese überhaupt solange unter einem demokratischen Hut versammelt werden konnten. Dass dies gelang, lag nicht primär an inhaltlichen Übereinkünften. Wie noch zu zeigen sein wird, bestand Einigkeit vor allem in der Art und Weise, die Neue Zeit zu gestalten.⁴⁸

Zeigen Fallbeispiele wie diese detailliert auf, welche individuellen Ermöglichungsvisionen und Anwendungsweisen der ›Ästhetisierung‹ zugesprochen wurden, soll ihr Grundmechanismus nicht aus den Augen verloren werden. Damit ist kein ominöser, freischwebender Automatismus oder genereller ›Gestaltungsoptimismus‹ gemeint⁴⁹, sondern eine erste Erkenntnis dieser Arbeit: dass in und zwischen den beiden Weltkriegen eine Vorstellung herrschte, die das Verhältnis von Kunst und Politik so grundlegend auf den Kopf stellte, dass es seitdem unmöglich geworden ist, den einen Bereich ohne den anderen zu denken oder zu praktizieren – geschweige denn zu erforschen.⁵⁰