

Rezension: Jost Hermand: Kultur in finsternen Zeiten: Nazifaschismus, Innere Emigration, Exil

Zeidler, Manfred

Veröffentlichungsversion / Published Version

Rezension / review

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

Hannah-Arendt-Institut für Totalitarismusforschung e.V. an der TU Dresden

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Zeidler, M. (2011). Rezension: Jost Hermand: Kultur in finsternen Zeiten: Nazifaschismus, Innere Emigration, Exil. [Rezension des Buches *Kultur in finsternen Zeiten : Nazifaschismus, innere Emigration, Exil*, von J. Hermand]. *Totalitarismus und Demokratie*, 8(1), 164-169. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-340096>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

man sich bei der Lektüre des Eindrucks, (fast) alles schon einmal in anderen Kontexten gelesen zu haben, nicht erwehren kann.

Francesca Weil, Hannah-Arendt-Institut für Totalitarismusforschung e. V. an der TU Dresden, 01062 Dresden.



Jost Hermand, Kultur in finsternen Zeiten. Nazifaschismus, Innere Emigration, Exil, Köln 2010 (Böhlau-Verlag), 338 S.

Kunst und Kultur im nationalsozialistischen Deutschland sind ein Thema, das offenkundig bis zum heutigen Tag in den Augen vieler Autoren eine eindeutige, ja plakative Stellungnahme geradezu einfordert. Dies zeigt schon die grobe Durchsicht von Buchtiteln zum Thema, die sich im umfangreichen Literaturverzeichnis von Jost Hermands hier zu besprechender Studie zuhauf finden lassen und die mittels einer auffälligen Häufung negativer Symbolwörter den Anklagegestus des vielapostrophierten „Ungeists“, respektive der beklagenswerten „Geistverlassenheit“ und des moralischen Verdikts demonstrativ zur Schau tragen. Schon das Thema im Allgemeinen produzierte und produziert weiterhin Titel wie „Faszination der Gewalt“, „Zerstörung des Geistes“, „Schöner Schein“, „Art as Politics“ etc. Noch mehr begegnet uns die metaphorische Inflation negativer Beschwörungsbegriffe bei Detailuntersuchungen zu einzelnen kulturellen Feldern. Als Beispiele seien genannt: „Zwischen Zucht und Askese“, „Pyramiden des Dritten Reiches“, „Illusionen in Stein“ (zur NS-Architektur); „Dekoration der Gewalt“, „Inszenierung der Macht“, „Die Propagandamaschinerie“ (zu Malerei und Skulptur); „Die mißbrauchte Muse“, „Die dunkle Last“ (NS-Musik); „Dekadenz und Heroismus“, „Dichtung in finsternen Zeiten“, „Banalität mit Stil“ (Literatur) oder „Film und Herrschaft“, „Politik der Täuschungen“, „Pathos und Politik“, „Mediale Mobilmachung“ und zu guter Letzt: „Ein Volk, ein Reich, ein Kino“ (Funk, Film, Presse). Ganz ähnlich verhält es sich mit jener kulturellen „Gegenwelt“ der inneren und äußeren Emigration, wo analoge Gegenbenennungen gemäß dem Motto „Geist wider Ungeist“ dominieren, wie: „Verboten und verdammt“, „Von Grund auf anderes“, „Exodus der Kultur“, „Die humanistische Front“, „Zwischenreiche und Gegenwelten“, „Wider Willen im Paradies“, „Fluchtpunkt Hollywood“ etc. etc. Vor nunmehr gut vier Jahrzehnten hat Wolfgang Fritz Haug in seinem ganz vom damaligen 68er-Geist geprägten Büchlein „Der hilflose Antifaschismus“ jene so weit verbreiteten verbalen Rituale, die den „Faschismus“ mit den spiegelbildlich gewendeten Begriffen seines eigenen sprachlichen Repertoires „bewältigen“ wollten, als „hilflose Phrasen [...] teils der gehobenen Leichenrede, [...] teils manichäischer Mythologie“ karikiert und insgesamt als „Syndrom der konservativen Hilflosigkeit“

keit“ gegenüber dem Phänomen des Nationalsozialismus gedeutet („die Phrasen sind die 131er der Sprache“).¹

Umso angenehmer wirkt es, dass gerade eine Studie, die der Gegenüberstellung von NS-offizieller Kunst und derjenigen der Emigration gewidmet ist, sich weitgehend der beschriebenen sprachgeregelten Kontrast-Rituale enthält, obgleich der (scheinbar?) plakative Titel „Kultur in finsternen Zeiten“, der auf den ersten Blick nicht so recht zum Text des Buches passen will, eher das Gegenteil vermuten ließe. Knapp zwei Drittel seines Buches widmet Hermand der offiziellen Kultur im „Nazifaschismus“, ca. ein Zehntel des Textes thematisiert die „Innere Emigration“, das restliche knappe Drittel gilt der Kunst und Kultur in der Emigration. Wenn Hermand im ersten Teil auf die Vertreter einer dezidiert ideologisch ausgerichteten NS-Kultur eingeht, weiß er doch sehr zu Recht die Gewichte zu beachten. Jene im Kreis um Alfred Rosenbergs „Kampfbund für deutsche Kultur“ konzentrierten Wortführer eines bigotten völkischen Purismus gerieten, ähnlich wie es den reinen Ideologen auch auf anderen Gebieten nationalsozialistischer Politik erging, schnell ins Abseits. Das Feld beherrschten bald schon die Vertreter eines an Massenwirkung und Erfolg orientierten Pragmatismus als deren Zentralfigur, im modernen Jargon gesprochen, *der* Kultur- und Medienzar des Dritten Reiches schlechthin, Dr. Joseph Goebbels, gelten kann. Seiner Kulturpolitik, ausgerichtet an den Maximen „vielen vieles, heißt jedem etwas“ und „nicht von früh bis spät Gesinnung machen“, attestiert Hermand von der systemstabilisierenden Wirkung her gesehen, einen durchschlagenden Erfolg. Natürlich bedingte eine breite Streuung des kulturellen Angebots entsprechend den schichtenspezifischen Geschmackspräferenzen einer sozial differenzierten Bevölkerung besonders für völkische Ideologen unakzeptable Kompromisse zugunsten eines „begrenzten Pluralismus, der sich nicht auf eine klare ideologische Linie festlegen ließ“ (S. 61). In seinem Rahmen waren die hochkulturellen Bedürfnisse der traditionellen deutschen Bildungsschicht genauso zu bedienen wie die von anderen Bildungsvoraussetzungen geprägten Bedürfnisse der Konsumenten von Massenkultur. Einigkeit in den Inhalten herrschte letztlich nur im Negativen, d. h. darin, was in der deutschen Kultur auf Dauer keinen Platz mehr haben sollte. Zugunsten der hochkulturellen Ansprüche demonstrierte das Regime eine traditionsverhaftete repräsentative Pflege des klassischen Erbes und bestärkte dadurch die von avantgardistischen Kulturexperimenten der Weimarer Jahre eher verschreckte traditionelle deutsche Bildungselite wieder in ihrer altangestammten Geschmacks- und Meinungsführerschaft. Auf dem zweiten Feld spricht der Autor ganz bewusst von den „amerikanisierten“ Komponenten innerhalb der NS-Massenkultur, die zumindest für die Zeit bis 1941 bezeichnenderweise – besonders auf dem Buch- und Filmmarkt – auf eine Vielzahl US-amerikanischer Importe zurückgriff (S. 162 f.).

1 Wolfgang Fritz Haug, *Der hilflose Antifaschismus*, 3. Auflage Frankfurt a. M. 1970, S. 37, 17 f.

Ideologische Verschwommenheit und weltanschauliche Diskrepanzen, die man in dieser scheinbaren Heterogenität des nationalsozialistischen Kulturangebots hat sehen wollen, erscheinen Hermand nicht gegeben. So lautet sein für manchen heute irritierend klingendes Urteil über die „schichtenspezifischen Erfolge“ der NS-Kulturpolitik: „Ihre Ideologieansätze waren gar nicht inkohärent oder gar stümperhaft, sondern durchaus der gegebenen Situation angepasst [...] Was sich daher nach 1933 in Deutschland abspielte, war eine Erfolgsgeschichte ohnegleichen, die es nicht nur pauschalisierend zu verwerfen, sondern auch analysierend zu verstehen gilt“ (S. 155). Nicht Einförmigkeit, sondern gerade die so geschickt bildungs- und schichtenspezifisch zugeschnittene Heterogenität, die auf dem Sektor des Massenkonsums die verbreitete Technikbegeisterung und selbst den Modernismus im Sinne von früheren Tendenzen der „Neuen Sachlichkeit“ pflegte, wirkte ungemein integrativ im Sinne der Volksgemeinschaftsideologie. „Demzufolge hatten viele, wenn nicht die meisten Menschen innerhalb dieses Staates nicht das Gefühl, in einem ideologisch überspannten Gewaltregime, sondern in einer ihren Bedürfnissen entsprechenden Kultur- und Konsumgesellschaft zu leben“ (S. 173 f.). Waren unter solchen Bedingungen nicht nur Populäres wie auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik oder des Films möglich, sondern auch hochkulturelle Leistungen von bleibendem Wert und internationaler Reputation? Dies ist eine für viele Betrachter heute noch heikle Frage, der Hermand nicht ausweicht. Will man nicht gänzlich ins rituelle Pauschalverdikt verfallen, so fällt schon für die Bereiche Architektur (in Anlehnung an ältere Werkbund-Traditionen „z. T. durchaus akzeptable Einzelleistungen“, S. 71), Literatur und Theater („trügerische Glanzzeit des deutschen Theaters“, S. 135) das Urteil nicht ganz leicht – auch die bekanntesten Romane eines Hans Fallada erschienen schließlich in jener Zeit. Umso mehr gilt das für ein künstlerisches Medium wie die Musik. Zwar verweist Hermand zurecht darauf, dass gemessen an den insgesamt 175 Uraufführungen neu entstandener deutscher Opern im Jahrzehnt nach 1933 die Ausbeute an Hochwertigem durchaus bescheiden war; doch blieben auch hier künstlerische Leistungen übrig, die ihre Zeit überdauerten und heute zum weltweiten musikkünstlerischen Repertoire zählen. Karl Orffs berühmtes „Schulwerk“, seine Oratorien *Carmina Burana* und *Carmina Catulli*, Richard Strauss’ Opern *Arabella*, *Friedenstag* und *Capriccio*, Werner Egks Kompositionen *Peer Gynt* und *Columbus*, ja selbst Paul Hindemiths Epos *Mathis der Maler* sind Werke, die im nationalsozialistischen Deutschland entstanden sind oder ihre Uraufführung erlebten. Dass Hermand anhand dieser oder ähnlicher Beispiele die Frage anschneidet, ob solche Werke angesichts der überwiegend positiven Kritik im Sinne des Nationalsozialismus als „systemintegriert“ gelten können oder nicht (S. 105), mag die Unzulässigkeit allzu schablonenhafter Urteile in Sachen Kunst im Dritten Reich andeuten.

„Systemintegriert“, mit oder ohne Fragezeichen, ist auch das Stichwort für den sich über gerade einmal 30 Seiten erstreckenden Teil über die „Innere Emigration“. Es versteht sich aus dem spezifischen Charakter des jeweiligen Medi-

ums, dass Bereiche dezidierter Öffentlichkeit wie Architektur, Oper, Bühne und Film dafür von vornherein ausschieden. Als Rückzugsgebiete blieben letztlich nur die Bereiche von Literatur, Malerei, Graphik und Bildhauerei übrig, bei denen die Aneignung durch das „Publikum“ naturgemäß ganz individuell, ja gewissermaßen privat erfolgt. Dominierte im literarischen Bereich bei der Manifestation von „Gegenwelten“ die Kunst der Verfremdung aktueller Bezüge mittels historisierender oder ästhetisierender Camouflage, gelang das Finden von Nischen, die auch ein materielles Auskommen durch künstlerische Produktion sicherten, am leichtesten den Malern und Skulpteuren. Ein von staatsoffiziellen Verfemungen und Ausstellungsverböten nicht tangierter Kreis vermögender Kunstliebhaber und Privatsammler ermöglichte manchem Künstler, freilich eher solchen mit ‚Namen‘, „frei im Innenraum ihrer Kunst“ und in einer durchaus komfortablen materiellen Existenz zu leben, wie die Beispiele des amtlich verfemten Impressionisten Karl Hofer oder des einst so linksorientierten Veristen der Weimarer Jahre, Otto Dix, zeigen (S. 194 f.). Dass auch dies gewisse Anpassungsleistungen der Betreffenden, nicht an die staatsoffizielle Kunst, wohl aber an den eher konservativen Geschmack ihre exklusiven „bildungsbürgerlichen Gönner und Sammler“ (S. 194) einforderte, versteht sich. Immerhin bekam auf diesem Wege in der Zeit des Dritten Reiches entstandene Kunst eine Chance, im Land selbst zu „überwintern“ und nach 1945 öffentlich zur Kenntnis zu gelangen.

Zur Erfolgsgeschichte der von Goebbels gesteuerten NS-Kultur in Deutschland, so könnte man Hermands Urteil zuspitzen, kontrastiert geradezu das Scheitern, soll heißen die weitgehende Erfolg- und Wirkungslosigkeit des deutschsprachigen Exils auf kulturellem Gebiet nach 1933. Am nachhaltigsten und wirkungsmächtigsten erscheinen noch die pejorativen Begriffsprägungen zur Kennzeichnung des nationalsozialistischen Deutschland und seines offiziellen Kulturbetriebs als „rohestem Untermenschentum“ (Walter Berendsohn), „Pestgegend“ (Ludwig Marcuse), „viehischer Hitlerbarbarei“ (Oskar Maria Graf) oder „Hölle“, „degoutantem Schwindel“ und „schauerlicher Heimkehr in Nacht und Tod“ (Klaus Mann). Hermand charakterisiert sie als sprachliche Produkte „im Gefolge geistesgeschichtlicher oder dämonologischer Denkweisen, meist im Bereich des Unpolitisch-Metaphorischen, das heißt Krankhaften, Wahnsinnigen oder Teuflichen befangen“ (S. 215). Gleichwohl stellten solche deklamatorischen Negationen gewissermaßen den kleinsten gemeinsamen Nenner innerhalb der ansonsten so sehr zersplitterten deutschen Emigration dar, die ihr „Deutschsein allein überhaupt nicht verband“ (S. 222). Die außerordentliche Heterogenität des deutschen Exils sowohl im Kunstverständnis wie in den politischen Standorten beschreibt Hermand nicht zuletzt anhand der so unterschiedlichen Zufluchtsorte des deutschen Exils zwischen Paris, London und Moskau, Prag, Amsterdam, Zürich ebenso wie Palästina, Mexiko und schließlich den USA angesichts der dort jeweils herrschenden Bedingungen. Man blieb „auf sich selbst zurückgeworfen“ (S. 259) und „nach innen gerichtet“ (S. 252) im

Wesentlichen unter sich, produzierte für die eigene Exilgemeinde am jeweiligen Ort und erreichte bestenfalls eine ganz bescheidene Wirkung darüber hinaus. Selbst in den Vereinigten Staaten mit ihrem doch so starken deutschen Einwandererelement vermochte die Emigration mit ihren Botschaften nicht wesentlich über ihr eigenes zumeist „hochkulturelles“ Getto hinaus in die Gesellschaft des Gastlandes zu wirken und deren Rezeptionsbereitschaft zu wecken. „Sogar ehemals in Deutschland hochberühmte Autoren wie Heinrich Mann und Alfred Döblin führten“, wie der Autor bemerkt, „in Los Angeles eine kaum beachtete Randexistenz“ (S. 242). Ähnlich erging es Arnold Schönberg („blieb in den USA ein nobody“), dem Exponenten jener „hartnäckigsten Modernisten“ (S. 291) der europäischen Musikszene, dem der nach gefälliger Gebrauchsmusik verlangende amerikanische Markt so gut wie ganz verschlossen blieb. In Grenzen reüssieren und damit für sich die „Misere des Exils“ überwinden konnten bestenfalls Musik-, Bühnen- und Filmleute, die mit ihren Produktionen den marktgängigen Verwertungsbedürfnissen der amerikanischen Freizeitindustrie zu genügen imstande waren. Im Kontrast dazu vermochte ein „elitärer Hochkulturverehrer wie Theodor W. Adorno“ (S. 242) – Hermand nennt ihn an anderer Stelle (S. 298) hämisch Schönbergs „sich verkannt dünkenden Adepten“ – den US-Kulturbetrieb und seinen „Kultus des Billigen“ nur als verachtenswerten Ausdruck einer kommerzialisierten Unkultur zu sehen. Auch an anderer Stelle sind Hermands Bemerkungen über Adorno und dessen deutsch-elitären Kulturbegriff, der ihn mit überzogenen Urteilen über sein Gastland ins „Außenseiterische oder Randständige, manchmal geradezu ins Absurde“ getrieben habe (S. 299 f.), von besonderer Bissigkeit. In diesem Kontext nimmt es kein Wunder, dass der Rückkehrwille am stärksten unter den linksorientierten Exilschriftstellern verbreitet war und das fast durchgängig als bedrückend empfundene Exil bestenfalls als eine Durchgangsstation zu einem anderen besseren Deutschland empfunden wurde, in dem es eine volkserzieherische Aufgabe wahrzunehmen galt (Stichwort: „Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“ im Zeichen des politischen Volksfront-Konzepts).

Am Ende aller noch so konträren kunst- und kulturpolitischen Diskurse: Was bleibt von den Leistungen des Exils auf den verschiedenen Gebieten des künstlerischen Schaffens, insbesondere dort, wo dieses eine richtungsweisende Botschaft enthält? Hermand sucht und findet die Antwort im Wesentlichen in dessen literarischer Produktion. Freilich weniger in jenen Werken des Exils, die wie etwa Thomas Manns Doktor Faustus sich in einem nach innen gerichteten Rückzug auf die Krise des bürgerlichen Kulturbewusstseins ergehen. Beispielhaft dagegen erscheint Anna Seghers Exilroman Transit von 1943. Wenngleich auch hier das eher auf Selbstbespiegelung angelegte Thema der „Misere des Exils“ anklingt, bietet der Roman doch in der Gestalt seines Protagonisten, eines eher zufällig mit der bürgerlichen Kultur in Berührung geratenden „lesenden Arbeiters“, eine allgemeine klassenübergreifende Handlungsperspektive. Natürlich stand hier im Hintergrund das antifaschistische Volksfront-Konzept der politi-

schen Linken Pate (wie viele Emigranten konnten in diesem Sinne als „antifaschistisch“ gelten?). Gleichwohl oder gerade deshalb zählt Anna Seghers Roman für Hermand „zu den Ruhmesblättern der deutschen Exilliteratur“, weil er „der ‚Barbarei‘ des Nazifaschismus nicht nur einen Rückzug auf die bürgerliche Klassik, sondern auch die vorwärtsweisende Funktion einer aus dem zeitgenössischen Erleben hervorgehenden Widerstandskunst entgegensetzen versuchte“ (S. 267). Wenig genug, aber mehr als das sei unter den gegebenen Umständen schlichtweg nicht zu erwarten gewesen.

Wie schon angedeutet, atmet Hermands Buch in Analyse und Diktion ganz den 68er-Geist im Sinne des eingangs zitierten Wolfgang Fritz Haug, dem gemäß der „Faschismus“ nicht geistesgeschichtlich-dämonologisch als fatale Abirrung von bürgerlichen Lebenswelten und ästhetischen Standards zu begreifen ist, sondern als ein reales ökonomisches und soziales Phänomen; ein Faktum, dem sich auch und gerade eine als „antifaschistisch“ geltende Kunst stellen müsse. Der ganz und gar politisch verstandene „Antifaschismus“-Begriff des Autors, verbunden mit einer Sprache, die Betroffenheitsmoralismen meidet und den kalten emotionslosen Blick auf die politische und soziale Funktion von Kunst anstatt auf ihr Wahrheitsethos oder ihren ästhetischen Eigenwert richtet, mag von heute aus gesehen zum Teil befremden. In einer Zeit, die wieder verstärkt die moralische Attitüde im analytischen Umgang mit dem Nationalsozialismus pflegt, erscheint Hermands von einer Krise der linken Faschismus-Kritik scheinbar unberührter Text fast wie ein Produkt aus der Ferne einer vergangenen Zeit, deren Denkmuster nicht wenige hierzulande für überholt, ja für überwunden halten. Mag vielleicht der distanzierte Blick aus dem amerikanischen Wisconsin mit ein Grund dafür sein, dass der Autor sich den eingespielten Reflexen der hiesigen Reizapparatur im Hinblick auf NS-Themen weitgehend entzieht. Sei's drum, man liest das Buch mit Gewinn, nicht nur, weil es im Rahmen einer Gesamtschau aller Felder des künstlerischen Schaffens viel interessante Detailinformation bietet – wobei sich der Verzicht auf Anmerkungsbelege leider als großer Nachteil erweist. Man sollte es auch lesen, weil innerhalb der Vielfalt der analytischen Zugänge zum Gegenstand auch dieser im Diskurs der heutigen Forschung hierzulande fast schon „unzeitgemäß“ wirkende seinen Erkenntniswert nicht verliert.

Manfred Zeidler, Böttgerstr. 2, 60389 Frankfurt a. M.