

WIDERSPRUCH

In: Widerspruch Nr. 13 Philosophie im deutschen Faschismus
(1987), S. 44-49

Autor: *Georg Koch / Thomas Wimmer*

Artikel

**Georg Koch,
Georg / Thomas
Wimmer**

Ästhetik im deutschen Faschismus

Motto:

„Aufgeschoben ist nicht aufgehoben“
(Volksmund)

Die vorliegende Auseinandersetzung mit der Kunst-Theorie des deutschen Faschismus ist keine innerästhetische. Das im wörtlichen Sinn „Unsägliche“ des Nationalsozialismus verbietet ein derartiges Vorgehen. Trotzdem gut: „das kämpfende Licht kann sogar das Pack sichtbar machen, mit dem es sich befassen muß. Das Wahre, sagt Spinoza, ist das Kennzeichen seiner selbst und des Falschen, folglich auch des Niederträchtigen, das kein menschliches Kennzeichen mehr hat.“ (Bloch, S. 389).

Nach unseren Recherchen war die Ästhetik als theoretische Disziplin in der Zeit von 1933-1945 kaum präsent. Über das vorliegende Schrifttum ist zu sagen, daß es nicht nur in qualitativer, sondern auch in quantitativer Hinsicht dürftig ausfällt. Auf inhaltlicher Ebene widersprechen sich die Bücher analog zur „organisierten Gesetzlosigkeit“ (F. Neumann) im NS-Staat selbst. Insgesamt legt dies für uns den Schluß nahe, daß von keiner eigenständigen nationalsozialistischen Kunst-Theorie gesprochen werden kann. Eine Ursache, warum der deutsche Faschismus keine Ästhetik formulierte war, daß seine ideologischen Grundlagen schon lange vor 1933 fixiert waren. Das bedeutete primär die Fortführung, bzw. Kolportage der kunsttheoretischen Traditionen aus der Zeit des Kaiserreiches. Einen Anschluß an die künstlerischen Avantgardebewegungen, wie er den italienischen Faschisten geglückt war, wurde in Deutschland

nie gesucht. Dem widerstreiten auch nicht vereinzelte Berührungspunkte von Nationalsozialismus und Expressionismus, bzw. Neuer Sachlichkeit. Ausschlaggebend für das Fehlen einer faschistischen Kunst-Theorie waren auch systematische Gründe, die tief mit der Struktur faschistischer Ideologie verwachsen sind. Der theoretischen Reflexion im allgemeinen, hier der Kunst-Theorie im besonderen wurde mißtraut: Nationalsozialistische Ästhetik? Diese Wortzusammenstellung wird sicher zunächst einiges Unbehagen hervorrufen, denn der Begriff des Ästhetischen ist für uns mit der Vorstellung von etwas Angekränkeltem, Unmännlichem, Verweichtem verbunden. Man empfindet weithin das Wort Ästhetisch als den denkbar schärfsten Gegensatz etwa zu kämpferisch, männlich, hart. Die Vorstellungsbilder, die der Klang des Wortes Ästhetik bei dem einzelnen hervorruft, mögen verschieden sein. Immer aber werden wir im Geiste sofort eine Abwehrstellung einnehmen“ (H. Arnold in NS-Monatshefte Nr. 76, Sept. 1936 zit. nach L. Poliakov/T. Wulf, S. 537). An die Stelle der Theorie trat das Bemühen, die nationalsozialistische Weltanschauung zu begründen und auszubauen. Das Verhältnis von Weltanschauung und Philosophie beschrieb der Herausgeber der Hegelschen Schriften und Philosophiehistoriker, Prof. H. Glöckner: „Weltanschauung ist das ursprünglichere und umfassendere; Philosophie dagegen ist eine Höchstleistung des menschlichen Geistes, welche an bestimmte Voraussetzungen geknüpft ist ... Wer nun Philosophie gleich Weltanschauung setzt, verwischt den Unterschied, auf den wir verständigerweise nicht verzichten sollten ... das Auseinanderhalten von ursprünglicher Weltanschauung und eigentlicher Philosophie (ist) eine der bedeutendsten und eigentümlichsten Forderungen und Ergebnisse gerade unserer deutschen Philosophie“ (Glöckner, S. 1). Über die Inhalte der nationalsozialistischen Weltanschauung wird an anderer Stelle in diesem Heft noch gesprochen. Auf die Theorie der Kunst wirkte sie, indem das faktisch vorhandene, ein „Kunstwollen“ ausdrückende, Kunstwerk mit einer zwar biologisch begründeten, aber letztlich nur mythisch-mystisch erlebbaren „Rassenseele“ kurzgeschlossen wurde.

Reduktion der Kunst auf Blut und Boden

Der dem Amt Rosenberg zugehörige R. Scholz definierte die (für ihn noch zu schreibende) Ästhetik als „Glaube und eine Zielsetzung, die ihre Gewißheit aus der außerästhetischen Sphäre der Weltanschauung be-

zieht.“ Und weiter: „Die neue Ästhetik gründet sich auf die Erkenntnis, daß jede menschliche, schöpferische Leistung ... ihre gemeinsame Wurzel im Rassischen hat (R. Scholz, *Lebensfragen der bildenden Kunst*, München 1937, zit. nach J. Wulf, S. 21 f.).

Die rassistisch-völkische Fundierung der Künste führte ein entsprechendes Schönheitsideal mit sich. Es erschloß sich nur für die Angehörigen einer ausgewählten rassistischen Volksgemeinschaft, welche „die gleiche Idee von Schönheit im Herzen tragen“ (R. Scholz). Mittels derartiger, in sich zirkulärer Argumentationsstränge, sicherte sich die faschistische Ideologie gegen den zu Recht bestehenden Vorwurf der Willkürlichkeit ab. Da die Rasse-Kunst-Theorie eines A. Rosenberg, bzw. die ästhetischen Spekulationen eines P. Schulze-Naumburg den einzigen ausgearbeiteten Ansatz für eine nationalsozialistische Ästhetik boten, wird auf sie in längerem Exkurs noch einzugehen sein. Die Einbringung der Rassenseelenidee in den ästhetisch-künstlerischen Kontext ist insofern von Belang, als sie die tautologische Matrix abgab, die sowohl den Blut-und-Boden-Mystiker A. Rosenberg, als auch den Machttechniker J. Goebbels verbindlich umschloß. Und das, trotz ihrer bis dahin ins Persönliche reichenden Differenzen. Das Paradoxon, der notwendigen Einheit von Atavismus und fortgeschrittener bürokratischer Rationalität, verweist unserer Meinung nach auf den genuinen Inhalt der faschistischen Ästhetik: die Ästhetisierung der Politik.

Ästhetisierung der Politik

Wir verstehen darunter ein bestimmtes, sich wechselseitig ergänzendes, ideologisches Verhältnis von Politik und Kunst. Genauso wie die konsequente Reduzierung sozialer und politischer Inhalte auf biologisch begründete Glaubenssätze, dem Ziel unterstand, subjektive und objektive „Ungleichzeitigkeiten“ (E. Bloch) in der Gesellschaft zu tilgen, sollte die Ästhetisierung des Politischen die Gehalte faschistischer Politik vergessen lassen. In seinem, im französischen Exil verfaßten Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, prägte W. Benjamin diesen Begriff. Er nannte darin auch das Zentrum faschistischer Politik beim Namen: „Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser Punkt ist der Krieg“ (Benjamin I, S. 342).

Die Verwandlung politisch-historischer Sachverhalte in Fiktionen, korrespondierte mit dem Politikbegriff der Nationalsozialisten: „Politik ist die Kunst der Menschenformung“ (J. Goebbels). Politik wurde als eine künstlerische, d. h. letztlich intuitive Tätigkeit verstanden, welche nur wenige, von der „Vorhersehung“ Berufene ausüben konnten. Über dieses ideologische Konstrukt stellte sich der, von allen NS-Kulturtheoretikern betonte Zusammenhang von Kunst und Politik her. Aus der politisch-pragmatischen Perspektive bedeutete das in erster Linie: Propaganda. Wie wichtig die Propaganda im deutschen Faschismus war, macht folgender Satz deutlich: „Es“ (das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, d. V.) ist das erste, „von Geburt nationalsozialistische Ministerium, das nach der Machtübernahme geschaffen wurde“ (Prof. Dr. G. Menz, *Der Aufbau des Kulturstandes*, München/Berlin 1938, zit. nach J. Wulf, S. 94). Und wie effektive Propaganda funktionieren sollte, benannte J. Goebbels selbst anlässlich einer Rede 1941 vor der Reichsfilmkammer: „Nicht das ist die beste Propaganda, bei der die eigentlichen Elemente der Propaganda immer sichtbarzutage treten, sondern das ist die beste Propaganda, die sozusagen unsichtbar wirkt – das ganze öffentliche Leben durchdringt, ohne daß das öffentliche Leben überhaupt von der Initiative der Propaganda irgendeine Kenntnis hat“ (zit. nach G. Albrecht, S. 76 f). Die Ästhetisierung des Politischen bediente sich konsequent des Harmlosen und Unterhaltenden. Ausschlaggebend für die Tauglichkeit zu propagandistischen Zwecken, war weniger die im Werk zum Ausdruck gebrachte Gesinnung, als das Vermögen, „in der seelischen Wesens- und in der politischen Willensbildung des Volkes die Führung zu übernehmen“ (Prof. Dr. G. Menz, zit. nach Wulf, S. 395).

Propaganda und Massenkunst

Da die Ästhetisierung des Politischen aus dem Vakuum schöpfte, welches der „Zerfall bürgerlicher Öffentlichkeit“ (Negt/Kluge) hinterlassen hatte, bezog sich die NS-Propaganda primär auf die massenwirksamen Kunstformen: Rundfunk, Theater, Film und Architektur. Besonders die letztere hatte es den Machthabern angetan und dies war durchaus mit politischem Kalkül vermittelt. Als Beleg verweisen wir auf die sogenannte „Ruinenwert-Theorie“. Ihr zufolge sollte die Gestaltung und Dimension von NS-Gebäuden so angelegt werden, daß sie selbst noch als

Ruinen beeindruckend wirken würden. „Die Größe der Gegenwart wird man einst messen nach den Ewigkeitswerten, die sie hinterläßt... Ja sollten selbst die letzten lebenden Zeugen eines ... Volkes ihren Mund geschlossen haben, werden die Steine zu sprechen beginnen“ (A. Hitler, Parteitagrede 1935, zit. nach R. Merker).

Als sprechende Zeugen benennen die Steine aber eher die Schranke innerhalb der Ästhetisierung der Politik selbst, nämlich die Wiederkehr des Verdrängten. Eros, Tod und Unterwerfung waren feste Bestandteile der faschistischen Ikonographie. Als ein Beispiel wie unbewußt der Antrieb faschistischer Ideologie sich aussprach, sei hier der Kunstkritiker W. Hager zitiert: „Politik ist nichts anderes als die Kunst der Völkerformung - und von einer großen politischen Aufgabe ausgehender Bauwille wird Mittel solcher Formung sein. Seine Vorstufen liegen jedoch in der Durchgliederung bewegter Massen zur bildhaften Darstellung des Volkes. Indem die Menschen wieder lernen, sich in gebundener Form zu bewegen oder auch nur stillezustehen, beginnt eine unsichtbare Hand an ihnen zu kneten und zu bilden. Ein neues Körpergefühl erwacht, sei es auch nur beim alltäglichen Erheben der Hand zum Gruß, am höchsten erlebt in der zwingenden Gestalt gemeinschaftlicher Haltung bei Aufmarsch und Feier“ (W. Wagner, *Bauwerke im 3. Reich*, 1937, zit. nach Wulf, S. 216). Benjamin wußte um diesen dialektischen Umschlagspunkt: „Ganz elende Schriften haben mit ganz vorzüglichen dies gemein, ihr Wesen im Sprachlichen vollkommen offenkundig und präsent zu haben“ (W. Benjamin, 2, S. 59).

Exkurs: Rasse-Kunst-Theorie bei Rosenberg und Schulze-Naumburg W. Benjamins Bestimmung faschistischer Kunst als Ästhetisierung der Politik“, soll im folgenden Exkurs an der Rasse-Kunst-Theorie im Funktionszusammenhang faschistischer Theorie und Praxis expliziert werden.

Der wichtigste Vertreter dieser Richtung war Alfred Rosenberg, dessen kulturtheoretische Publikationen im Kontext der Aufbau- und Konsolidierungsphase der faschistischen Bewegung stehen. Rosenberg war u. a. Initiator des militanten „Kampfbundes für deutsche Kultur“, der die kompensatorischen „Kulturschutzbestrebungen“ völkisch, nationalistisch und pangermanisch gesinnter Gruppen innerhalb des von Kriegsniederlage, expandierendem Kapitalismus, Wirtschaftskrise, Angst vor Proletarisierung und kulturellem Substanzverlust, erschütterten, mittelständischen Bürgertums, vereinte (vgl. H. Brenner, S. 8 ff). Die dort programmatisch und praktisch verfochtenen Werte und Ziele finden sich zugespitzt und ausgeführt im weltanschaulichen System, das Rosenberg

in seinem 1930 erschienen „Mythus des 20. Jahrhunderts“ (Gesamtauflage über eine Million), der Öffentlichkeit vorlegte.

Rosenbergs Weltanschauungslehre stützt sich auf einen Denkansatz, der die „Polarität aller Erscheinungen und Ideen“ (S. 125) behauptet. Deren Zusammenhang entzieht sich rational- wissenschaftlicher Begrifflichkeit und ist nur in einer „mystischen Synthese“ (117), dem „Leben einer Rasse“ als Betätigung ihrer Seele (S. 117), einem „seelischen und rassischen Bekenntnis“ (S. 119) zugänglich. Der als „unfassbares Zentrum“, „Höchstwert“, „höchstes Ideal“, „lebensspendender Wahrheitsgehalt“ (S. 116) und Ordnungsprinzip definierte Urgrund, ist Metapremisse sowohl der empirischen Wissenschaften, als auch aller „willenhaften Weite“ (S. 119). Ist die Wissenschaft demnach eine „Folge des Blutes“ (S. 120), gilt analog für die Kunst: „Kunst ist immer die Schöpfung eines bestimmten Blutes und das formgebundene Wesen einer Kunst wird nur von den Geschöpfen des gleichen Blutes verstanden“ (S. 120). Selbst Folge eines „rassischen Bekenntnisses“, legitimieren obige Erkenntnisse als die einzig wissenschaftlich gültigen, das Verfahren, sich in der als hierarchisch strukturierte Rassengeschichte, interpretierten Kulturgeschichte, als die führende Rasse darzustellen. So sind alle kulturellen Erscheinungsformen, die nicht der Behauptung nordisch- arischer Rassenkultur einverleibt werden, als minderwertig oder entartet der Unterordnung oder Verdammung anheimgegeben.

Das Primat der Rasse erfüllte die ideologische Funktion, sich als ein jenseits aller materialistischen und idealistischen Interessen stehender „dritter Weg“, zu präsentieren, der divergierende Positionen und Bedürfnisse in sich aufzuheben beansprucht. Auf der Ebene der Theorie wird dieses Bestreben in der Technik der Kompilation, d. h. diverse Quellen zu besetzen umzufunktionieren und zu einem System zu montieren, um das zentrale Ideologem zu grundieren, sichtbar. So bemühte sich Rosenberg, im Kampf gegen „monistische, starre Dogmen“, seien sie theologisch-metaphysischer (jüdisch-römischer) oder materialistisch-sensualistischer Provenienz, z. B. ebenso die „aristokratische“ Seelenmystik Eckarts, wie die Vernunftkritik Kants einzugliedern - zugunsten einer „Wiedergeburt“, „germanisch-nordischer“, „polarer Weltanschauung“.

Die denkende Vernunft bedarf mystisch-vitalistischer Konkretion, um die „germanische Erkenntnis“ zu vermitteln, „daß die Natur sich weder durch Zauberei, noch durch Verstandesschemen meistern“ ließe, „sondern nur durch innigste Naturbeobachtung“ (S. 142). Der Topos der

domestizierten, befriedeten Natur, die keine Spur ihrer Bearbeitung mehr aufzuweisen scheint, enthält als Zerrbild gleichermaßen den Begriff der zur organischen Einheit zusammengepreßten Gesellschaft, wie den Verweis auf die Notwendigkeit extremer, äußerer und innerer Naturbeherrschung in sich. Deshalb gilt Rosenbergs Argwohn, ebenso dem „dionysisch-triebhaften“, wie einer „geist- und technikfeindlichen Leib-Seele-Einheit“. In der Suche nach dem vitalen Urgrund, sieht Rosenberg andererseits, „Kräfte“ wirken, „mit denen wir uns vielfach sympathisch berühren“ (S. 136), Den kulturpessimistischen Impuls, sich selbstvergessen in die heile Welt des Mythos zu flüchten, biegt Rosenberg jedoch - den „mystischen Urtypus nordischer Heldenhaftigkeit“ (S. 140) ideologisch interpretierend - in dynamischen Optimismus um. Dieser gehört der auratischen Sphäre des Willens an, der zentralen Vermittlungskategorie zwischen rassisch-metaphysischer Grundlage und Kulturhervorbringung.

Der polaren Konzeption der Rassenseele entsprechend, ist der Begriff des Willens gleichzeitig bestimmt als die Transformation eines metaphysischen „blinden Drangs“ (Schopenhauer) in ein finales „inneres Gesetz“ und die Transformation „egoistischer“, materieller Triebe in zweckgerichtetes, subjektives Wollen (vgl. S. 342 ff, 392 ff), die Vermittlung dieser Bestimmungen realisiert sich im organischen „Lebensprozeß“. Der Wille ist so bestimmt als permanent formender und zugleich sich formender Akt. Auf dieser Basis wird der „ästhetische Wille“, der „umfassendste Ausdruck des menschlichen Willens überhaupt“ (S. 406) als wesentliche „organische Voraussetzung“ einer „echten Ästhetik“ (S. 331) definiert. „Der Formwille und der Geist ergreifen gestaltend Besitz von der Umwelt und Innenwelt. Dieses Formen ist, sosehr Erkenntnis auch mitbestimmen mag, eine Willenstat ...Jede Gestalt ist Tat, jede Tat ist wesentlich entladender Wille“ (S. 316). Im Begriff des kontinuierlich formenden, sich formenden - und damit in sich verharrenden - Willensaktes hebt sich die Differenz zwischen Produzent, Prozeß und Produkt, Subjekt und Objekt auf: Der Produzent wird zum Produkt, das Produkt erscheint als Prozeß, der Prozeß als Produzent. Der gesteigerte Wille entfaltet sich so als „triumphaler Schein“, der seine reale Kehrseite verdrängt und gleichzeitig verkehrt aufhebt, um die „wirkliche Erfahrung vieler, bloß abhängiger Alltag, bloß Anhängsel der Güterproduktion, bloß Parzelle zu sein“, aufzuheben (P. Brückner, zit. nach P. Czerwinski, S. 107).

Dieser gewalttätige Mechanismus plagt das Bild politischer Masseninszenierungen: Verornamentierung der Massen als „Tableaux vivants“ (Kracauer) - zeigt sich in den Kunstobjekten als Exponierung des Inwendigen: monumentalisierende Kraftstrotzerei und -protzerei, - wie in den Kunstsubjekten als heroische Verinnerlichung der Werte des Zwangssystems. So ist für das „nordisch-germanische Schönheitsideal“, die äußere Schönheit ... nie Höchstwert des nordisch- abendländischen Wesens ... sondern der gestaltete Wille, der sich zeigt als ... Ehre und Pflicht... als Seelendrama... als geballte Atmosphäre“ (S. 320).

Den Zusammenhang innerer und äußerer Vergewaltigung unterstreicht das Bild, das Rosenberg vom künstlerischen Schaffensvorgang selbst gibt (das auch den faschistischen Mythos der Arbeit illustriert): „die... künstlerische Persönlichkeit... hat... nach einigen gewaltsamen Versuchen, sich die den Stoff beherrschenden Mittel angeeignet ... (Sie) steht anfänglich dem zu bezwingenden Gegenstand feindlich gegenüber, dann wird dieser gezwungen auf einen formenden Willen zu antworten und wenn dies geschieht ist Persönlichkeitsstil die Folge“ (S. 351)

Medium des martialischen Aktes ist das „rassischpersönliche Künstlerwollen“ als „Ausgangspunkt des Schöpferischen“ (S. 317), Träger ins Überdimensionale gesteigerter Fähigkeiten, unmittelbare Folge der rassischen Sendung, symbolisiert es die „einsame“, „sehnsuchtsvolle“, mit „Unendlichkeitsgefühl“ versehene Führerfigur, der Gefolgschaft zwar entrückt, aber durch das rassische Band verbunden. Analog zum Willensakt, zeigt sich in der Führerfigur selbst die Widersprüchlichkeit der Sein-Schein-Verkehrung in der Ästhetisierung des Politischen: Inkarnation und Identifikationssymbol der Volk-Führer-Einheit-Synthese ungleichzeitiger (patriarchal-feudaler und religiöser) und gleichzeitiger (Einheit, Sozialismus) Momente - ist sie oberste Persönlichkeit und zugleich de-personalisiert, die reine Inkarnation der Unterwerfung unter die rassisch-metaphysisch verklusulierte, faschistische Staatsräson.

Die alternierende Hervorhebung von Schöpfer und Schaffensakt geschieht unter demselben Vorzeichen: Realisierung und Gestaltwerdung des 'sich wesentlich entladenden Formwillens'. Die künstlerische Erscheinung soll so Abbild des Wesen-Ideals, „Gehalt ein Problem der Form“ (S. 331) und zugleich sein Ausdruck sein: „Künstlerisches Schaffen ist das bewußte Umwandeln des Stoffes und des Gehaltes durch eine in jeder Kunst durch bestimmte Formen gegebene Einheit“ (S. 406). Gerade indem die Kunst sich so als 'Form-Wesen-Einheit' begreift, wird

sie zur Ästhetisierung, zum bloßen Symbol des zum Form-Ideal stilisierten politischen Zwecks.

Alle Tendenzen der „begrifflichen Zergliederung“ in der Ästhetik werden von Rosenberg als „humanistisch-universalistisch“ oder „atomistisch-individualistisch“ attackiert. Gekennzeichnet durch mythisch-rassistischen Substanzverlust, Produkt „jüdisch-syrisch-christlicher Unterwanderung“, wird die Ästhetik seit dem Mittelalter als Geschichte fortschreitender Dekadenz gebrandmarkt.

Für die „zukünftige Ästhetik“ wird daher die mystische Aura des organischen Schaffensaktes, in der Gestalt von „Künstlererlebnisse(n) über Schaffen und Erleben“ (S. 432) zur „wesentlichen Grundlage“ erhoben. Sie garantiert, durch völlige Unterwerfung und distanzlose Identifikation, „zum Erlebnis zu gelangen, das den Künstler bei der Urschöpfung des Werkes erfüllte“ (S. 423). Reflex der rassistisch-mystischen Führer-Gefolgschafts-Einheit - als Ästhetisierung des Politischen - ist so „die Brücke vom Objekt zum Subjekt“ geschlagen, „vom Formwillen des Künstlers (als höchster Kraftäußerung) zum Formwillen des Kunstempfängers (als niederer Stufe)“ (S. 417).

Ein Wegbereiter der Rasse-Kunst-Theorie war der Architekt, Ideologe des „Heimatschutzstil“ und Kampfbundmitstreiters, Paul Schulze-Naumburg (1868-1949).

Im Unterschied zum metaphysisch-systematischen Anspruch Rosenbergs, stützte sich Schulze in seinen populistisch verfaßten Schriften, vor allem auf die biologistisch-positivistische Rasse- Anthropologie H. F. K. Günthers, die er mit Pseudo-Historie, bürgerlichen Ordnungsphantasien, antisemitischen und völkischen Ressentiments verband.

Kerngedanke“ des Konstrukts ist die Behauptung einer schon immer vorbewußten natürlichen Ordnung der Rassen, die durch die Vererbungslehre auf den wissenschaftlichen Begriff gebracht wurde. So läßt sich ein unwiderlegbares System naturgesetzlicher Evidenz deduzieren, das - hierarchisch gegliedert - durch körperliche Merkmale bestimmten Rassen, bestimmte „Charaktereigenschaften“ zuweist (die bei den einzelnen Mitgliedern unterschiedlich ausgeprägt sind). Kunst als geistige Eigenschaft ist deshalb rasse-gebunden. Die Belege dafür werden aus der Kulturgeschichte herbeizitiert. So kann Schulze - analog zu Rosenberg - den Zirkelschluß eines Primats der „gordischen Rasse“ behaupten und andererseits - wie Rosenberg - eine durch „semitische Unterwanderung“ produzierte Dekadenzgeschichte konstruieren, vom Aufstieg des christlichen Humanismus über Liberalismus, bis zur durch Industrialismus,

Verstärkung, Demokratismus, Bolschewismus und Verfall bürgerlicher Harmonie und Ordnung gekennzeichneten Gegenwart. Um die „Wissenschaftlichkeit“ seiner biologischen Abbildtheorie zu untermauern, hat Schulze die „Entartung“ der modernen Kunst, durch Vergleiche zeitgenössischer Werke mit körperlichen und geistigen Krankheitssymptomen „empirisch“ zu beweisen versucht. Ästhetisierung des Politischen als das bewußte Verwechseln von Abbildrealität und Realität des Abgebildeten. Das Freiheitsmoment der Kunst wird dadurch liquidiert und Kultur zum allumfassenden, sinnstiftenden Fetisch erniedrigt.

Literatur:

1. Albrecht Gerd (Hrsg.): Film im 3. Reich, Karlsruhe, 1979
2. Benjamin Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M., 1977
3. Der.: Der Stratege im Literaturkampf, Frankfurt/M., 1974
4. Bloch Ernst: Vom Hasard zur Katastrophe, Frankfurt/M., 1972
5. Brenner Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek, 1963
6. Czerwinski Peter: Die Welt als Wille und Anschauung: Irrationalität und Ästhetisierung im Film, in A. Marquardt/H. Rathsack (Hrsg.): Preußen im Film, Reinbek 1981
7. Glöckner Hermann: Vom Wesen der deutschen Philosophie, Stuttgart/Berlin, 1942
8. Kracauer Siegfried: Von Caligari bis Hitler, Frankfurt/M., 1984
9. Merker Reinhard: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus, Köln, 1983
10. Poliakov Leon/Wulf Joseph: Das 3. Reich und seine Denker, Frankfurt/Berlin/Wien, 1983
11. Rosenberg Alfred: Der Mythos des 20. Jahrhunderts, 31. Auflage, München, 1934
12. Schulze-Naumburg Paul: Kunst aus Blut und Boden, Leipzig, 1934
13. Ders.: Kunst und Rasse, Leipzig, 1928
14. Wulf Joseph: Die bildenden Künste im 3. Reich, Gütersloh, 1963