

Literatur

Barkhausen 1982

Hans Barkhausen: Filmpropaganda für Deutschland, Hildesheim/New York 1982

Bofinger 1933

Alfred Bofinger: Die Situation der theatralischen Kunst. Bühne – Film – Funk – Tonfilm – Fernsehen, in: Funk und Bewegung 1933, H. 8, o.P.

Daniel/Siemann 1994

Ute Daniel/Wolfram Siemann (Hg.): Propaganda, Frankfurt/M. 1994

Glasmeyer 1938

Heinrich Glasmeyer: Programmpolitik und Programmgestaltung, in: Nationalsozialistische Rundfunkkorrespondenz Folge 32 vom 10.8.1938, Blatt 3-4

Hadamowsky 1935

Eugen Hadamowsky: Vorwärts: Deutschland braucht Fernsehen! In: Funk und Bewegung 5 (25.9.1935), Nr. 10

Hempel 1991

Manfred Hempel: Fernsehleute im Spannungsfeld zwischen Fortschritt und Reaktion, in: William Uricchio (Hrsg.): Die Anfänge des deutschen Fernsehens, Tübingen 1991, S. 13-73

Herf 1984

Jeffrey Herf: Reactionary modernism. Technology, culture and politics in Weimar and the Third Reich, Cambridge u.a. 1984

Hickethier 1998

Knut Hickethier: Geschichte des deutschen Fernsehens, Stuttgart/Weimar 1998

Le Bon 1895

Gustave Le Bon: Psychologie der Massen, Leipzig 1932

Lerg 1967

Winfried B. Lerg: Zur Entstehung des Fernsehens in Deutschland, in: Rundfunk und Fernsehen 15 (1967), H. 4, S. 349-375

Nationalsoz. Rundfunkkorrespondenz vom 11.8.1937

Warschauer 1930

Frank Warschauer: Die Zukunft der Technisierung, in: Leo Kestenberg (Hrsg.): Kunst und Technik, Berlin 1930, S. 409-446

Winker 1994

Klaus Winker: Fernsehen unterm Hakenkreuz. Organisation, Programm, Personal, Köln/Weimar/Wien 1994

Nina Noeske

„Luxus zur Roheit“
Kunstautonomie, Adorno und NS

Parallelen zwischen der „kulturpolitischen“ Praxis der Nazis und dem zwischen 1934 und 1949 im Exil lebenden Theoretiker Theodor W. Adorno ziehen zu wollen, erscheint angesichts der Unvereinbarkeit beider Positionen zunächst mehr als verfehlt; legitim ist jedoch die Eingrenzung beider Standpunkte – sofern überhaupt von jeweils einheitlichen Beobachtungs- und Handlungsorten gesprochen werden kann – als Ausgangsbasis für weitere Überlegungen, welche möglicherweise auf grundlegende, auch in anderen Bereichen sich gegenseitig sowohl abstoßende als auch in einigen Punkten ergänzende Weltzugangsweisen zurückzuführen sind. Die Möglichkeit, daß beide Positionen das Ergebnis ähnlicher Erfahrungshorizonte und daraus folgender Diagnosen darstellen, ist dabei offenzuhalten.

Es liegt nahe, an dieser Stelle darauf hinzuweisen, daß es dem Faschismus in Deutschland, so heterogen dessen Ausformungen im einzelnen ausfielen, um Kultur wesentlich in Hinsicht auf deren machterhaltende Funktion ging, während Adorno umgekehrt den Bereich der Kunst als letztes Refugium unversehrter Individualität zu retten versuchte; neben gravierenden inhaltlichen Differenzen ist somit auch die innere Schlüssigkeit der jeweiligen ästhetischen Reflexionen, die es im NS-Staat als solche nie gab, auf zwei gänzlich unterschiedlichen Ebenen anzusiedeln.

Dennoch fällt auf, daß hier wie dort emphatisch an der „Autonomie“ der Künste festgehalten wurde, sei es auch, wie im Falle der „nationalsozialistischen“ Kulturpraxis, nur vordergründig; neben „ständiger Berufung auf den Autonomieschein“ (Dröge/Müller 1995, 265) finden sich bei den Nazis ebenso zahlreiche entgegengesetzte Stellungnahmen: „Kunst im absoluten Sinne [...] darf es nicht geben. Der Versuch, ihr zu dienen, würde am Ende dazu führen, daß das Volk kein inneres Verhältnis mehr zur Kunst hat und der Künstler selbst sich im luftleeren Raum des L'art pour l'art-Standpunktes von den treibenden Kräften der Zeit isoliert und abschließt.“ (Goebbels 1933; zit. nach Wulf 1983, 88) Auch der Komponist und Musikreferent Oskar von Pander ging davon aus, „daß der totale Staat die in den letzten Dezennien manchmal bitter gefühlte Grenzlinie zwischen Politik und Kultur nunmehr aufgehoben hat und sich selbst vollkommen in den Dienst einer breiten nationalsozialistischen Lebensgemeinschaft stellen will [...]“ (von Pander 1934; zit. nach Wulf 1983, 147f.).

Die Anstrengungen der NS-Kulturpolitik galten zum großen Teil der Absonderung des dezidiert politischen und gesellschaftlichen Alltagsgeschehens von Kunstproduktion und -rezeption, um die Illusion eines „unpolitischen“, nur dem persönlichen Entfaltungsbereich zugehörigen und somit „freien“ Raumes aufrechtzuerhalten; man berief sich auf den „Ewigkeitswert“ etwa einer Beethovenschen Symphonie, um diese den Hörern als vom Staat unbeeinflusste „Naturnotwendigkeit“ zu vermitteln – die Einsicht, daß es sich beim Sich-Einlassen auf diese Zugangsweise, sofern sie ausschließlich erfolgte, ebenso um alles andere als einen „geschützten“ Raum persönlicher Entfaltung handeln konnte, blieb einem großen Teil der Bevölkerung jedoch verwehrt. Solange Musik die Seele zu bewegen in der Lage ist, so wohl die einschlägige Erfahrung, kann der totale Staat nicht allumfassend sein.² Unbestreitbar ist hingegen ebenso, daß „die als bloße Ablenkung ge-

dachten Freiräume etwa mit ‚unpolitischer deutscher Hausmusik‘ nicht nur der Stärkung des Durchhaltewillens, sondern auch der des Widerstandswillens nützten“ (Heister 1984, 313f.); auf diese Weise realisiert sich neben dem „Moment des Unverbindlichen, der Folgenlosigkeit“ auch ein „Moment der Freiheit“ (Bürger 1974, 68).

Adomos Vorbehalte gegen eine im engeren Sinne „politische“ Musik, etwa eines Kurt Weill oder Hanns Eisler¹, erinnern an die Abneigung der Nazis gegenüber entschieden „nationalsozialistisch“ auftretender, die Verbreitung eines „Hurratriotismus“ (Brodde 1937; zit. nach Wulf 1983, 230) vorantreibende Musik; auch dem mit Adornos Gedankengängen Vertrauteren läßt sich ungeachtet aller Reflexionen auf höchstem Niveau der Eindruck nicht von der Hand weisen, daß es sich hierbei zusätzlich um einen Rest an theoretisch nicht mehr durchdringener Abneigung handelt.

Im folgenden soll zunächst der Versuch unternommen werden, anhand der Entwicklung der Idee von Kunstautonomie innerhalb etwa der letzten 150 Jahre deren Potentiale und Risiken offenzulegen, welche sie anscheinend für verschiedenste Zwecke verwendbar macht.

1. Schöne Scheinwelten

Zweifellos sind in der „NS-Ästhetik“ – trotz aller diesbezüglichen Problematik wird im folgenden zwecks Orientierungsmöglichkeit von einer solchen gesprochen, denn es handelt sich hierbei wohl eher um „Einschläferung der Sinne“ und somit um „Anästhetik“ (Ganglbauer 1996, 38) – zahlreiche Überzeugungen und Vorlieben des (Bildungs-)Bürgertums des späten 19. Jahrhunderts ausfindig zu machen; auf beiden Seiten dient der kulturelle Bereich vorwiegend der Etablierung „schöner“ Scheinwelten, welche dem Wunsch nach einer kontinuierlichen Fortführung des bisherigen Lebens entgegenkommt.

Indem Kunst den Standort völliger „Politikferne“ einnimmt oder sich wenigstens dorthin führen läßt, läßt sie zur Flucht vor der nicht befriedigenden Realität ein, was wiederum, neben und entgegen der „realen Selbstverwirklichung“, der Bestätigung gesellschaftlicher und politischer Gegebenheiten dient – die Diskrepanz zwischen Wunsch und Tatsachen vergrößert sich auf diese Weise, trotz der im Kunsterlebnis möglichen zeitweiligen Übereinstimmung beider, kontinuierlich.⁴ Herbert Marcuses These, daß die traditionelle „affirmative Kultur“ „die ‚äußeren Verhältnisse‘ von der Verantwortung um die ‚Bestimmung des Menschen‘ entlastet“ habe und auf diese Weise „deren Ungerechtigkeit“ bestätigt, bezieht ebenso den Umstand mit ein, daß umgekehrt allein durch jene bürgerliche Kultur das „Bild einer besseren Ordnung, die der gegenwärtigen aufgegeben ist“ (Marcuse 1979, 215) aufrechterhalten wird – ohne die Vorstellung eines Idealzustands ist keine reale Vorwärtsbewegung möglich.

In diesem Zusammenhang nimmt der Ästhetizist, mit dem Fluch (oder, je nachdem, dem Segen) der „gesellschaftliche(n) Funktionslosigkeit“ (Bürger 1974, 96) geschlagen, die Perspektive der Kunst ein, da er als Existenzrechtfertigung der Differenz zur alltäglichen Betriebsamkeit, der er nicht angehört, bedarf; ebenso wie die Kunst trägt ein in seiner Lebenspraxis ausschließlich auf seine Ausdruckskraft zurückgeworfenes Individuum den intendierten Zweck seines Wirkens in sich selbst – dabei liegt es an ihm, seinem Dasein auf diese Weise Sinn abzutrotzen. Solange die Legitimation des Künstlers davon abhängt, daß er mit den Ansprüchen der „produktiven“ Alltagswelt nicht konfrontiert wird, da er ansonsten nicht standzuhalten in der Lage wäre, muß auch die Kunst „rein“ bleiben.

Trotz geschickt eingebauter gegenteiliger Stellungnahmen verhält es sich mit den Machthabern des NS-Staates, deren Position nicht zuletzt durch von „außen“ undurchbaubare interne (personelle) Verflechtungen aufrechterhalten wird, ähnlich; würde durch Kunst eine aktive Auseinandersetzung mit der (nicht vorhandenen) logischen Stringenz „nationalsozialistischer Weltanschauung(en)“ angeregt, drohte die ideologische Stabilität des Systems durch Zerstörung der eigenen Grundlage zu kippen. Aus diesem Grunde liegt es nahe, den Bereich der Kultur als „fensterlosen“, in sich geschlossenen, keine reale Wechselwirkung zulassenden Komplex zu konzipieren, welcher durch seine Unbeweglichkeit – zumindest von seiner Seite – die Unantastbarkeit des Staatsaufbaus, dem nun der Punkt fehlt, von dem aus er angreifbar wäre, gewährleistet. Das Reden über Inhalte erweist sich in Politik und Kunst des NS-Staates als zerstörerisch. So ist es konsequent, nach der Aushöhlung des Kunstbegriffes dessen Hülle krönend und bestätigend auch über die Praxis der Staatsführung zu streifen – ebenso wie zur Zeit der bürgerlichen Hochkultur weitete sich die unkritische Haltung innerhalb des ästhetischen Bereichs auf alle Lebensbereiche aus; die politische Praxis „nimmt ästhetizistische und voluntaristische Züge an“ (Reichel 1991, 30) und verliert somit an inhaltlicher Dynamik. Daß vom nazistisch funktionalisierten Kunstwerk dabei der Eindruck von Autonomie ausgeht, liegt an der Tatsache, daß im faschistischen Deutschland der Begriff „Autonomie“ im Sinne von „Freiheit“ unter anderem auch als „Freiheit von (rational faßbaren) Inhalten“ oder als „Naturnotwendigkeit“ (und damit als mit der NS-Ideologie verschmolzen)⁵ (miß-)verstanden werden kann, entgegengesetzte Auffassungen liegen außerhalb der Interessen des „totalen“ Staates. Wenn eine mit „Natur“ gleichgesetzte „Politik“ nicht mehr als „politisch“ aufgefaßt wird (auch, wenn dieser Begriff weiterhin benutzt wird) – das aktive Gestalten von Geschichte seitens mündiger Bürger erweckt das Mißtrauen der nazistischen Machthaber ebenso wie dasjenige der opponierenden, nach der „alten Ordnung“ rufenden bürgerlichen Seite, sobald eine „natürliche Ordnung“ bzw. ein „Volksschicksal“ proklamiert wird – wird auch die vom Staat restlos durchdrungene Lebensgestaltung letztlich als „unpolitisch“, da in „Blut und Boden“ wurzelnd, wahrgenommen. Individuelles Unbehagen kann nun nicht mehr guten Gewissens kompensiert werden durch Ausflüge in die „Natur“ oder die Flucht ins Privat- und Familienleben (auch die Familie basiert auf „Natur“), welche in der Ideologie des NS-Staates in keinem wirklichen Gegensatzverhältnis zum „Geschick des deutschen Volkes“ stehen; einziges Refugium ist somit die Kunst, von der selbst führende Nazis keinen von ihrer „Weltanschauung“ her schlüssigen Existenzrechtfertigungsgrund anzugeben vermochten. Die untergründige Frage des Rezipienten beim Hören eines Mozart-Klavierkonzerts, was das hierbei möglicherweise entstehende individuelle Glücksgefühl letztlich mit dem Wollen und Wirken der Person Adolf Hitlers zu tun habe, bleibt bestehen. Kunstgenuß stellt somit, sofern die politischen Inszenierungen Hitlers noch als die eigene Entfaltung störend aufgefaßt werden, den Fluchtpunkt unbeeinflußter Lebensgestaltung dar; wird letztere jedoch als allgemein praktiziert angenommen, erweist sich das Reden von „Kunstautonomie“ letzten Endes als überflüssig.

2. Der Einzelne als Maßstab

Sowohl zur Zeit der bürgerlichen „national eingefärbten Kulturreligion“ (Reichel 1991, 35) als auch im NS-Staat zählt allein das vom gesellschaftlichen Gesamtprozeß losgelöste Einzelsubjekt als Urheber „wirklicher“ Kunst, die einem Akt höchster Individuation ent-

sprungen sein muß. Während im bürgerlichen Zeitalter jedoch der Schwerpunkt auf einer Art transzendierenden Erhöhung seiner selbst, vornehmlich durch höchste Anspannung von Schmerz und Leidenschaft ausgelöst, liegt, betont der NS-Staat neben dem (National-)Gefühl den (in seinen naturgegebenen Grenzen verharrenden) „Willensakt“; nicht zuletzt aus diesem Grunde gelten im „Dritten Reich“ Beethoven (der, gängiger Auffassung zufolge, seine 5. Symphonie einem Akt höchster Willenskraft verdankt) und Wagner (welcher sich – zeitweise – Friedrich Nietzsches Dunstkreis aussetzte und den die „Welt als Wille und Vorstellung“ konzipierenden Schopenhauer intensiv rezipierte) als Prototypen „deutscher“ Künstler.

Es liegt nahe, die Vorliebe für das schaffende Einzelsubjekt in beiden Fällen auf die Tatsache zurückzuführen, daß auf diese Weise am leichtesten von allgemein nachvollziehbaren, gesellschaftlich relevanten „Inhalten“ ebenso wie von jeglicher „Moral“ abstrahiert werden kann; dabei erweist es sich als unmöglich, den „seit Nietzsche“ um sich greifenden „ästhetische[n] Immoralismus der Romantik“ (Mattenklotz 1984, 289) vom „Anspruch des Künstlers auf ein individualistisches Dasein der Realitätsferne“, der im „Schwebezustand“ „jede existenzielle Stellungnahme vermied“ (Hesse o.J., 216), zu trennen. Eine Rolle spielt dabei die Möglichkeit, sich kraft Konzentration aufs eigene Ich bzw. auf dasjenige eines zur Identifikation einladenden Künstlers vom immer trostloser anmutenden realen Alltagsgeschehen – zur Zeit der heraufkommenden Industrialisierung ebenso wie während der Konstitution des NS-Staates – zumindest für einige Zeit loszusagen. Je stärker Kultur von sich nur geringfügig gegenseitig beeinflussenden Einzelnen gestaltet wird, desto größer ist der Schein der hier herrschenden Autonomie. Kunstautonomie scheint also zu einem nicht geringen Maße an die Vereinzelnung des kunstproduzierenden Individuums gebunden zu sein, die ihre letzte Konsequenz in der Inszenierung des „Künstler-Führers“ (Schmidt 1988, 194-212) findet; der Vergleich Goebbels' von Staatsmann/Volk auf der einen und Bildhauer/Stein bzw. Maler/Farbe auf der anderen Seite geht von genau dieser Vorstellung aus – „Führer und Masse, das ist ebensowenig ein Problem wie etwa Maler und Farbe“ (Goebbels 1931, 31; zit. nach Schmidt 1988, 207). Da der Künstler des 19. Jahrhunderts ebenso wie derjenige des NS-Staates seine Schöpferkraft, wie suggeriert wird, einzig aus überzeitlichen, ewig gültigen, ihrerseits nicht mehr hinterfragten Quellen – und seien es auch allgemein zugängliche Ideologien – empfängt, lohnt es sich darüberhinaus kaum, die „Wahrheit“ des jeweiligen Werkes, welches jeweils gültige Maßstäbe nicht berücksichtigen muß, anzuzweifeln oder über künstlerische Gestaltungsmittel zu diskutieren, denn „Wissen zerstört Genuß, heißt ein gängiges Vorurteil“ (Claussen 1993, 245). Daß der Komponist Hans Fleischer (1933) dabei „das Wesen der Musik, vornehmlich der deutschen“ als „Ausdruck seelischen Empfindens“ (zit. nach Wulf 1983, 78) charakterisieren kann, verdeutlicht die zur NS-Zeit praktizierte Koppelung von individueller Einbildungskraft und „Volksseele“ als ideale Einheit: „Daß es auf die Seele ankommt, eignet sich gut zum Stichwort, wenn es nur noch auf die Macht ankommt.“ (Marcuse 1979, 209)

Hieraus ergibt sich, daß der dargestellte Gegenstand eines Kunstwerks in Bürgertum und NS trotz Betonung der individuellen Gestaltungsfreiheit seine Grenzen innerhalb der gültigen Normen findet; „zeitlose“ Bewegungslosigkeit, leblose „Stasis“ (Hesse o.J., 51) sowie räumlich-zeitliche Zentrierung in bildender Kunst und Musik sind in einer „enthistorisierten Geschichte“ (Dröge/Müller 1995, 263) unvermeidliche Konsequenz: „Sie [die vielen Werke der NS-Kunst eigentümliche Dialektik; N.N.] ist Erzählung von Geschichte, in der Geschichte zugleich stillgestellt, enthistorisiert ist.“ (Dröge/Müller

1995, 62) Die Tatsache, daß insgesamt sechzig Prozent der Motive der ersten „Großen Deutschen Kunstausstellung“ Landschaften sowie „Typen von Menschen und Rasse“ darstellen (Brenner 1963, 112), weist ebenso in diese Richtung.

3. Kunst und Lebenswelt

Trotz der bisherigen Ausführungen ist es kaum möglich, die ästhetische Praxis des NS-Staates allein auf das „Führerprinzip in der Kunst“, das voll und ganz „im Rahmen des bürgerlichen Kulturmodells des 19. Jahrhunderts“ anzusiedeln ist, zurückzuführen (so Hesse o.J., 51); zu deutlich sind auch Verbindungslinien zum beginnenden 20. Jahrhundert erkennbar: „Der herkömmliche Gegensatz von Avantgarde und Faschismus ist damit einmal mehr obsolet geworden, wie auch schon länger das Bild von einer homogenen historischen Avantgardebewegung.“ (Dröge/Müller 1995, 38)⁶

Die wohl augenfälligsten Parallelen betreffen die durch den industriellen Produktionsprozeß ebenso wie durch die historischen Avantgarden beförderte, später durch den NS-Staat umfassend implizierte „Ästhetisierung“ des Alltags (Dröge/Müller 1995), die letztlich als „Massenkultur“ (Dröge/Müller 1995, 62) neben einer engagierten gegenseitigen Befruchtung von Lebenspraxis und Kunst umgekehrt auch die scheinbar banalsten Winkel des alltäglichen Lebens „ästhetisch“-distanziert wahrzunehmen erlaubt. „Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis“ (Bürger 1974, 44), die Grundtendenz der historischen Avantgardebewegungen, meint somit ganzheitliche Lebensgestaltung, deren „Authentizität“ jegliche inhaltsleere oder bloß geschäftige Konvention zerstören soll: „Das, was der zweckrationalen Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft am meisten widerstreitet, soll zum Organisationsprinzip des Daseins gemacht werden.“ (Bürger 1974, 44); anstatt einer „Libretto-Maschine mit auswechselbarer Moral-Platte“ (hiermit ist der abgestumpfte Bürger gemeint; N.N.) wird die „Heiligkeit des Sinnlosen“ (Hausmann 1919; zit. nach Asholt/Fähnders 1995, 171) zum Mittelpunkt der menschlichen Existenz.

Auf der anderen Seite jedoch ist durch die Wahrnehmung des Lebens als „Kunst“ die Gefahr der gänzlichen Unempfindlichkeit gegenüber existentiell Wichtigem gegeben: „Befreit der ästhetisierende Blick auf die Objekte doch aufs Wunderbarste davon, sie für das anzusehen, was sie realiter sind: Gegenstände gemacht, um Zwecke zu erfüllen; Menschen mit konkreten Bedürfnissen, Nöten und Ängsten; Häuser, die reine Spekulationsobjekte sind usw.“ (Dröge/Müller 1995, 44) – „Ästhetisierung“ stellt in diesem Zusammenhang nicht zuletzt auch eine „Entlastungs- und Verdrängungsdisziplin“ (Dröge/Müller 1995, 44) dar.

Daß es sich bei der vom NS so häufig proklamierten „a-politischen“ Kunst tatsächlich um das genaue Gegenteil handelt, wird an dieser Stelle deutlich, denn „Kultur“ im „Dritten Reich“ besitzt kein Eigengewicht mehr; ob die totale Reglementierung aller Lebensbereiche jedoch überhaupt als „Politik“ und nicht vielmehr als „äußerste Perversion von Politik“ (Ganglbauer 1996, 42) zu charakterisieren ist, bleibt mehr als fraglich, denn „[...] der Sinn von Politik [erfüllt sich] in der Freiheit der Bürger, auf dem Marktplatz zusammenzukommen und miteinander die öffentlichen Angelegenheiten, die der *res publica*, zu behandeln.“ (Ganglbauer 1996, 42; vgl. hierzu auch Heister 1984, 308) In diesem Sinne ist „Politik“ im Sinne von „disziplinierte[r] Freiheit“ (Gudopp-von Behm 1996, 37) zu verstehen.

Sowohl die Avantgarden als auch die faschistischen Machthaber Deutschlands nehmen das Unbehagen des Einzelsubjekts, welches die industriell-funktionelle Revolution mit sich führt, zur Kenntnis (Dröge/Müller 1995, 238); deutliche Differenzen treten jedoch hinsichtlich der jeweiligen Bewältigungsstrategien des „Modernisierungsschocks“ (Dröge/Müller 1995, 38) hervor. Während es den Avantgarden um die Schärfung der Wahrnehmung, um „vervielfältigte Sensibilität“ (Russolo 1913; zit. nach Asholt/Fähnders 1995, 32) und damit einhergehend um die Rekonstitution des autonomen Individuums anhand ästhetischer Mittel, um „Wahrheit“ im umfassenden Sinne auch im Alltagsbereich geht – hierfür ist die „Entgrenzung“ ebenso wie eine „Neudefinition“ von Kunst erforderlich –, benutzt der NS-Staat Kunst als „Schönheit“ (auch der Arbeit) einzig zur Aufrechterhaltung von Machtverhältnissen. Im ersten Fall soll die Urteilsfähigkeit des Individuums gestärkt und eigenverantwortliches Handeln gefördert werden, indem Ambivalenz, der „Abfall der Moderne“ (Bauman 1996, 32), als solche diagnostiziert, thematisiert und ausgetragen wird, in letzterem geht es schließlich zusammen mit der Eliminierung jeglicher subjektiver Autonomie auch um die Zerstörung von Zweideutigkeit; so liegt es nahe, auf der einen Seite von „Politisierung der Kunst“, auf der anderen von „Ästhetisierung“, wenn nicht „Faschisierung der Politik“ (Heister 1984, 308) zu sprechen (vgl. hierzu auch Benjamin 1977, 44).

4. Kunst und Technik

Gemeinsamkeiten ergeben sich wiederum bezüglich der jeweiligen Stellung zur Technik; trotz aller hier auftretenden Ambivalenzen im „Dritten Reich“ findet auf beiden Seiten der vom Bürgertum noch verteufelte „maschinelle Bereich“ Eingang in nahezu jede Art von Kunstproduktion, allerdings wiederum unter verschiedenen Vorzeichen: Entgrenzung der Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts zielt auf die Etablierung des autonomen Subjekts durch tatkräftige, bewußte Auseinandersetzung mit der ihm (zunächst) entgegengesetzten Maschine, während der NS-Staat letztere wesentlich als Mittel zur Darstellung der eigenen unbegreifbar-„stählernen“ Macht einsetzt. Dem Ausdruck der „musikalische[n] Seele der Massen [...], der großen Industrieanlagen, der Züge, der Transatlantikkreuzer, der Panzer, Automobile und Flugzeuge“ (Pratella 1911, 18; zit. nach Asholt/Fähnders 1995), welcher vom akustischen Futurismus gefordert und beispielsweise durch Arthur Honeggers musikalisches Portrait der Schnellzuglokomotive *Pacific 231* (1924) ebenso wie durch den Brutismus des ersten Jahrhundertdrittels verwirklicht wird, steht somit der Ausspruch Hitlers, daß ein „Meisterwerk“ „ein Tempel der Kunst und keine Fabrik, kein Fernheizwerk, keine Bahnstation oder elektrische Umschaltzentrale“ (Hitler 1937; zit. nach Hesse o.J., 245) sei, diametral entgegen.

Scheinbar paradoxerweise trachten die historischen Avantgarden hierbei, durch unbeschönigende Konfrontation die Entfremdung zwischen Mensch und Technik aufzuheben, indem die Maschine in ihrer eigenen Sprache „zu Wort kommt“, während im Nazismus die Kluft zwischen beiden durch „organische“ Verschleierung der technologischen Grundlage von Kunst und Masseninszenierung, also auf den ersten Blick durch ein „Aneinanderrücken“ beider Bereiche durch die „Verschwisterung“ von Mittel und Zweck, radikal verschärft wird.

Wie bereits angedeutet, sind diese Überlegungen einzig als Grundorientierung zu verstehen; es ist kaum möglich, den Punkt zu bezeichnen, an dem „der Futurismus aufhört

und der Faschismus beginnt“. Die Diskussion der Frage, ob und inwieweit nazistisches Gedankengut schon in der Verherrlichung des Rennwagens bzw. in derjenigen des Krieges schlummert – letzterer stellt nach Filippo Tommaso Marinetti die „einzige Hygiene der Welt“ dar (Marinetti 1909; zit. nach Asholt/Fähnders 1995, 5) und wurde auch vom „heroischen Realismus“ Ernst Jüngers begrüßt – würde an dieser Stelle zu weit führen.

5. Demokratie und Vereinzelung

Die Grundidee der Avantgarden, daß der Bereich der Kunst prinzipiell jedem offensteht, impliziert ein Moment des „Demokratischen“: Schöpferisches soll nunmehr „an allen Ecken und Enden auf die Häuserwände, Zäune, Dächer und Straßen unserer Städte und Dörfer, auf die Rückseite der Automobile, Equipagen und Straßenbahnen und auf die Kleidung aller Bürger geschrieben werden“ (Majakovskij/Burljuk/Kamenskij 1918; zit. nach Asholt/Fähnders 1995, 140). Demgegenüber tendieren die solche Ideen proklamierenden Künstler von jeher zur Isolation (Dröge/Müller 1995, 150, 187); die Konzentration auf das eigene für die Außenwelt extrem sensibilisierte Selbst, auch in Verkleidung der „Objektivität“ der Maschine, scheint, sofern sie ungeachtet aller Programmatik tatsächlich durchgeführt wird, a priori einer allgemeinen Verbreitung abgeneigt zu sein – „Es ist das die eigentliche Aporie jener Moderne.“ (Dröge/Müller 1995, 151)

Demgegenüber findet die vom NS-Staat verteidigte Kunst trotz aller Beteuerungen, es handele sich bei ihr um Produkte „genialer“ oder einfacher „gesund empfindender“ Einzeler, weiteste Akzeptanz. Vorherrschend sind in diesen Werken anscheinend leicht übertragbare Schemata, welche die Zentrierung auf die eigene Person zumindest als fragwürdig erscheinen lassen, sofern nicht angenommen wird, daß tatsächlich eine Art „Volksseele“ das ästhetische Empfinden lenkt.

Durch die Thematisierung von undefinierbaren Seelenzuständen, die aufgrund der fehlenden Rückkopplung an vorgegebene Normen „ästhetisch unaufgelöst“ und damit „dissonant“ (Dröge/Müller 1995, 150) bleiben, richten die Avantgarden ein neues ästhetisches Ideal auf, dessen Inhalt im Gegensatz zu dem der NS-Ästhetik durch weitgehende Dynamisierung auch im Sinne von Desintegration gekennzeichnet ist; „diese Disharmonie ist“, so Bauman (1996, 23), „genau jene Harmonie, deren die Moderne bedarf.“

6. Adorno

Von der „bürgerlichen Hochkultur“ (Reichel 1991, 30) übernimmt auch Adorno zweifellos die Vorstellung eines vom politischen Betrieb abgekoppelten Kunstbereichs (vgl. Bürger 1974, 132), auch wenn dieser letztendlich durch dialektische Vermittlung wiederum Teil der Gesellschaft ist; eine Gleichsetzung von Kultur und Alltag ist beim Verfasser der „Ästhetischen Theorie“ nicht denkbar.

Sowohl im 19. Jahrhundert als auch bei Adorno ist die Sehnsucht nach einem von „unbeschädigter Subjektivität“ durchdrungenen Raum unverkennbar, der nur außerhalb des „brutalen“ Tagesgeschehens angesiedelt werden kann – auch hier ist folglich die schmerzhafteste Erfahrung von „Zerrissenheit und Entfremdung“ (Reichel 1991, 33) und das damit einhergehende Bedürfnis nach „Trost“ Grundlage der Konzeption von „Kunstautonomie“. Fühlte sich das Individuum in die es umgebende „Welt“ bruchlos eingebettet, bedürfte es

nicht mehr der Vorstellung einer „Gegenwelt“; Möglichkeit und Wirklichkeit wären auf diese Weise versöhnt.

Eine solche „Versöhnung“ jedoch wurde durch die im „Dritten Reich“ praktizierte Atomisierung und Katalogisierung von Individuen (Voraussetzung für die Eingliederung menschlicher Subjekte in die neue faschistische Ordnung ist eine vorherige Zerstörung inhaltlich begründeter Gruppenformationen wie z.B. Freundschaften – erst wenn solche sozialen Verbindungen „gekappt“ sind, kann mit dem Individuum wie mit einem Baustein verfahren werden) aufgrund der völligen Aussparung von individueller Freiheit wohl kaum erreicht.

Im Falle einer „Vermischung“ von begrifflich-rational dominierter und somit eng umgrenzter Praxis mit dem der „freien“ Entfaltung von Einbildungskraft und Verstand vorbehaltenen Kunsterlebnis würde letzteres sowohl seine Eindringlichkeit als auch seine Tiefe verlieren, die letzte Fluchtmöglichkeit bliebe auf diese Weise versperrt; unter anderem aus diesem Grunde schließen sowohl das Bürgertum des 19. Jahrhunderts als auch Adorno die direkte Vermittlung politischer Botschaften durch Kultur aus.

Adorno selber gesteht der Idee von Kunstautonomie des 19. Jahrhundert somit ein Moment von umfassenderer Wahrheit zu; indem Kultur völlig absieht vom alltäglichen Dasein des Menschen, was schließlich in einen reinen Ästhetizismus mündet, verschließt sie sich nicht gegen das ethisch Gute, sondern vielmehr gegen die Unmoral, welche sich als (zweckgerichtete) „Güte“ verkleidet: „Der Aufruhr des Schönen gegen das bürgerlich Gute war Aufruhr gegen die Güte. Güte selber ist die Deformation des Guten. [...] Indem Antimoral das Unmoralische der Moral, Repression, verwirft, macht sie zugleich ihr innerstes Anliegen sich zu eigen [...]“ (Adorno 1980, 103-105) – „Antimoral“ wäre somit die eigentliche Moral.

Ebenso wie das sich als „unpolitisch und erhaben über alle Klasseninteressen“ (Hesse o.J., 44) charakterisierende Bürgertum bezieht auch Adorno den Bereich der Kultur in erster Linie auf das schaffende Einzelsubjekt; jede Art von „Gemeinschaftsmusik“ erscheint ihm als verdächtig (vgl. Adorno 1984; Mayer 1979, 151), denn erst ein vollkommen autonomes, sich auf sich selbst zurückziehendes Individuum vermag sich in dieser Konzeption auf die Eigengesetzlichkeit der jeweiligen Kunstspähren vollständig einzulassen. Dies erscheint angesichts der Notwendigkeit einer Absonderung des „Verständigungsbereiches“ von der Kunst als konsequent, denn die einzige Kommunikation vollzieht sich Adorno zufolge zwischen dem Künstler und dem von ihm zu bearbeitenden Material – ob auf diese Weise tatsächlich ein „hermetischer Raum einsamer Reflexion mit der Tendenz zum Verstummen“ (Mayer 1979, 150) geschaffen wird, ist jedoch zweifelhaft.

Ein gravierender Unterschied zwischen dem ästhetischen Programm des 19. Jahrhunderts und dem von Adorno besteht hingegen hinsichtlich der Einschätzung der sich im Kunstwerk manifestierenden Inhalte: Dem „romantische[n] Subjektivismus“ (Reichel 1991, 33) gelten diese als der gesellschaftlichen Wirklichkeit restlos entthobene, Ehrfurcht gebietende Wahrheiten, die zu hinterfragen nicht möglich ist, wogegen die „solipsistische Ästhetik Adornos“ (Dröge/Müller 1995, 151) ihnen höchste gesellschaftliche Relevanz zuerkennt: „Denn noch die einsamste Rede des Künstlers lebt von der Paradoxie, gerade vermöge ihrer Vereinsamung [...] zu den Menschen zu reden.“ (Adorno 1990, 29) Nichts liegt Adorno ferner als die Unterstützung des Klischees etwa von der „zeitlosen, gefühlvollen“ klassischen Musik; die ständige Wechselwirkung zwischen Kunst und Gesellschaft kann nur dann zu einer wirklichen beidseitigen Bewegung führen, wenn jeder Be-

reich seine inneren Konflikte rücksichtslos in sich austrägt und vor Konfrontationen nicht zurückschreckt.

Ihrer gesellschaftlichen Entstehung verdankt es Kunst, daß ihre eigenen, auf den ersten Blick restlos in sich abgeschlossenen Probleme denjenigen der Wirklichkeit „draußen“, ohne letztere „abzubilden“, genau entsprechen; so sind die „gesellschaftlichen Antinomien, die an der Isolation der Musik schuld tragen, in Musik darzustellen. Die Musik ist umso besser, je tiefer die Macht der Widersprüche und die Notwendigkeit ihrer gesellschaftlichen Überwindung ausgeformt, je reiner die Not ausgesprochen wird und in der Chiffrenschrift des Leidens zur Veränderung aufruft.“ (Adorno 1984, 731) Da Musik selber jedoch sowohl einen Teil der (in sich widersprüchlichen) Gesellschaft als auch deren Widersprüche darstellt (was sich zu einer weiteren Aporie verfestigt, denn so steht Musik gleichzeitig „innerhalb“ und „außerhalb“), besteht ihre „Wirkungschance“ einzig in der ihr immanenten „Wirkungslosigkeit“ (Specht 1981, 12).

Deutlich wird hierbei, daß die Versenkung des Künstlers in seine eigene Produktionssphäre bei Adorno zugleich die höchste Annäherung an den geschichtlich-gesellschaftlichen Gesamtprozeß verfolgt, während die „Kulturreligion“ (Reichel 1991, 32) der bürgerlichen Kultur sich kontinuierlich von diesem entfernt – Kunstautonomie beinhaltet folglich auf beiden Seiten entgegengesetzte Konsequenzen. Adornos Konzeption von Kunst ist aus diesem Grunde nur scheinbar „a-politisch“, auch wenn es zunächst, je nachdem an welchem Punkt der (negativen) Dialektik die Beobachtung einsetzt, so aussieht. Anders als innerhalb der bürgerlichen „Gefühlkultur“ (Reichel 1991, 32) mit impliziter „Stillstellung des Glücks und des Geistes“ (Marcuse 1979, 187) wird hier nicht mehr der Versuch unternommen, die einzelnen Momente eines Werkes unter einer glatten, undurchdringlichen Oberfläche miteinander zu „versöhnen“, da jede Art von harmonisierender Integration aufgrund der hierfür nicht mehr vorhandenen Voraussetzungen Adorno zufolge auf Gewalt beruhen würde: „Wie sehr auch diese Musik [gemeint ist die Musik Arnold Schönbergs; N.N.] gleichsam vegetabilischem Drang ihren Ursprung verdankt, wie sehr auch gerade ihre Unregelmäßigkeit organischen Formen sich anähneln, nirgends ist sie Totalität.“ (Adorno 1990, 45)

An dieser Stelle wird die enge Beziehung Adornos zu den Avantgarden deutlich, welche ebenso die gesellschaftlich-politische Relevanz von Kunst und Kultur in den Vordergrund rücken; während hier jedoch durch eine explizit „negative Ästhetik“ (Dröge/Müller 1995, 150) der Versuch unternommen wird, sich allzu reibungsloser gesellschaftlicher Verwertung zu entziehen und neue Maßstäbe aufzurichten, ergibt sich bei Adorno die „Dissonanz“ einer „entfesselten Kunst“ (Adorno 1990, 102) einzig durch die „immanente Logik des Materials“ – die künstlerischen Ergebnisse beider Konzeptionen sind dabei zu einem nicht geringen Teil deckungsgleich.

Die Ästhetik Adornos stellt insoweit also in nahezu jeder Hinsicht eine Vermittlung zwischen den Kunstvorstellungen der traditionellen „affirmativen Kultur“ (Marcuse 1979) und den Absichten der Avantgarden dar: Indem die Forderung nach einer (unmöglichen) „Unabhängigkeit“ des kulturellen Bereichs übernommen wird, sollen die bestehenden Verhältnisse einer Veränderung zugeführt werden; je tiefer sich das Subjekt in seine eigenen Seelenregungen versenkt, desto objektiver vermag es die Not der Gesellschaft zu artikulieren. Auf diese Weise ergibt sich ein „Kurzschluß“ zwischen „Affirmation“ und „Revolution“.

Die Ästhetik des „riesigen Bejahungsmechanismus“ (Hesse o.J., 242) im „nationalsozialistischen“ Deutschland ist ebenso sowohl auf die Kulturkonzeption von Kaiserreich

und Bürgertum als auch auf die Konsequenzen einer Aufweichung der Grenzen zwischen Kunst und Lebenswelt zurückzuführen; mit den Mitteln der neueren „Entgrenzungsstrategie“ wird eine „Reauratisierung“ (Dröge/Müller 1995, 265) der Gesellschaft in Angriff genommen, die sich im „totalen Staat“ notwendig auch auf den Bereich der Kunst erstreckt. Auf diese Weise gewinnt die Rede von „Politikfreiheit“ innerhalb von Kunst an Wahrheit – denn um „Politik“ im eigentlichen Sinne handelt es sich, wie bereits dargestellt, nicht mehr.

Mit der Konzeption des die Massen überstrahlenden „Künstler-Führers“, gekennzeichnet durch den „dogmatischen Versuch [...], das eigene Wesen und Tun aller rationalen Rechenschaft zu entziehen“, ist außerdem eine „nicht denkbare, aber angestrebte“ (Schmidt 1988, 231) Versöhnung zwischen dem romantischen Ideal des genialen, einsamen Schöpfers und dem Wunsch nach „Demokratisierung“ von Kultur erreicht; auch die entsprechende Aporie innerhalb der Avantgarden findet hier ihre Auflösung (Dröge/Müller 1995, 187-190).

7. Schluß

Als Ausgangspunkt wurde die Abneigung gegenüber „politischer“ Musik sowohl seitens Adornos als auch seitens der NS-Ästhetik konstatiert. Daß hier (mindestens) zwei völlig unterschiedliche Konzeptionen, welche jeweils sowohl „bürgerliche“ als auch „avantgardistische“ Elemente in sich vereinen, eine Rolle spielen, ist nun deutlich erkennbar: Adornos Kunstverständnis ist von dem Willen zur Veränderung, das der Nazis von der Forderung nach Restauration bzw. Sicherung bestehender Strukturen geleitet.

Offensichtlich ist jedoch auch, daß die Tendenz Adornos, auf deutliche Artikulation bestehender Bedürfnisse innerhalb musikalischer Werke zu verzichten, die Gefahr der Vereinnahmung für die unterschiedlichsten Zwecke in sich birgt; wenn zudem nicht sicher ist, ob sich der von Adorno angestrebte Idealzustand einer „Versöhnung“ diesseits oder im utopisch-religiösen Sinne „jenseits“ der Geschichte befindet, ist zweifelhaft, wo letztlich die real vorwärtstreibende Wirkung seiner Ästhetik ausfindig zu machen ist.

Einen unzweideutigen Widerstand gegen die faschistische Instrumentalisierung von „großer Kunst“ zwischen 1933 und 1945 vermag die vorwiegend das „autonome Kunstwerk“ verteidigende Ästhetik Adornos folglich nicht darzustellen, auch wenn deren Intentionen unbestreitbar in diese Richtung zielen. Der aus dem Zusammenhang gerissene, aber das zentrale Anliegen Adornos auf den Punkt bringende Satz aus den *Minima Moralia*: „Denn inmitten der allgemeinen Fungibilität haftet Glück ausnahmslos am Nichtfungibeln.“ (Adorno 1990, 133f.) erweist sich auch für auf „totale“ Herrschaft zielende Systeme als uninterpretierbar, ausbaufähig und damit bestandssichernd.

Anmerkungen

- 1 Adorno 1980, 135.
- 2 Vgl. hierzu Heister 1984, 308ff.; Opitz 1984, 53.
- 3 Adorno 1984, 749f.
- 4 Heister (1984) spricht diesbezüglich von „imaginär-realer Selbstverwirklichung“ (306). Die Vermutung liegt nahe, daß der „Einstand“ während der Hingabe des Individuums an den Gegenstand „Kunst“ als umso intensiver erfahren wird, je gebrochener sich das Verhältnis zwischen Realität und Utopie in der Alltagswelt erweist.

- 5 Vgl. hierzu Bürger 1974, allerdings in anderem Zusammenhang: „Eine sich naturwüchsig durchsetzende Emanzipation wäre das Gegenteil von Emanzipation.“ (38)
- 6 Auf das Verhältnis zwischen Bürgertum und Avantgarde soll hier nicht explizit eingegangen werden; vgl. hierzu z.B. Mattenklott 1984.

Literatur

Adorno 1980
Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, in: *Gesammelte Schriften* Bd. 4, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1980

Adorno 1984
Theodor W. Adorno: Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, in: *Gesammelte Schriften* Bd. 18 (Musikalische Schriften 5), hg. v. Rolf Tiedemann/Klaus Schultz, Frankfurt a. M. 1984, S. 729-777

Adorno 1990
Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. 12, hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M. 1990

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

Bauman 1996
Zygmunt Bauman: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, Frankfurt a. M. 1996

Benjamin 1977
Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M. 1977, S. 7-44

Brenner 1963
Hildegard Brenner: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1963

Brodde 1937
Otto Brodde: *Das Volkslied politisch*, in: *Völkische Musikerziehung* 1937, S. 316-317

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

Claussen 1993
Detlev Claussen: *Nach Auschwitz kein Gedicht? Ist Adornos Diktum übertrieben, überholt und widerlegt?*, in: Harald Welzer (Hrsg.): *Nationalsozialismus und Moderne*, Tübingen 1993

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

Fleischer 1933
Hans Fleischer in: *Deutsche Kultur-Wacht* vom 2.9.1933, H. 22, S. 11

Ganglbauer 1996
Stephan Ganglbauer: *Kunst und nationalsozialistische Gewaltherrschaft. Zwanghafte Ästhetisierung der unförmigen Leere*, in: Hubert Christian Ehalt (Hrsg.): *Inszenierung der Gewalt. Kunst und Alltagskultur im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M. 1996, S. 37-80

- Goebbels 1931
Joseph Goebbels: Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern. München 1931
- Goebbels 1933
Joseph Goebbels in: Berliner Lokal-Anzeiger vom 11.4.1933, Morgenausgabe
- Gudopp-von Behm 1996
Wolf-Dieter Gudopp-von Behm: Umriss des Begriffs „Revolution“, in: Hanns-Werner Heister (Hrsg.): Musik/Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag, Bd. 1, Hamburg 1996, S. 15-37
- Hausmann 1919
Raoul Hausmann: Pamphlet gegen die Weimarer Lebensauffassung, in: Asholt/Fähnders 1995, S. 171-172
- Heister 1984
Hanns-Werner Heister: Nachwort. Funktionalisierung und Entpolitisierung, in: Hanns-Werner Heister/Hans-Günter Klein (Hrsg.): Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, Frankfurt a. M. 1984, S. 306-315
- Heister 1990
Hanns-Werner Heister: Musikalische Autonomie und herrschaftstechnische Verwendung. Zum Begriff des Politischen, in: Otto Kolleritsch (Hrsg.): Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts, Wien/Graz 1990, S. 107-129
- Hesse o.J.
Eva Hesse: Die Achse Avantgarde – Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound, Zürich o.J.
- Hitler 1937
Adolf Hitler: Rede anlässlich der Eröffnung des Hauses der Kunst in München vom 18.7.1937, in: Erhard Klöss (Hrsg.): Reden des Führers. Politik und Propaganda Adolf Hitlers 1922-1945, München 1967
- Majakovskij/Burjuk/Kamenskij 1918
Vladimir Majakovskij/David Burjuk/Vasilij Kamenskij: Dekret Nr. 1 über die Demokratisierung der Kunst: Zaunliteratur und Hinterhofmalerei, in: Asholt/Fähnders 1995, S. 140-141
- Marcuse 1979
Herbert Marcuse: Über den affirmativen Charakter der Kultur (= Schriften, Band 3), Frankfurt a. M. 1979, S. 186-226
- Marinetti 1909
Filippo Tommaso Marinetti: Manifest des Futurismus, in: Asholt/Fähnders 1995, S. 4-7
- Mattenklott 1984
Gert Mattenklott: Ästhetizismus und Faschismus, in: Hanns-Werner Heister/Hans-Günter Klein (Hrsg.): Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, Frankfurt a. M. 1984, S. 289-296
- Mayer 1979
Günter Mayer: Adorno und Eisler, in: Otto Kolleritsch (Hrsg.): Adorno und die Musik, Graz 1979, S. 133-155
- Opitz 1984
Reinhard Opitz: „Raum“, „Rasse“, „Volk“. Über den Zusammenhang von Programm, Ideologie und Ideologie-politik des deutschen Faschismus, in: Hanns-Werner Heister/Hans-Günter Klein (Hrsg.): Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, Frankfurt a. M. 1984, S. 37-56

- von Pander 1934
Oskar von Pander: SS-Konzert, in: Die Musik, Dezember 1934, S. 20
- Pratella 1911
Ballila Pratella: Manifest der futuristischen Musiker, in: Asholt/Fähnders 1995, S. 18
- Reichel 1991
Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reichs. Faszination und Gewalt des Faschismus, München, Wien 1991
- Russolo 1913
Luigi Russolo: Die Geräuschkunst, in: Asholt/Fähnders 1995, S. 30-32
- Schmidt 1988
Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945, Band 2: Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs, Darmstadt 1988
- Specht 1981
Silvia Specht: Erinnerung als Veränderung. Über den Zusammenhang von Kunst und Politik bei Th. W. Adorno, Mittenwald 1981
- Wulf 1983
Joseph Wulf: Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1983

Hanns-Werner Heister (Hrsg.)

„Entartete Musik“ 1938 –
Weimar und die Ambivalenz

Teil 1

Ein Projekt
der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar
zum Kulturstadtjahr 1999

PFAU

Inhaltsverzeichnis

TEIL I

- 11 Wolfram Huschke
Geleitwort
- 13 Hanns-Werner Heister
Faschismus Weimar Modernisierte Reaktion

I. Moderne/Antimoderne

- 35 *Moderne/Antimoderne: Einführung*
Nina Noeske
- 36 Reinhard Krüger
Reklame, Motoren und der Klang der modernen Wirklichkeit. Essay über Apollinaire, Marinetti und die Sinnlichkeit des modernen Lebens
- 82 Reinhard Kühnl
Zur ideengeschichtlichen Verortung des (deutschen) Faschismus
- 91 Kilian Stein
Der Wahrheits- und Realitätsgehalt des Gegensatzes von Natur und Geist
- 105 *Arbeiterbewegung/Musikkultur*
Silke Wenzel
- 114 *1926/36 – Die NSDAP in Thüringen/Weimar*
Sonja Neumann
- 121 Peter Reichel
*Modern und antimodern zugleich?
Das NS – System und das Problem der Modernität*
- 137 Knut Hickethier
Medien und reaktionäre Modernisierung im „Dritten Reich“
- 149 Nina Noeske
„Luxus zur Rohheit“. Kunstautonomie, Adorno und NS

Die Deutschen Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

„Entartete Musik“ 1938 – Weimar und die Ambivalenz :
ein Projekt der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar
zum Kulturstadjahr 1999 / Hanns-Werner Heister (Hrsg.).
[Beitr.: Albrecht Dümmling ...]. – Saarbrücken : Pfau
ISBN 3-89727-126-5

Teil 1 . – (2001)

ISBN 3-89727-126-5

© 2001 bei den Autoren und dem PFAU-Verlag, Saarbrücken
Alle Rechte vorbehalten.

Herausgeber: Hanns-Werner Heister
Redaktion: Sonja Neumann, Silke Wenzel
Red. Mitarbeit: Elisabeth Brinkmann, Ulrike Flachmüller, Nina Noeske
Satz: Silke Wenzel
Umschlaggestaltung: Sigrid Konrad

Printed in Germany

Zu beziehen über den Buchhandel oder durch den Verlag
PFAU-Verlag · Postfach 102314 · D 66023 Saarbrücken
www.pfau-verlag.de · info@pfau-verlag.de