

Jörg Probst (Hg.)

POLITISCHE IKONOLOGIE
Bildkritik nach Martin Warnke

Jörg Probst (Hg.)

Politische Ikonologie

Bildkritik nach
Martin Warnke

Mit einem Originalbeitrag von Martin Warnke

Reimer

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Schleicher-Stiftung Baden-Baden

 **Schleicher**
Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gestaltung: Alexander Burgold · Berlin
Umschlagabbildung: Martin Warnke, Collage „Politische Hände“ (Ausschnitt), aus: Forschungsstelle
Politische Ikonographie (Hg.), Bildindex zur politischen Ikonographie, Hamburg 1993, S. 33

Schrift: Sabon LT, ITC Lubalin Graph
Papier: 130 g/m² PrimaSet
Druck: Hubert & Co · Göttingen

© 2022 Reimer Verlag GmbH · Berlin, und die Autor*innen
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01677-9 (Print)
ISBN 978-3-496-03065-2 (E-PDF)

Inhalt

Vorwort	7
<i>Jörg Probst</i>	
Die Wiederentdeckung der Nazikunst	11
<i>Martin Warnke</i>	
POLITISCHE IKONOLOGIE ALS METHODE	23
Politische Ikonologie	25
<i>Horst Bredekamp</i>	
Ikonologie, Architektur und das Politische. Begriffliche, inhaltliche und methodische Bestimmungen der Architekturikonologie von Bandmann über Warnke bis heute	51
<i>Hauke Horn</i>	
Gibt es demokratische Ikonographien?	67
<i>Nikolas Werner Jacobs</i>	
MARTIN WARNKE UND DIE POLITISCHE IKONOGRAPHIE	85
Die Kunst der Kritik. Grundlegungen bei Martin Warnke	87
<i>Matthias Bormuth</i>	
„Im Verein mit Werner Hofmann“. Martin Warnke, Werner Hofmann und die Hamburger Kunstwissenschaft seit den 1970er Jahren	109
<i>Klara von Lindern</i>	
„Rubens' Ruf“. Martin Warnke – von Frankfurt nach Köln	129
<i>Barbara Welzel und Andreas Zeising</i>	
Pressefotografie als Spielball der politischen Ikonographie	149
<i>Julia Modes</i>	

POLITISCHE IKONOLOGIE DER GEGENWART	171
Bild, Kritik und Krise. Politische Ikonographie und zeitgenössische Kunst. Ein Lagebericht	173
<i>Michael Diers</i>	
Zeitgenossin und Augenzeugin: Ikonologie einer Gegenwart	201
<i>Johannes von Müller</i>	
Von Engeln und Taxifahrern: eine Ikonologie von Botenfiguren	215
<i>Anna Schober</i>	
Positive Pathways (+) – eine künstlerische Auseinandersetzung mit den politischen Bildstrategien der Vereinigten Arabischen Emirate im Zuge der „Vision 2021“	235
<i>Daniel Berndt</i>	
DIGITALE POLITISCHE IKONOLOGIE	251
Aby Warburgs „gute Nachbarn“ im digitalen Raum. Vom (gezielten) Suchen und (zufälligen) Finden von Bildern	253
<i>Dorothee Haffner</i>	
Wilde Forensis. Zur Ikonologie digitaler Bildevidenz	267
<i>Roland Meyer</i>	
Populistische Ikonologie	283
<i>Jörg Probst</i>	
Memes als digitale politische Ikonologie. Die digitalen Bilderkämpfe der extremen Rechten	303
<i>Nick Nestler</i>	
Biographien der Beitragenden	319

Vorwort

Jörg Probst

„Concetto: Die Referate aus den Bedürfnissen einer laufenden Diskussion, zur Konkretisierung eines sich als mittellos erkennenden Reflexionsprozesses darbieten! Wir hätten ein kongressales Novum, bei welchem die Zuhörer selbst für den Verlauf mitverantwortlich würden, und die Referate nur in den Dienst dieser Wahrnehmung gerieten.“¹

Noch nach einem halben Jahrhundert bewahrt dieser Entwurf eines herrschaftsfreien, autoritätsfernen, allein der Sache unterworfenen Gesprächs seinen anziehenden Reiz. Warum musste es scheitern? Warum entwickelte die von Martin Warnke organisierte und geleitete Sektion „Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung“ auf dem 12. Kunsthistorikertag in Köln 1970 trotz dieses versöhnlichen „conzettos“ eine so vollkommen andere, in ein Fiasko mündende Eigendynamik? Warum geriet eine Tagung, die Probleme aufzeigen und durch dieses aufklärerische Interesse befrieden sollte, zu einem für Warnke und die Referenten in Köln karriere- und sogar existenzbedrohenden Eklat? Zeigt sich in der aufklärerischen voraussetzungslosen, unverhüllten Debatte über Bilder und Begriffe eine Sprengkraft, die auch das Aufklärerische selbst bedroht und unmöglich macht?² Könnte wieder passieren, was 1970 geschah?

-
- 1 Martin Warnke an Winfried Ranke, 12. Februar 1970, Nachlass Martin Warnke, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. – Im Nachlass Martin Warnkes am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg hat sich ein umfangreicher Briefwechsel über die Vorbereitungen und die Nachwirkungen der Kölner Sektion erhalten. Für die Möglichkeit der Einsichtnahme in diesen auch menschlich berührenden Bestand danke ich sehr herzlich Susanna Brogi und Agnes Harter (GNM Nürnberg) und Philine Warnke.
 - 2 Zu dieser Idee und Ideengeschichte der notwendigen Verhüllung, einem Lebensthema von Martin Warnke seit seiner Dissertation über die Briefe von Peter Paul Rubens als Diplomaten vgl. Horst Bredekamp/Michael Diers/Ruth Tesmar/Franz-Joachim Verspohl (Hg.), *Dissimulazione onesta oder die ehrliche Verstellung: von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat. Martin Warnke zu Ehren. Ein Symposium*, Hamburg 2003.

Auch oder gerade im Rückblick nach langer Zeit verstören die damals ausbrechende Empörung und die viele Jahre anhaltende Feindschaft älterer Kollegen des Faches. Aus heutiger Sicht mag der Titel der buchstäblich „einschlagenden“, detonationsartig wirkenden Sektion kaum noch spektakulär oder provokant klingen. Dass Kunstwerke von scheinbar überhistorischen und gesamtgesellschaftlichen Werten, Normen und Ideen nicht in Dienst genommen werden können, sondern aktiver und kritischer Teil der Geschichtlichkeit von Werten, Normen und Ideen sind, gehört längst zum Standard der Kunstforschung. Für Martin Warnke, darauf verweisen einige der Beiträge des vorliegenden Bandes, lag in dem immanent politischen Wesen der Kunst als „ewiger Verräterin“ vermeintlich zeitlos gültiger Vorstellungen von Macht und Ordnung die Mission eines wissenschaftlichen Lebenswerkes. Darauf kann auch in Anbetracht der gegenwärtig vielfach zu beobachtenden spukhaften Wiederkehr von Identitätspolitik und anderer Mystifizierungen von Begriffen und Vorstellungen zur Verschleierung von Diversität, Heterogenität und Zeitlichkeit nicht deutlich genug verwiesen werden. Der ästhetische Rang und die symbolische Tiefe des Kunstwerks ist nicht das ganz andere des Wandels in der Geschichte, sondern vielmehr der Maßstab der Erforschung historischer Transformationen.

Dass dies nicht immer so war, sondern Kunstwerke stattdessen häufig als Ausdruck ewig gültiger schicksalhafter, historischer Mächte, als überindividuelle Verkörperungen von „Volksgeist“ oder „Zeitgeist“ angesehen oder gar selbst zur Quelle politischer und soziokultureller Normen überhöht wurden, dokumentieren die heftigen Reaktionen gegen die 1970 von Martin Warnke in Köln ermöglichte Sektion. Zusammen mit den Kunstwerken waren auch Kunsthistoriker*innen nicht länger apolitische Kommentatoren oder Mediatoren einer autarken Geistesgeschichte, sondern in Sprache, Themenwahl und Methode als interessierte Akteure von Diskursen anzusehen. Der neue Blick auf Konflikte, Prozesse und Dynamiken in Kunst und Kunstwissenschaft wurde jedoch nicht nur als emanzipatorischer Aufbruch geteilt, sondern allzu oft als Entzauberung und Beleidigung autoritär bekämpft. Das von vollkommen anderen Erwartungen getragene „concerto“ beweist, wie sehr Martin Warnke dieser sich ertappt föhlende Konservatismus 1970 überrascht haben musste.

Fünfzig Jahre später, vom 26. bis 29. November 2020, fand am Institut für Sozialforschung (IfS) der Goethe-Universität Frankfurt am Main die internationale Tagung „Politische Ikonologie. Zur Geschichte und Zukunft der Bildkritik“ statt. Anlass dieser Tagung war die Erinnerung an die Ereignisse in Köln fünf Jahrzehnte zuvor, und das in mehrfacher Hinsicht. Die Vorträge in Frankfurt gedachten der Lebensleistung von Martin Warnke, der am 11. Dezember 2019 im Alter von 82 Jahren verstorben war. Aus diesem Grund waren die Dankbarkeit, die persönliche Verbundenheit und der Respekt der Vortragenden aus unterschiedlichen Generationen verbunden mit einer Verständigung über Warnkes bleibende Leistung, die politische Ikonographie. Zusammen mit der Erinnerung an die Kölner Sektion als Zäsur in der Geschichte der Kunstgeschichte und in der Biographie Martin Warnkes ging es in Frankfurt 2020 um ein fortbestehendes Zukunftsversprechen der Kunst- und

Bildgeschichte. In den von der „Warnke-Gruppe“³ 1970 präsentierten und wenige Monate später publizierten Vorträgen zeigte sich eine neue Form von Kunstgeschichte als Öffnung für soziologische und politologische Methoden und Fragestellungen in der Forschung und Lehre des Faches. Denkwürdig sind sie nicht als Aufruf zum Aufruhr, sondern als Impuls des Aufbruchs. Bis heute ihre innere Spannung bewahrende Texte wie „Der Bamberger Reiter“ von Berthold Hinz über die national-völkische Zurichtung einer mittelalterlichen Großplastik auf Geldscheinen oder in der Genussmittel-Reklame oder über „Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur“ von Martin Warnke sind in ihrer atemberaubenden Zuspitzung keine Provokationen. Vielmehr handelte es sich hier um ebenso knappe wie programmatische Absteckungen neuer Räume der Forschung und der Intellektualität. Hochkunst und Populärkultur, Museum und Alltag, Bildforschung und Begriffsgeschichte wurden sichtbar als Elemente einer umfassenden, die Grenzen der Fächer überschreitenden und sie einenden Ikonologie der Bilder und Ideen.⁴

Dass diese Rahmenerweiterung der Kunst- und Bildforschung sich in der politischen Ikonologie erfüllt, ist die Botschaft der Beiträge des vorliegenden Bandes. Die vernichtende Resonanz der Sektion in Köln 1970 könnte zweifelnd danach fragen lassen, ob die Diskussion über politische Bilder und Begriffe nicht immer schon etwas Grenzgängerisches und damit Gefährvolles hatte. Orientierungswissen zu kritisieren, vertraute Formen und Formulierungen zu hinterfragen und damit scheinbar Feststehendes und Gesichertes wieder in Bewegung zu setzen und zum Arbeiten zu bringen, mag beunruhigen und irritieren. Doch noch problematischer sind die Zwänge, die aus kristallisierten und geronnenen, zu Ideologien gewordenen Vorstellungen in Wort und Bild entstehen. Umso wichtiger ist die politische Ikonographie als vergleichende Betrachtung der bildlichen Artikulationen des Politischen und die politische Ikonologie als Erforschung von jenen Energien, Mächten und Mustern, die das Bild in seiner Geschichte selbst entwickelt und die den Akteur*innen nicht ganz und gar bewusst sein können.⁵ Derzeit weltweit zu beobachtende identitäre und identitätspolitische Übersteigerungen und Mystifizierungen von vorbewussten Affekten und Mentalitäten sind das ganz andere dieser politischen Ikonologie als Annäherung an das Vor- oder Unbewusste. In der Kritik des politischen Glaubens, Meinens und Fühlens – so die Position des Herausgebers – besteht die Aktualität der politischen

3 Die Studentenvertreter des Kunsthistorischen Instituts, *Dem Lehrkörper nicht nur aufs Maul, sondern auch auf die Finger schauen*, o. D. (Juli 1971) – Das von Studierenden um Wolfgang Kemp verfasste solidarische Flugblatt zitiert damit einen auch in der Diskussion um Warnke gebrauchten zeittypischen Jargon, der die Referenten aus Köln mit den Terroristen der RAF vergleicht, seinerzeit „Baader-Meinhof-Gruppe“ genannt.

4 Vgl. dazu den Beitrag von Horst Bredekamp im vorliegenden Band.

5 Vgl. zu dieser für den vorliegenden Band begrifflich leitenden Unterscheidung von Ikonographie als „Klassifizierung“ und Ikonologie als „Entdeckung und Interpretation symbolischer Werte“: Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie (1939/1955)*, in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme* (Bildende Kunst als Zeichensystem 1), Köln 1979, S.207–225, hier S.212.

Ikonologie als ein geeignetes und dringend gebotenes Korrektiv auch der Gegenwart und Zukunft des 21. Jahrhunderts.

In dieser notwendig Grenzen überschreitenden aufklärerischen und emanzipatorischen Verantwortlichkeit ergänzen sich die hier vorgestellten Beiträge. Es sind Ideen zu einer Bildkritik nach Martin Warnke im Doppelsinn des Wortes „nach“, also sowohl ihm nachfolgend als auch in selbstständiger Fortsetzung. Die Texte erkunden die begriffs- und ideengeschichtlichen Grundlagen der politischen Ikonographie Warnkes und liefern mit Blick auf die Tiefenschärfung der politischen Ikonologie bislang fehlende begriffliche Bestimmungen und weiterführende Fallbeispiele. Den Grund- und Vorfragen der politischen Ikonologie als Methode widmet sich der einführende erste Teil des Bandes mit Beiträgen von Horst Bredekamp, Hauke Horn und Nikolas Werner Jacobs. Das Kapitel wurde zu einem posthumen Zwiegespräch ergänzt: Im Nachlass Martin Warnkes fand sich ein noch unveröffentlichter Vortragstext, der wenige Jahre nach dem Kölner Kunsthistorikertag entstanden ist und als begrifflich weiterführende, aufwühlende Zwischenbilanz der politischen Kunst- und Bildgeschichte hier erstmals publiziert wird. Die daran anschließende Rubrik „Martin Warnke und die politische Ikonographie“ umkreist die intellektuelle Biographie Martin Warnkes. Die Beiträge von Matthias Bormuth, Klara von Lindern, Barbara Welzel, Andreas Zeising und Julia Modes zeigen das Lebenswerk des Kunsthistorikers als eine beispielhafte produktive Spannung zwischen fachwissenschaftlicher Expertise, gesellschaftspolitischem Engagement und sehr persönlicher Selbsterforschung. Dass Ideologiekritik immer auch Selbstkritik und das Aufspüren und Korrigieren eigener Grenzen ist, kommt in den Beiträgen des darauffolgenden Teilabschnitts ebenfalls verschiedentlich vor. Unter „Politische Ikonologie der Gegenwart“ überprüfen Michael Diers, Johannes von Müller, Anna Schober und Daniel Berndt die von Martin Warnke geforderte kritische Kunst- und Bildgeschichte als Korrektiv des politischen Zeitgeschehens. Die Beiträge von Dorothee Haffner, Roland Meyer, Jörg Probst und Nick Nestler über „Digitale politische Ikonologie“ stehen für die Zukunftsfähigkeit der politischen Ikonologie als Überschreitung der Grenzen von analog und digital.

Herzlich sei den Autor*innen für ihr Interesse an diesem Projekt gedankt. Bedeutenden Anteil am Gelingen der Tagung als Grundlage des Bandes hatte Sabina Galic. Unter den Corona-bedingt strengen Hygienevorschriften war die Veranstaltung eine organisatorische Höchstleistung. Sie wäre niemals zu meistern gewesen ohne das Entgegenkommen des Instituts für Sozialforschung der Frankfurter Goethe-Universität. Ohne den intensiven kollegialen Kontakt zu Dirk Braunstein (IfS) in dem gemeinsam betreuten Projekt Netzwerk „Kritikgeschichte“ hätte die Tagung in den historischen Räumen des IfS nicht stattfinden können. Herzlicher Dank gebührt dem Reimer Verlag und seinem Lektorat in Gestalt von Isa Knoesel und Merle Ziegler für die gewohnte Professionalität bei der Herstellung des Bandes. Der größte Dank gilt dem Frankfurter Kunsthistoriker und Galeristen Aurelio Fichter und der Schleicher-Stiftung Baden-Baden. Die freundliche Vermittlung von Fichter und die überaus großzügige Förderung der Schleicher-Stiftung Baden-Baden haben die Tagung und die Drucklegung des Bandes ermöglicht. Den allerherzlichsten Dank dafür!

Die Wiederentdeckung der Nazikunst

Martin Warnke

Meine Gegenwart hier verdanken Sie der Tatsache, dass ich dagegen war, dass das Thema Nationalsozialistischer Kulturpolitik hier im Rahmen des Ferienkurses abgehandelt werde. Die gewitzten Veranstalter haben mich dann aufgefordert, hier vorzutragen, dass und warum ich dagegen sei. Natürlich war ich auch dagegen. Und weil ich immer noch dagegen bin, erfahren Sie von mir nun ganz kurz, warum ich eigentlich nicht hier sein will.

Meine Überlegungen zum Thema kommen etwas von außen, etwa noch von dem Standort unserer ausländischen Gäste. Als ich 1953 aus Südamerika nach Deutschland kam, nannte man hier die Beschäftigung mit dem Dritten Reich noch die „Bewältigung der Vergangenheit“. Man nannte jene Jahre die „unglückseligen Jahre“, Jahre einer „abscheulichen Tyrannei“, einer vom Schicksal verhängten „Schreckensherrschaft“: Diese beschwörende Art der Bewältigung der Vergangenheit hat dann Wolfgang Fritz Haug einen „hilflosen Antifaschismus“ genannt: Dieser hilflose Antifaschismus belegt jene Zeit mit den schrecklichsten Prädikaten und schreibt seine Ursache finsternen Schicksalsmächten, einer „allgemeinen Verblendung“ zu. Von einem Ausland her kommend, wo nationaler Stolz, ja Nationalismus selbstverständlich gewesen war, mutete diese Form des Masochismus, der Selbstbeäusserung umso merkwürdiger an, als gleichzeitig alte Nazis Staatssekretäre, Minister, Generäle, Abwehrchefs, Universitätsprofessoren oder Akademiedirektoren waren.

Wenn Sie nun heute aus dem Ausland hierher kommen, finden Sie eine völlig verwandelte Szenerie vor [handschriftlicher Einschub: *Nicht mehr politische Ebene, sondern eine neue Ebene der Rezeption*]: Im Fernsehen finden Sie die Schlager und Sänger der dreißiger Jahre, Interviews mit prominenten Künstlern aus der Zeit; an den Kiosken finden Sie eine Zeitschriftenserie in Millionenaufgabe, die sich in Wort und Bild mit dem Dritten Reich beschäftigt, dazu kann man Platten mit Originalreden aus der Zeit erwerben; Bücher über Hitler sind Bestseller, und demnächst wird es die erste Ausstellung und das erste Buch über nationalsozialistische Malerei geben. Schon länger gibt es Bücher über die faschistische Architektur, man studiert sie schon mit der Genauigkeit und dem Eifer, wie man Kathedralen studiert hat.

Zu diesem merkwürdigen Boom nationalsozialistischer Kultur ist vorab eines festzuhalten: Nirgends fehlt der Vorbehalt, nirgends wird auf Kritik verzichtet, immer ist auf Distanz geurteilt, nirgends finden Sie jemanden, der irgendetwas Gutes an den brillant reproduzierten Phänomenen fände; auch im Verlauf dieses Kurses werden Sie niemanden gehört haben, der in dem, was gesagt oder gezeigt wurde, irgendeinen Ansatz zur Identifizierung fand; fast ist die Distanz zum Gegenstand schon selbstverständlich, fast wird sie schon nicht mehr hervorgehoben. Ich fürchte jedoch, dass manchem von unseren ausländischen Gästen bewusst oder unbewusst hieran etwas faul vorkommen könnte. Mancher wird skeptisch geworden sein gegenüber dem kritischen Habitus, der fast schon zwanghaft eingenommen wird; mancher wird die Unbefangenheit vermisst haben, und vor allem die Kriterien. Die Franzosen unter Ihnen wissen vielleicht, dass der Hauptarchitekt des Dritten Reiches – DIA rechts, Große Halle Berlin –, der für Hitler diesen Plan der Deutschen Hauptstadt Berlin ausgearbeitet hat, dass Albert Speer sich zeitlebens einen Freund Cocteau nennen durfte; sie werden sich auch daran erinnern, dass Arno Breker – DIA links und rechts –, von dem ich hier einen Heros zeige – und der heute in einer Luxusvilla bei Düsseldorf lebt, in Paris geradezu populär ist und seine Ausstellungen dort sehr gut besucht sind. Das hat die hiesige Kunstkritik, sofern sie überhaupt das Phänomen registrierte, immer in große Verlegenheit versetzt. [Handschriftlicher Einschub: *Hier hätten wir, wären wir unbefangen, Rückfragen.*] Hier liegt auch ein Grund dafür, dass ich gegen das Thema dieses Kurses war: Für Ausländer gilt nicht selbstverständlich, was wir uns fast schon natürlich angeeignet haben, nämlich vor den Produkten der nationalsozialistischen Kunst die Nase zu rümpfen, sie kriterien- und theorielos einfach zu ignorieren oder nur zu apostrophieren. Ich stelle mir vor, dass die meisten unter Ihnen den Eindruck gewinnen, hier in Deutschland sei man noch nicht frei genug, um jene Kunstproduktion wirklich zu analysieren.

An diesen mir vorstellbaren, Ihnen unterstellten Eindruck will ich anknüpfen und einige Überlegungen zur Diskussion stellen, die mir doch notwendig zu sein scheinen.

Es bedarf nicht langer Überlegungen, um zu bemerken, dass das Verhältnis zum neuen faschistischen Kulturboom in höchstem Maße ambivalent und verräterisch ist. Dass die kritische Decke, welche die Phänomene scheinbar abpanzert, unsicher ist, geht schon daraus hervor, dass sie als Medium die Dokumente der Zeit nutzt. Die Millionenaufgabe der Zeitschrift über das Dritte Reich wird sicher nicht dadurch möglich, dass einige Autoren ihre Vorbehalte formulieren. Vielmehr kommt die Millionenaufgabe dadurch zustande, dass sie dokumentarisches Bildmaterial, teils montiert, teils sensationell und attraktiv präsentiert anbietet. Keine wirklich sachliche Kritik, kein wissenschaftlicher Dokumentenband hätte eine Chance, den Markt zu erobern. Ganz gewiss würde etwa der Text meines Kollegen und Freundes Berthold Hinz keinen Bestseller tragen: Was vielmehr „zieht“, was Absatz garantiert, liegt auf einer Ebene, die von den Texten gar nicht angesprochen, ja oft emphatisch zurückgedrängt wird: es ist die Ebene der sinnlichen Faszination.

Die Zeitschrift „Das III. Reich“ verspricht, „das Zeitgeschehen in Wort, Bild und Ton“ darzustellen. Das Wort, die Kommentare der Autoren von heute, nehmen jedoch allenfalls ein Drittel des Raumes ein. Es dominieren Bild und Ton. Bild und Ton sind

das Medium, das die Käufer lockt, sie bilden das eigentliche Faszinans. Das aber heißt: Man spekuliert mit einer Affinität im Publikum, mit einer Faszination, die von den sinnlichen Eindrücken ausgeht; das diskursive, kommentierende, kritische Wort stellt sich, wohlwollend gesehen, dar als ein Alibi, als eine Hülle, die nur verhindert, dass die Hefte nicht zur offenen Glorifizierung des III. Reiches geraten. Ähnlich wird es mit der Ausstellung der Nazimalerei gehen; es wird ein Hit unter den Ausstellungen werden; niemand wird sich das entgehen lassen wollen. Die Sendung über Arno Breker im Deutschen Fernsehen war ein großer Erfolg; das Fernsehen bekam so viele Zuschriften wie noch nie zu einer Kultursendung; diese Zuschriften äußerten sich in der Mehrheit empört über die kritischen Anmerkungen und Fragen, die [Peter; Erg. des Hg.] Iden an Breker gestellt hatte. Ein ähnliches Bild bieten die Zuschriftenrubriken der Zeitschrift über das III. Reich: Die Mehrzahl ist empört über das Zerrbild, das von jenen Jahren entwickelt werde.

Was liegt hier vor? Die Verlage, die Geschäftemacher wissen sehr genau, dass das Bildmaterial den eigentlichen Fundus des Verkaufserfolges darstellt; sie wissen, dass hiervon die Faszination ausgeht, die das kritische Wort nicht neutralisieren kann. Heißt das, dass im deutschen Volk noch immer ein großes Potenzial faschistischer Gesinnung verborgen liegt? Ich glaube, das Problem liegt darin, dass es nötig ist, unbefangen festzustellen, dass tatsächlich die Maßstäbe und Kriterien der Nazikultur, die ja nur eine Summierung und Amalgamierung alter kultureller Traditionen war, der Mehrheit des Volkes, nicht nur in Deutschland, noch immer gemäß ist. Die kulturelle Regie der Nationalsozialisten hat genau den Geschmack, das Niveau getroffen, das den Unterklassen anerkennen, das zu erreichen ihnen unter den gegebenen Umständen möglich war. Diese Treffsicherheit, die Objektivierung des Volksgeschmacks zu einem Nationalgeschmack, zu einer offiziellen Staatskultur macht die Stärke, die Brauchbarkeit und die Aktualität jener Kultur aus. Die von den Nazis als entartet verbannte Kunst war immer die Kunst und Kultur von Minderheiten, darüber kann auch nicht hinwegtäuschen, dass es im Naziregime Ausstellungen in Fabriken gegeben hat, auf denen bis weit in den Krieg hinein entartete Kunst gezeigt wurde. Diese sogenannten Industrieausstellungen, die einmal näher untersucht werden müssten, sind nicht eine Konzession an das Industrieproletariat, das unbedingt abstrakte Maler oder Expressionisten zu sehen wünschte; ich glaube vielmehr, dass es sich um Veranstaltungen in abschreckender Absicht handelte, die das Proletariat eher mit Verbotenem verhöhnern als hofieren wollten. Nichts führt jedenfalls an der Tatsache vorbei, dass die Kunst- und Kulturpolitik ins Schwarze getroffen hat, dass sie die Mentalität des Kleinen Mannes erkannt und ihr eine offiziöse Bestätigung gegeben hat. Das Kulturniveau unter dem Nationalsozialismus entspricht genau, und dies auch heute noch, dem Kulturniveau der Mehrheit des Volkes. So zynisch ist es nicht, dies festzustellen, sondern zynisch ist es, jenes Niveau zu ironisieren und elitär eine erhabene kritische Position zu beziehen. Harald Szeemann würdigt in der genannten Zeitschrift „Das III. Reich“, den, wie es heißt, „Kreuzzug gegen moderne Kunst“ mit dem Vorwurf: „Hitler und seine Funktionäre waren keine Helden in dieser Angelegenheit. Denn mit dem Hinweis auf das gesunde Volksempfinden ist es einfach, über eine Sache, die stets nur einen kleinen Prozentsatz interessiert, den Stab zu

brechen“ (S. 480). Hier wird also zugegeben, dass Hitler und seine Funktionäre im Namen eines Volksempfindens, einer Mehrheit also, gegen die Moderne vorgingen. Doch anstatt eben dies zu problematisieren, wird – und das nenne ich zynisch – ein kleiner Prozentsatz, die Kunstkritiker und Manager der Moderne nämlich, in eine Heldenrolle geschoben, in der sie unter angeblicher Lebensgefahr das jeweils Neue, Aktuelle, Fortschrittliche propagieren und verteidigen. Das ist die Strategie der Einschüchterung, die den Geschmack der Mehrheit mit Hohn bedeckt und die bei einigen wenigen den kulturellen Maßstab monopolisiert. Von Anfang an war dies ein wesentliches Element der kulturpolitischen Strategie in der Bundesrepublik, die wir einen Augenblick rekapitulieren müssen. Es ist richtig, was Hinz gestern sagte, die Malerei sei immer abschätzig beurteilt worden – aber die Mehrheit ist dafür. Um dies zu verstehen, sollte man vielleicht einen Augenblick und in groben Zügen die Geschichte der Kunstpolitik in der BRD rekapitulieren.

Am Anfang war Unsicherheit und Angst; ein Besitzer des Offiziellen Katalogs der Großen Kunstausstellung von 1937 hat – DIA links und rechts – diese Darstellung von Hermann Otto Hoyer „Am Anfang war das Wort“ [handschriftlicher Einschub: – *interessant, weil heute: Am Anfang war das Kapital*] so hergerichtet, wie Sie es dort sehen, aus Angst vor den Entnazifizierungsbehörden (Kat. Abb. S. 48). Dann kamen diejenigen, die sich großer Traditionen erinnerten, an Christentum, Humanismus und Demokratie. Romano Guardini und Wilhelm Hausenstein, bald auch Hans Sedlmayr mit dem „Verlust der Mitte“, kritisierten die Moderne vor dem Krieg als ungläubig, zersetzend, entweihend und forderten eine ehrlich-erhabene, das gütig-humane Menschenbild verklärende Kunst. Bis um 1950 war ganz unklar, welches die anerkannte und offizielle Kunstrichtung in der werdenden Bundesrepublik sein werde. [Handschriftlicher Einschub: *Ganz anders 1918: Expressionismus.*] Dann jedoch erschienen Leute wie Ludwig Grote und vor allem Werner Haftmann, die ein durchschlagendes Konzept anboten: Die Bundesrepublik solle sich kunstpolitisch zunächst als Erbin der Weimarer Republik darstellen und aktiv die abstrakte Kunst auf den Schild heben, zugleich als Gegenentwurf gegen den Sozialistischen Realismus, wie er sich zu Anfang der fünfziger Jahre in der DDR etabliert hatte. Bewusst im Zonenrandgebiet, in Kassel, wurde mit der Documenta ein kunstpolitischer Sender von hoher Frequenz etabliert. Die erste Documenta von 1955 war retrospektiv eingerichtet und presste den Kontinuitätsgedanken durch, und im Vorwort behauptet W.[erner] Haftmann, auch im Nationalsozialismus sei der Auftrag an die Kunst nicht erloschen und die Avantgardenkünstler hätten sich dort „genährt wie die Lilie auf dem Felde“. In der Ausstellung erschienen die „Entarteten“ von einst als Bannerträger der neuen Republik; es erschienen Bücher und Bände über Expressionisten, einer der rührigsten war jener Lothar Günther Buchheim, der auf der Großen Deutschen Kunstausstellung erste Proben seines Könnens gegeben hatte – DIA links: das Bildnis des Eichenlaubträgers Kapitänleutnant Endraß, Kat. Abb. S. 50 – und der dann sich als Expressionismussammler und -interpret hervortat. Die zweite Documenta von 1959 verpflichtete dann die Kunst auf die Abstrakte und schied realistische Tendenzen rigoros aus, und zwar, wie es heißt, aufgrund einer „kritischen Entscheidung, die einmal die Voraussetzung der schöpferischen Freiheit (bei den sozialistischen Realisten) vermisste, zum anderen im