



Michael H. Kater
**Kultur unterm
Hakenkreuz**

Michael H. Kater
Kultur unterm Hakenkreuz

Michael H. Kater

Kultur unterm Hakenkreuz

*Aus dem Englischen übersetzt
von Michael Haupt*

wbg **THEISS**

Die englische Originalausgabe ist 2019 bei Yale University Press unter dem Titel *Culture in Nazi Germany* erschienen.

© 2019 by Michael H. Kater

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.
Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

wbg Theiss ist ein Imprint der wbg.

© der deutschen Ausgabe 2021 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht.

Lektorat: Andrea Böltken, Berlin

Satz: Arnold & Domnick, Leipzig

Einbandgestaltung: Harald Braun, Helmstedt

Einbandabbildung: »Adolf Hitler« (1933). Gemälde von B. von Jacobs.

© Heritage-Images/Art Media/akg-images

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Europe

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-8062-4186-0

Elektronisch sind folgende Ausgaben erhältlich:

eBook (PDF): 978-3-8062-4201-0

eBook (epub): 978-3-8062-4202-7

Für Georgia

Inhalt

Vorwort	8
1. Die Zerschlagung der Moderne	13
Die Weimarer Kultur wird gesäubert	22
Der Expressionismusstreit	45
»Entartete« Kunst und Musik werden ausgestellt	58
2. Nationalsozialistische Vorkriegskultur	72
Das Propagandaministerium und die Kultur	79
Literatur	84
Presse und Rundfunk	97
Film und Bühne	105
Musik	119
Bildende Kunst und Architektur	133
Zwischenbilanz	145
3. Juden im NS-Kulturbetrieb	153
Antijüdische Maßnahmen	159
Der Jüdische Kulturbund	164
Antisemitismus in der NS-Kunst	176
Menschliche Tragödien	192
4. Der Krieg in der Öffentlichkeit: Propaganda und Kultur	201
Die Funktion von Filmen: Orientierung, Indoktrinierung, Ablenkung	215
Die Kunst der Kommunikation: Rundfunk, Presse, Wochenschau	227
Musik und Theater im Dienste des Kriegs	241
Buch und Schwert	253
Kunst und Architektur	264
Die Kultur an die Front!	275

5. Künstler im Exil	286
Politische, wirtschaftliche und psychologische Hindernisse	291
Falsche Flüchtlinge?	310
Der Fall Thomas Mann	321
 6. Mai 1945: Stunde null?	340
Die Abwertung der Kultur im NS-Staat	345
Keine Stunde null	349
Erfundenes Märtyrertum	359
Die »inneren Emigranten«	364
Erheuchelter Widerstand	367
 Schlussbemerkung: Kultur in drei Tyranneien	375
 Anhang	387
Abkürzungen	389
Anmerkungen	391
Archive	454
Literatur	456
Personenregister	521
Bildnachweis	533

Vorwort

Revolutionen beschränken sich niemals auf das rein politische Gebiet; sie greifen von da über auf alle anderen Bezirke menschlichen Zusammenlebens. Wirtschaft und Kultur, Wissenschaft und Kunst bleiben davon nicht verschont.

Joseph Goebbels, November 1931

Dieses Buch handelt von der Geschichte der Kultur im sogenannten Dritten Reich. Ich gehe darin insbesondere der Frage nach, wie einzelne Kultursparten für die Kontrolle der Massen dienstbar gemacht und von 1938 an auf das Ziel des Regimes verpflichtet wurden, Europa, wenn nicht die Welt, zu unterwerfen. Doch geht es mir auch darum zu zeigen, wie sich die Arbeitsweise des Totalitarismus auf die Künste und die Künstler selbst auswirkte.

Die Beziehungen zwischen Kultur und Diktatur sind vielschichtig – und ob Kultur in einem diktatorischen System überhaupt möglich ist, bleibt eine offene Frage. Wenn die Kultur mit der Kraft ihrer Ästhetik, Formensprache und Ethik zum Widerspruch gegen vorherrschende gesellschaftliche und politische Normen drängt oder gar ungelöste Spannungen thematisiert, wird sie in einer Diktatur nicht bestehen können. Als Hitler Anfang 1933 an die Macht kam, erstickten er und seine Gefolgsleute jeglichen ästhetischen Pluralismus im Keim; weder Kunst noch Literatur gelangten während der NS-Herrschaft erneut zu Eigenständigkeit und Originalität. Allerdings gab es konzertierte Bemühungen, eine nationalsozialistische Ästhetik zu entwickeln – und zwar im Zusammenspiel mit der zunehmenden Kontrolle des Alltagslebens in Deutschland und den Kriegszielen der Nazis. Obwohl wir im Großen und Ganzen schon wissen, dass die Kultur von diversen NS-Institutionen unter Leitung des Propagandaministeriums den totalitären Zwecken nutzbar gemacht wurde, lohnt sich ein Blick auf die Details. Denn in

der genaueren Auseinandersetzung damit, wie die NS-Kultur aufgebaut (und anderes beseitigt) wurde und wie diese Entwicklungen mit den umfassenden politischen Zielen – Vernichtung der Juden, Verfolgung politischer Gegner, Streben nach territorialer Hegemonie – in Einklang gebracht wurden, lernen wir viel über das Wesen und die innere Funktionsweise des nationalsozialistischen Staates. Darum geht es in diesem Buch.

Den Anfang macht das Argument, dass erst Bestehendes ausgelöscht werden musste, ehe eine neue Nazi-Kultur sich durchsetzen konnte. Das betraf hauptsächlich die künstlerischen und intellektuellen Errungenschaften, die den Nazis am verhasstesten waren, also jene der Weimarer Republik, die sich durch ästhetische und politische Moderne auszeichneten. Die polizeilichen Kontrollmaßnahmen, die Hitler zu politischen und gesellschaftlichen »Säuberungen« nutzte, wurden auch gegen die moderne Kunst und ihre Schöpfer in Anschlag gebracht. Wir werden sehen, mit welchen Maßnahmen die Nazis noch gegen die moderne Kunst vorgehen und was sie an deren Stelle setzten. Wir werden außerdem sehen, inwieweit die modernen Künstler diesem Angriff widerstehen konnten und wann sie, wenn überhaupt, ihre Niederlage einräumen mussten.

Im zweiten Kapitel geht es darum, wie die neue Nazi-Kultur vor dem Krieg in die Muster der totalitären Regierungsweise eingepasst wurde. Ob Musik, Film, Rundfunk, Presse, bildende Kunst und Architektur, Theater und Literatur – alle Kunstgattungen dienten den Inhalten, mit denen vor allem Hitlers Spießgeselle Propagandaminister Joseph Goebbels die Massen einzuschüchtern oder aufzupeitschen und schließlich für Hitlers und sein tyrannisches Regime zu kontrollieren suchte. Äußerst geschickt schuf er für diese Kunstgattungen bereits im Herbst 1933 ein geschmeidiges Organisationssystem von schließlich sechs Kulturkammern, die er persönlich beaufsichtigte und nach seinem Willen manipulieren konnte. In dem Kapitel wird untersucht, wie diese unterschiedlichen Elemente von Kultur politisch und gesellschaftlich eingesetzt wurden, wie wirksam die Kontrolle funktionierte und was in diesem Prozess mit den Kulturmedien und den schöpferisch Tätigen geschah.

In den Kapiteln drei und vier geht es um Juden im nationalsozialistischen Kulturbetrieb sowie um die Frage, wie sich die Funktion der Kultur im Krieg veränderte. Wir wissen heute, dass Hitler eines seiner Hauptziele bereits am

Vorabend des Zweiten Weltkrieges erreicht hatte: den Ausschluss der Juden aus der deutschen »Volksgemeinschaft«. Weniger allerdings ist bekannt über die Bedeutung von Juden für die kulturellen Entwicklungen in der Weimarer Republik und darüber, wie man nach der Machtergreifung mit diesen Menschen umging. Ich zeige, in welchem Ausmaß die NS-Kultur dazu benutzt wurde, die totale Ausmerzungen der Juden voranzutreiben, und nach der Lektüre sollte man besser einschätzen können, wie die Künste dem Antisemitismus im neuen Regime zum Ausdruck verhalfen. Dabei treten viele menschliche Tragödien zutage. Der Krieg selbst stellte die Künste, gleichviel ob neuerer oder älterer Provenienz, ganz offen in den Dienst der totalitären politischen Ordnung. Sie waren schon seit 1938 darauf ausgerichtet worden. Wir werden sehen, welche besonderen Eigenschaften der Künste dafür nutzbar gemacht wurden und wie die Künstler selbst davon betroffen waren. Wir werden auch sehen, wie sich der Kriegsdienst der Kultur für Volk und Führerschaft auf das Ergebnis des Konflikts auswirkte.

Bekanntlich fand die deutsche Kultur, ob traditionell oder modern, nach 1933 zum Teil im Ausland ihre Fortsetzung, wo Gegner des Nationalsozialismus Fuß zu fassen versuchten. Im fünften Kapitel geht es um diese Bemühungen sowie um Kontinuitäten zwischen der als »deutsch« bezeichneten Kunst und jener des Exils, wobei der Beginn des Zweiten Weltkrieges möglicherweise eine Zäsur darstellt. Viele Exilierte haben beschrieben, wie tiefgreifend sich das Leben und eigene Schaffen in der Emigration veränderten. In dieser Hinsicht ist der Fall des Nobelpreisträgers Thomas Mann, der seine Arbeit im Exil fast unverändert fortsetzen konnte, ungewöhnlich und bedarf deshalb besonderer Aufmerksamkeit. Warum war Mann, der das Trauma des Exils bewältigen und literarisch produktiv bleiben konnte, nach dem Krieg in Deutschland nicht willkommen? Und warum wollte auch er selbst nicht in jene Gesellschaft zurückkehren, deren Mitglied er einst gewesen war?

Im sechsten Kapitel befasse ich mich mit der Frage, auf welche Weise die Schicht der kreativ Tätigen nach 1945 in einem Deutschland, das sich von der NS-Vergangenheit lösen wollte, die wahre Kultur wiederzubeleben suchte. Ich werde zeigen, wie diese Versuche durch ehemalige NS-Funktionäre, die im Kulturbetrieb überwintert hatten, behindert und verzögert wurden, indem sie frische Initiativen für die neue Demokratie sabotierten. Wenig hilfreich, sondern eher hinderlich waren auch politische Wendehälse.

Dieses Buch handelt nicht nur, wie (notgedrungen) unvollständig auch immer, von der Geschichte der Kultur im nationalsozialistischen Deutschland, sondern es erzählt auch die Geschichte des Dritten Reiches aus einer neuen Perspektive: jener der Kultur, ihrer Protagonisten und Kritiker. Es baut auf bereits veröffentlichten Studien zur Kultur in Deutschland aus meiner Feder auf, darunter einige mit dem Schwerpunkt Musik, doch den entscheidenden Anstoß gab das bahnbrechende Miller-Symposium über die Künste im Dritten Reich. Die Veranstaltung, organisiert von Francis R. Nicosia und Jonathan Huener, fand im Frühjahr 2004 an der Universität Vermont statt.² Den beiden gebührt noch heute das Lob dafür, neue Fragen gestellt und die Teilnehmer – darunter mich – dazu ermutigt zu haben, genauer hinzuschauen und mögliche Antworten zu formulieren.

Bisher gibt es, von Ausnahmen abgesehen, keine in einem Band zusammengefasste Geschichte der Kultur im NS-Staat.³ Einen frühen Meilenstein stellt Joseph Wulfs fünfbandiges Werk dar. Jeder Band befasst sich mit einem anderen Aspekt der Kultur im Dritten Reich. Es handelt sich dabei um eine von Wulf bearbeitete Sammlung von Primärquellen, zumeist Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, nicht um eine übergreifende Analyse. Des Weiteren gibt es einige wichtige, bisweilen sogar bahnbrechende Untersuchungen zu Teilgebieten. Herausragende Interpretationen zum Film im Dritten Reich findet man bei Eric Rentschler, David Hull und David Welch, jüngst auch eine von Bill Niven vorgelegte Arbeit. Untersuchungen zur Presse liefert Bernd Sösemann, die Literatur wurde kundig von Ralf Schnell und die Musik von Fred K. Prieberg, Erik Levi und Pamela M. Potter analysiert.⁴ Für die bildenden Künste sind die Schriften von Jonathan Petropoulos seit Langem maßgebend, und er wie auch Pamela Potter haben in jüngerer Zeit wichtige Monographien publiziert, die, jede auf ihre Art, einer umfassenderen Darstellung der Künste unter Hitler nahekommen.⁵

Die Arbeit an diesem Buch geht zum Teil auf eine Zeit zurück, als die Unterstützung durch den mit meiner Professur verbundenen Forschungsfonds der York University begann (eine Unterstützung, die ich auch heute noch genieße). Hinzu kam die Förderung durch vier große Stiftungen. Zuerst gab es, in den siebziger Jahren, ein Guggenheim-Stipendium. Dann gewährte mir die Canada Council Killam Foundation (Ottawa) zwei Mal ein Senior-Killam-Stipendium, sodass ich für insgesamt vier Jahre von meinen

Lehrverpflichtungen befreit war. Drittens unterstützte mich der Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC) in Ottawa über Jahrzehnte hinweg viele Male durch Forschungsfinanzierung. Und schließlich verlieh mir die Bonner Alexander von Humboldt-Stiftung einen Konrad-Adenauer-Forschungspreis, der meine Arbeit über die neunziger Jahre hinaus unterstützte. Allen diesen Institutionen, ohne deren Hilfe dieses Buch nicht hätte geschrieben werden können, bin ich von Herzen dankbar. Die jüngste Forschungsarbeit in Kanada wurde durch das Fernleihsystem der York University ermöglicht, wo ich zu meinem Glück von vier versierten Bibliothekarinnen – Gladys Fung, Mary Lehane, Samantha McWilliams und Sandra Snell – unterstützt wurde. Wie schon zuvor haben sie mir nicht nur in ihrer Eigenschaft als fähige Bibliothekarinnen geholfen, sondern auch als Forschungsassistentinnen, die mir Zugang zu Quellen verschafften, die ich für nicht erreichbar gehalten hatte.

Mit Freunden wie William E. Seidelman, Herman Schornstein und Kevin Cook führten meine Frau Barbara und ich zahllose Diskussionen über Problemfelder und konfrontative Situationen, die vielleicht Parallelen zur heutigen Zeit aufweisen, da die Weltpolitik sich erneut in Richtung autoritärer Herrschaft zu bewegen scheint. Das schafft ein politisches Klima, in dem Übergriffe auf Kultur, die samt ihren Manifestationen immer als autonom und unangreifbar verstanden werden sollte, nur allzu leicht geschehen. Nicht zuletzt mit diesen Gedanken im Hinterkopf wurden Teile meines Manuskripts von klugen Kollegen – Peter Loewenberg, Hans R. Vaget und Claudio Duran – sorgfältig geprüft. Jeder las ein Kapitel und gab mir ein konstruktives Feedback, wofür ich äußerst dankbar bin. Alex Ross las das gesamte Manuskript, und seine hilfreichen Vorschläge schätze ich sehr. Ein großes Dankeschön geht schließlich an Heather McCallum, Marika Lysandrou, Rachael Lonsdale und Clarissa Sutherland von der Yale University Press. Heather stand mir immer zur Seite – mit großzügigen, aber strikten Vorgaben, während Marika, Rachael und Clarissa mit ihrer Erfahrung dazu beitrugen, aus dem Manuskript ein Buch zu machen. Etwaige Fehler gehen ganz allein auf mein Konto.

Kapitel 1

Die Zerschlagung der Moderne

Nach ihrer Machtübernahme am 30. Januar 1933 gingen die Nationalsozialisten überall in Deutschland systematisch daran, der Kunst die Moderne auszutreiben. Sie wollten Platz für ihre eigene Art von Kultur schaffen. Geplant hatten sie dies schon seit Jahren. Sie wünschten sich eine deutsche Kultur, in der sich die zentralen Werte der NS-Ideologie niederschlagen sollten: gegenständlich, nicht abstrakt, klar und sauber, nicht krumm und schief, inspiriert von den vermeintlichen Tugenden der »nordischen Rasse«. Die natürliche Schönheit der Landschaft war rühmend hervorzuheben gegen die Hässlichkeit von Industriestädten; die Kultur sollte Stärke und Selbstvertrauen eines »reinrassigen« germanischen Volkes verströmen, scharf abgegrenzt gegen fremde und insbesondere jüdische Einflüsse. Diese Kultur galt es größtenteils neu zu erschaffen; was in der Vergangenheit als nützlich sich erwiesen hatte, mochte geschickt integriert werden, sofern die Traditionen der Vorfahren für die aufstrebende Generation als dienlich erachtet wurden.

Doch zunächst musste jene moderne Kunst getilgt werden, die für das kulturelle Leben der Weimarer Republik (1918–1933) charakteristisch war, auch wenn deren Schöpfer nur eine Minderheit darstellten. Ihre oft kühnen Bestrebungen ließen sich nicht zuletzt als Reaktion auf die Schrecken des Ersten Weltkriegs verstehen, für den die alte Ordnung unter Kaiser Wilhelm II. und den spießbürgerlichen Eliten verantwortlich gemacht wurde. Parallel zur modernen Kunst entstand daher auf politischer Ebene eine demokratische Republik, die in gewissem Sinne ebenso ein Experiment war wie die Kultur. Manche modernen Kunstformen wie der Expressionismus in der Malerei oder die Opern *Elektra* und *Salome* eines Richard Strauss stammten allerdings schon aus der Vorkriegszeit, und längst nicht alle Vertreter der Moderne waren republikanisch oder politisch links eingestellt.¹ Umgekehrt

setzten auch der Konvention verpflichtete Künstler durchaus Vertrauen in eine neue, demokratische Regierungsform.

Nach dem Waffenstillstand vom November 1918 waren, so Peter Gay, »alle oder doch fast alle Künstler von dem quasi-religiösen Eifer ergriffen, alles neu zu machen.«² Waghalsige Experimente sollte es geben, mit neuen Formen und Inhalten, sei es bezogen auf Kunstobjekte oder Verfahrensweisen. Künstler wie Bertolt Brecht, Kurt Weill, Alban Berg, Paul Hindemith und Walter Gropius fanden in der »Novembergruppe« zusammen und verkündeten im Dezember 1918: »Die Zukunft der Kunst und der Ernst der jetzigen Stunde zwingt uns Revolutionäre des Geistes (Expressionisten, Kubisten, Futuristen) zu Einigung und engem Zusammenschluss.«³

Im Gefolge kam es schon kurz nach Ausrufung der Republik 1918 zur künstlerischen Herrschaft der Bauhaus-Bewegung. Die Kunstschule sollte der Weimarer Ära in kultureller Hinsicht ihren Stempel aufdrücken. Unter der Leitung von Walter Gropius konzentrierten sich die Künstler und Künstlerinnen am Bauhaus auf neue Formen in Gestaltung und Malerei, zunächst ab April 1919 in Weimar selbst, dann ab 1925 in Dessau, wo die Architektur in den Mittelpunkt rückte. Das dort errichtete Schulgebäude verkörperte mit seinen klaren, rechtwinkligen Linien und dem Flachdach geradezu lehrbuchhaft Gropius' Ideen.⁴

Im Spätsommer 1923, noch in Weimar, veranstaltete das Bauhaus eine Ausstellung mit Vertretern praktisch jeder wichtigen künstlerischen Disziplin. Die Musik und journalistische Musikkritik repräsentierte Hans Heinz Stuckenschmidt, ein Anhänger der Zwölftonmusik, die zu jener Zeit mit Arnold Schönberg als ihrem Pionier entstand. Stuckenschmidt beteiligte sich in Weimar an einem »Musikalischen Cabaret«, für das er eine von Dada inspirierte, avantgardistische Partitur geschrieben hatte. Hermann Scherchen, der neben Otto Klemperer progressivste Dirigent der Weimarer Zeit, leistete ebenso einen Beitrag dazuwie Paul Hindemith, der seinen kurz zuvor komponierten Liedzyklus *Marienleben* – Ausdruck seiner neuen Vorliebe für die Polyphonie – zur Erstaufführung brachte. Auch Ernst Krenek, dessen Jazzoper *Jonny spielt auf* 1927 die deutschen Opernbühnen erobern sollte, ließ sich sehen.⁵

Das Bauhaus hatte eine eigene Jazzkapelle, und Jazz, der, aus den USA kommend, bereits in England und Frankreich Furore gemacht hatte, wurde

auch in Deutschland ein Hit. Dass das – für dieses Land – typisch überbetonte Schlagzeugspiel an Marschmusik erinnerte, änderte daran nichts. Gespielt wurde Jazz in den Zwanzigern in den Großstädten, hauptsächlich in Berlin, von deutschen Combos in darauf spezialisierten Klubs wie dem Rio Rita oder dem Moka Efti, aber auch in großen Musik- und Varieté-Theatern wie der Scala oder dem Wintergarten, die Adolf Hitler und sein Propagandafachmann Joseph Goebbels bisweilen ebenfalls aufsuchten (allerdings wegen der Operetten, die dort zur Aufführung kamen). Schließlich gab es Jazz in Cabarets, wo Stars und Sternchen aus Film und Operette, etwa die junge Trude Hesterberg, auftraten. Auch im Film konnte man Jazz hören, so zum Beispiel im ersten bedeutenden deutschen Tonfilm *Der blaue Engel* (1930), für den der Jazzpianist Friedrich Hollaender die Musik geschrieben hatte. Hollaender sollte später in Hollywood Karriere machen; Marlene Dietrich wiederum, die mit diesem Film berühmt wurde, hatte in Weimar Geige studiert, als das Bauhaus dort seinen Anfang nahm.⁶

Filmschaffende als solche waren zwar nicht auf der Bauhaus-Ausstellung von 1923 vertreten, aber einige der Künstler waren an Film oder Fotografie interessiert, etwa der Maler und Designer László Moholy-Nagy, zu dessen neu entwickelten Techniken die Herstellung von Fotogrammen gehörte, die entstehen, wenn man Objekte direkt auf einem unbelichteten Film platziert, der dann belichtet wird. Drei herausragende Filme aus der Zeit der Weimarer Republik sind bis heute als Großkunstwerke der Avantgarde berühmt: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), *Metropolis* (1927) und *Mädchen in Uniform* (1931). Die Handlung im *Cabinet des Dr. Caligari* spielte in Räumen mit verzerrter Optik: Der Hintergrund war verwinkelt, es gab schräge Wände und schiefe Decken. Die Protagonisten wirkten zwielichtig, waren moralisch gut oder böse oder beides zugleich; der Zuschauer war verwirrt, überall lauerte der Horror. Auch in Fritz Langs *Metropolis* spielte der Gegensatz von Gut und Böse eine wichtige Rolle; hier schlüpfte ein böser Roboter namens Maria in die Rolle eines an Körper und Seele schönen Mädchens, das ebenfalls Maria hieß. Die Handlung von *Mädchen in Uniform* enthält Andeutungen lesbischer Liebe, ein Zeugnis für die vergleichsweise tolerante Haltung der Republik in Fragen der Sexualität. Zugleich kritisiert der Film kaum verhohlen die autoritär-hierarchischen Verhältnisse an Privatschulen als hartnäckige Überbleibsel einer vergangenen Zeit.⁷

Unter den Malern, die an der Ausstellung von 1923 teilnahmen, waren auch die Bauhaus-Künstler Wassily Kandinsky und Paul Klee. Kandinsky hatte schon um 1910 die ersten abstrakten Bilder gemalt und schuf in Weimar 1923 unter anderem ein Ölgemälde mit dem Titel *Auf Weiß II*: Vor einem abstrakten Hintergrund aus gelben und rötlichen Dreiecken, einem schwarzen Kreis und weiteren geometrischen Gebilden auf weißer Leinwand kreuzen sich zwei schwarze, lanzenförmige Spitzen. Klee malte etwas weniger geometrisch und abstrakt, aber häufig kleinformatig. Sein 1921 entstandenes Bild *Der Angler* ist fein ziseliert; die Figur steht auf einem dünnen Brett über dem Wasser und handhabt, vor einem zartblauen und weißen Hintergrund, elegant eine Angelschnur.⁸

Ein früher Theaterfachmann am Bauhaus war Lothar Schreyer. Der vielseitige Gelehrte, der nicht nur malte, Prosa verfasste und eine Kunstzeitschrift herausgab, sondern zudem an der Universität Heidelberg in Jura promoviert hatte, schrieb und inszenierte ein *Mondspiel*, das Anfang der zwanziger Jahre in Weimar auf die Bühne kam, aber leider nur wenig Aufmerksamkeit erregte. Oskar Schlemmers *Triadischem Ballett* war später mehr Erfolg beschieden. (Schlemmer war, wie Klee und Kandinsky, Maler am Bauhaus.) In Berlin spielte nach wie vor Max Reinhardt eine wichtige Rolle, obwohl er als Theaterdirektor bereits vor dem Weltkrieg den ersten Höhepunkt erreicht hatte. Nun war er vorwiegend als Lehrer tätig. Seine berühmtesten Kollegen als Dramaturgen waren Leopold Jessner und Erwin Piscator, beides entschiedene Sozialisten, die wie der marxistische Stückeschreiber Bertolt Brecht die Notwendigkeit betonten, dass das Theater den Massen – und damit der Gesellschaft – dienen müsse.⁹ Als Schauspieler machte Mitte der zwanziger Jahre Gustaf Gründgens von sich reden. Androgyn und bisexuell, war er kurzzeitig mit der gleichfalls bisexuellen Erika Mann verheiratet. Die Tochter Thomas Manns verhalf ihm zu Auftritten im Kabarett, während er als Bühnenschauspieler lautstark für das revolutionäre Theater eintrat. Er brillierte als Mephisto in Goethes *Faust* sowie in Stücken der neuen expressionistischen Dramatiker Frank Wedekind, Carl Sternheim und Georg Kaiser. 1928 sollte Max Reinhardt Gründgens nach Berlin holen.¹⁰

Zwar gab es unter den Multitalenten am Bauhaus einige, die Lyrik und Prosa verfassten, doch die herausragendsten Schriftsteller der Weimarer Republik waren Gerhart Hauptmann und Thomas Mann. Dem neuen Weima-

rer »Sturm und Drang« standen beide, da sie intellektuell und ästhetisch eher in der Vorkriegszeit verankert waren, allerdings fern. Typischer für den neuen Geist waren der sozialistisch inspirierte Bertolt Brecht und Alfred Döblin, ein jüdischer Arzt in Berlin, der sich, mit tiefem Verständnis und Mitgefühl für die gesellschaftlich Abgehängten, der Mittellosen annahm. Franz Biberkopf, der Protagonist seines 1929 erschienenen Romans *Berlin Alexanderplatz*, kommt aus dem Gefängnis mit dem festen Entschluss, nunmehr den geraden Weg zu gehen, gerät aber durch seine Umgebung erneut in Schwierigkeiten. Döblin veranschaulicht in seinem Buch die Notwendigkeit gesellschaftlicher Veränderung ebenso wie jene individueller Anteilnahme. Er warnt aber auch vor dem aufstrebenden Nationalsozialismus.¹¹

An gesellschaftlicher Veränderung, ganz zu schweigen von den damit verbundenen politischen Risiken, waren die Nationalsozialisten in den zwanziger Jahren nicht besonders interessiert. Über eine nennenswerte kulturelle Agenda verfügten sie in der ersten Hälfte des Jahrzehnts erst recht nicht. Noch waren sie vorwiegend damit beschäftigt, sich politisch zu etablieren, was aufgrund ihrer regionalen Beschränktheit – sie waren hauptsächlich in Bayern präsent –, Hitlers fehlgeschlagenem Münchner Putschversuch vom November 1923 und seiner bis Weihnachten 1924 währenden Festungshaft in Landsberg an Grenzen stieß. Nach seiner Freilassung war Hitler vollauf mit dem Aufbau neuer Außenposten in ganz Deutschland beschäftigt und damit, Unterstützung in der Bevölkerung zu finden, beides immer wieder erschwert durch Auftrittsverbote in den deutschen Ländern.

Erst 1927 ließ sich ein erstes Interesse für kulturelle Angelegenheiten erkennen. Auf dem Parteitag im August in Nürnberg verkündete Hitler einige undurchsichtige Richtlinien für eine – aus seiner Sicht – kulturelle Erneuerung.¹² Das waren weder Pläne für einen »Kulturstaat«, noch verband sich damit, wie jüngst behauptet wurde, die Ansicht, Politik sei als »höchste Form der Kultur« zu verstehen.¹³ Dafür gibt es auch in der weiteren Entwicklung bis und nach 1933 keine Anhaltspunkte; die Kultur war der Propaganda untergeordnet und hatte ihr zu dienen; die Formulierung »Politik als Kulturform« ist in diesem Kontext nur ein Ausdruck ohne Bedeutung. Aber Alfred Rosenberg, ein früher Mitstreiter Hitlers aus der Münchner Zeit, der sich zum Chefideologen der Bewegung aufgeschwungen hatte, griff den Hinweis vom Parteitag auf und gründete den Kampfbund für deutsche Kultur (KfdK).

Er wurde hauptsächlich von politisch rechtsgerichteten Angehörigen der kulturellen Elite wie dem Münchner Publizisten Hugo Bruckmann und seiner Ehefrau Elsa sowie von Winifred Wagner (Richard Wagners Schwiegertochter) in Bayreuth unterstützt. 1928 folgte die Gründung als Verein, für den im Mai desselben Jahres weitere Gründungsmitglieder gewonnen wurden. In einem von Alfred Rosenberg verfassten Manifest rief dieser seine Anhänger dazu auf, gegen die zeitgenössische Literatur und die liberale, zumeist großstädtische (jüdische) Presse wie etwa die *Frankfurter Zeitung* vorzugehen. Implizit wurden auch die moderne Musik, Architektur, Malerei und Plastik als Ausdrucksformen des Expressionismus in diesen Angriffe eingeschlossen.¹⁴ Schon bald gründeten sich Ortsgruppen des Kampfbunds, so auch in der Goethe-Stadt Weimar unter Leitung des NSDAP-Mitglieds und völkischen Journalisten Hans Severus Ziegler. In seiner Gründungsansprache machte Ziegler sofort deutlich, wer als einer der Hauptfeinde des Nationalsozialismus zu gelten habe: Sein Vortrag trug den Titel »Der Bolschewismus bedroht die deutsche Kultur«.¹⁵

1929 begann der Kampfbund, mit Verleumdungen Front gegen Errungenschaften der Weimarer Republik zu machen. Mittlerweile zeigte sich die Avantgarde auf vielen Gebieten: Da gab es die satirischen Gemälde von George Grosz und Otto Dix, das Bauhaus in Dessau, in Berlin wurde die *Dreigroschenoper* von Brecht und Weill gegeben, und die Weintraub Syncopators verdrehten der Stadt mit Jazzmusik den Kopf. Einer der bösartigsten Vertreter des Kampfbunds war jetzt der Gropius-Rivale und Architekt Paul Schultze-Naumburg, der für eine traditionelle Architektur eintrat. Er bevorzugte Häuser mit Giebel- statt Flachdach und mit reicher, ornamentaler Innenausstattung wie in den alten Ozeandampfern. Er entwickelte sich zum ersten Verfechter einer völkischen Kunst im nationalsozialistischen Sinne und war viel auf Vortragsreisen unterwegs. 1932 verglich er in einer Broschüre Werke der modernen Malerei mit Erzeugnissen von Psychiatriepatienten. Im selben Jahr organisierte er in München eine öffentliche Ausstellung zu einem ähnlichen Thema.¹⁶ Im Frühjahr 1932 geißelte der rechtsnationale Autor Hans Friedrich Blunck außerdem in einem Vortrag vor Universitätsstudenten die vulgäre Erotik, die der modernen Kunst und manierten Musik der Weimarer Epoche innewohne.¹⁷ Als die Republik ihrem Ende entgegenging, hatten die Nationalsozialisten bereits schwarze

Listen vorbereitet. Schauspieler, die sie für Juden oder Marxisten hielten – darunter Fritz Kortner, Heinrich George und Gustaf Gründgens – sollten von Intendanten und Filmgesellschaften fortan boykottiert werden.¹⁸ Gegen »Jazzband, Niggersong und Negerplastik«, außerdem »fremdrassige Erotik« sowie »bolschewistische Agitation« seien sie in der Weimarer Zeit zu Felde gezogen, fassten rechtsnationale Autoren, darunter Rosenbergs Marionette Walter Stang, ihren Kampf gegen das, was sie als Auswüchse der republikanischen Avantgarde betrachteten, zu Beginn von Hitlers Herrschaft zusammen.¹⁹

Schon im Januar 1930 waren die Nationalsozialisten nach Landtagswahlen in Thüringen mit seiner Hauptstadt Weimar in einer Koalitionsregierung an die Macht gekommen. Hitler gelang es, einem seiner Vertrauten, dem Juristen Wilhelm Frick, mit zwei Ministerposten – Inneres und Volksbildung – im Kabinett eine Vormachtstellung zu sichern. Frick machte sich sofort an eine regelrechte Säuberung der thüringischen Kultureinrichtungen. Nicht zuletzt dank dieser Razzien und weiterer Veränderungen politischer und wirtschaftlicher Art, die die Nationalsozialisten in Thüringen durchsetzen konnten, experimentierten sie hier erstmals mit der Manipulation von Demokratie; denn sie betrachteten sich durchaus zu Recht als die Sieger in einem verfassungsmäßig einwandfreien Wahlvorgang. Das machte sie allerdings nur gefährlicher, weil sie unter dem Deckmantel der Legalität umso unheilvoller wirken konnten. Für die Weimarer Kultur der Moderne lief das auf Zerstörung hinaus. Hans Severus Ziegler, zunächst Ministerialreferent für Theater und Kunst im thüringischen Volksbildungsministerium, wusste seine Befugnisse zu nutzen. 1933 wurde er gar zum Staatskommissar für die Landestheater und zum Generalintendanten des Nationaltheaters Weimar ernannt. Die Inszenierung moderner Stücke war nun ebenso verboten wie die Aufführung von Jazz und atonaler Musik oder der Besuch von Kabarettis und gewagten Varieté-Darbietungen. Als Schultze-Naumburg das, was vom Bauhaus noch übrig war, übernahm, ließ er Wandgemälde und Fresken Oskar Schlemmers im und am Dessauer Werkstattgebäude zerstören. Siebzig expressionistische Gemälde, darunter Werke von Kandinsky und Klee, wurden aus den Ausstellungsräumen des herzoglichen Museums entfernt. Filme wurden vor ihrer Aufführung sämtlich zensiert, insbesondere solche, die auch nur einen Hauch von Erotik enthielten.²⁰

Wer nicht der »Bewegung« angehörte, dem missfielen die Störaktionen und Schändungen durch NSDAP-Anhänger, die sich angesichts wachsender Arbeitslosigkeit in den späten zwanziger Jahren um die Partei scharten und zunehmend radikalisierten. Insbesondere, wer der Moderne aufgeschlossen gegenüberstand und zum Beispiel die Filme von Fritz Lang oder einen klugen Kommentar in einer bürgerlich-liberalen Zeitung schätzte, rümpfte die Nase. Vermutlich wären die nationalsozialistischen Kulturvermittler erfolgreicher gewesen, wenn sie nicht nihilistische Zerstörung betrieben, sondern in Kunst und Kultur Neues hervorgebracht hätten, auf einer Linie mit ihrer Ideologie und unleugbar originell sowie leicht zu konsumieren. Aber das gelang ihnen von Anfang an nicht: Zeugnisse einer eigenen NS-Kultur waren rar gesät und zudem von armseliger Qualität. So gab es keinen von einer NS-nahen Filmgesellschaft produzierten Streifen, der das Heldentum brauner Straßenkämpfer gefeiert hätte, und nur wenige, gegen Ende der Weimarer Republik erschienene Romane schilderten das Erstarken der Partei während dieser Zeit.²¹ Stattdessen sahen die Nationalsozialisten sich gezwungen, auf traditionelle Kulturprodukte zurückzugreifen. Diese seien, erklärten sie, ungerechtfertigterweise vernachlässigt worden und müssten nun endlich die verdiente Beachtung finden. Verwendbares Material entdeckten sie in der konventionellen deutschen Kunst zumeist des 19. Jahrhunderts, in der Wohlfühlarchitektur à la Schultze-Naumburg und Romanen über deutsche Idole des Ersten Weltkriegs. Da die Nationalsozialisten davon nur wenig als Eigenprodukt ausgeben konnten, behaupteten sie eben, dass jede neue politische Bewegung Vorläufer brauche und dass in ihrem Fall der inhärente Zweck dieser früheren Kulturgüter darin liege, NS-eigenen Hervorbringungen den Weg zu ebnen. Tatsächlich waren die meisten späteren Produkte synkretisch und gründeten auf einer gegenständlichen Darstellungsweisen bevorzugenden, reaktionären Kultur.

Für seine anfänglich zumeist aus der konservativen Bildungsschicht stammenden Anhänger stellte der Kampfbund nach und nach ein konventionelles Kulturprogramm auf die Beine. In seiner Zeitschrift, der *Deutschen Kultur-Wacht*, wurde die Leserschaft mit »einer Mischung aus ernsthaften Beiträgen zum Thema Kultur und völkischen Traktaten« unterhalten.²² Schultze-Naumburg forderte eine »rassische Erneuerung« der Kunst mittels Rückkehr zu völkischen Quellen und organisierte Ausstellungen mit Bildern deutscher

Künstler aus dem 19. Jahrhundert (u. a. Wilhelm Leibl, Franz Defregger und Hans Thoma), aber auch mit Werken der deutschen Renaissance.²³ Besonders eifrig war der Kampfbund, wenn es um die Unterstützung national-sozialistisch eingestellter Musiker ging, die aus dem einen oder anderen Grund die Moderne ablehnten. Ein Beispiel ist der Geiger Gustav Havemann, der mit dem international bekannten Havemann-Quartett Schönberg und Hindemith gespielt hatte, 1932 jedoch in die NSDAP eintrat und die Leitung des Kampfbund-Orchesters übernahm. Von da an diente er den Nazis treu ergeben, indem er nur noch traditionelle Werke zur Aufführung brachte.²⁴ Andere Musiker, die nun Karriere machten, waren die Komponisten Max Trapp und Paul Graener, eher unbedeutend in der deutschen Musikwelt, aber einflussreich als Lehrer an der Akademie der Künste und am Stern'schen Konservatorium.²⁵

Streng beobachtet durch die Leiter des Kampfbunds, wo nicht gar durch Hitler und Goebbels selbst, entfalteten sich am äußersten rechten Rand des politischen Spektrums künstlerische Aktivitäten von Film bis Kunstkritik, aber stets der Tradition verhaftet. So drehte etwa der Südtiroler Luis Trenker, Weltkriegsveteran und Skilehrer mit Naturburschen-Charme, gegen Ende der zwanziger Jahre Filme über die Naturschönheit der Alpen, wenn er sich nicht gerade mit einer jungen, bergbesessenen Schauspielerinnen namens Leni Riefenstahl zum Rendezvous traf. Trenkers Filme appellierten an das deutsche Nationalgefühl: Sie zeigten die Verwurzelung der Menschen in den Gebirgstälern, feierten die Eroberung von Alpengipfeln und beschworen dabei die grenzüberschreitende Einheit von Bayern, österreichischen Tirolern und den deutschsprachigen Anverwandten im italienischen Alto Adige.²⁶ Hier war bereits ein stark nationalistischer, gar chauvinistischer Subtext am Werk. Gegen Ende der Weimarer Republik wurden mehr kitschige Romane über das Landleben als je zuvor veröffentlicht, in denen Deutschland als Heimat einfacher, aber treu-biederer Bauern geschildert wurde.²⁷ Schultze-Naumburg wagte in riskanten Analysen den Vergleich zwischen Kunstwerken der Moderne und einem deutschen Klassiker, dem Bamberger Reiter, einem bei autoritären Nationalisten besonders beliebten Standbild. Hans Friedrich Blunck pries deutschen Volkstanz und deutsches Volkslied und hoffte auf eine Wiedergeburt teutonischer Stammeswerte und darauf, dass sie unter Hitler in eine angemessene Form gegossen werden würden.²⁸

Die Weimarer Kultur wird gesäubert

Ende Februar 1933 erhielt der Schauspieler Hans Otto, zu der Zeit beschäftigt am Preußischen Staatstheater in Berlin, die Mitteilung seiner Kündigung. Nach über 100 Bühnenauftritten in der Spielzeit 1932/33 gab er nun Ende Mai zum letzten Mal den Kaiser in Goethes *Faust II*. Angebote von Theatern in Wien und Zürich schlug er aus, weil er dem Druck der Nazis nicht weichen wollte. Stattdessen ging er in den Untergrund, wurde aber Mitte November in einem Café am Viktoria-Luise-Platz von SA-Leuten verhaftet, im SA-Quartier, später im Gestapo-Hauptquartier und in der Voßkaserne, dem Sitz der NSDAP-Gauleitung, bis zur Bewusstlosigkeit misshandelt und dann aus dem Fenster gestürzt. Am 23. November starb er in einem Berliner Krankenhaus.²⁹

Der junge, gut aussehende und enorm populäre Hans Otto war ein typischer Vertreter jener Weimarer Kultur, die die Nationalsozialisten zerstören wollten. Er hatte in klassischen Stücken ebenso gegläntzt wie in modernen Schauspielen von Wedekind oder Strindberg. Aber er war auch Mitglied der Kommunistischen Partei. Jan Petersen war ebenfalls Kommunist; er arbeitete von Berlin aus als Journalist. Zu seinem Glück wurde er nicht aufgegriffen und konnte ein Buch über das proletarische Leben in der letzten Phase der Weimarer Republik schreiben, das die Nazis nicht verschonte. Das Manuskript wurde in einen Kuchen eingebacken und von dem als Skitouristen verkleideten Petersen Weihnachten 1934 über die Grenze zur Tschechoslowakei geschmuggelt. Das Buch konnte im Ausland veröffentlicht werden, und Petersen gelang Mitte der dreißiger Jahre die Flucht über die Schweiz nach Großbritannien.³⁰

Ein weiterer kommunistischer Schauspieler war Wolfgang Langhoff aus Düsseldorf. Der 32-Jährige verbrachte die meiste Zeit des Jahres 1933 in den Konzentrationslagern (KZ) Papenburg-Börgermoor und Lichtenburg. In Papenburg schrieb er mit am Text für das Moorsoldaten-Lied, das mit seinem trotzigen Refrain – *Wir sind die Moorsoldaten/und ziehen mit dem Spaten/ins Moor* – von vielen zukünftigen KZ-Häftlingen gesungen werden würde. 1934 wurde Langhoff aus der Haft entlassen und floh in die Schweiz, wo der junge Mann mit den, wie Thomas Mann notierte, »ausgeschlagenen Zähnen« in einem Transitlager auf die Familie des Autors traf.³¹

Andere in der Weimarer Republik bekannte Künstler konnten Deutschland leichter verlassen, weil sie nicht zur Linken gehörten. Der Dirigent Erich Kleiber zum Beispiel, Österreicher und ein Liebhaber der Musik Alban Bergs, wurde 1935 vertrieben. Dabei war seine Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus durchaus zwiespältig. Denn zunächst hatte er, zusammen mit Wilhelm Furtwängler, als Mitglied eines NS-Gremiums für Filmzensur Hermann Göring unterstützt. Im Juni/Juli 1934, während des sogenannten Röhm-Putsches, soll Kleiber im engen Freundeskreis auf Sylt die Hoffnung geäußert haben, dass Hitler, »dem Erretter Deutschlands«, nichts geschehen sei. Dennoch musste er aufgrund seiner Förderung der Avantgarde-Musik schließlich ins Exil gehen und fand Zuflucht in Argentinien.³²

Manche flohen in den Suizid. Der 1880 geborene Maler Ernst Ludwig Kirchner, zunächst beeinflusst von Kandinsky und französischen Neo-Impressionisten, hatte 1905 zusammen mit Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff die Dresdner Künstlervereinigung *Die Brücke* gegründet. Das Jahr 1911 verbrachte er in Berlin; Straßen- sowie Zirkus- und Variétészenen bestimmten nun seine Bilder. Durch die Gesellschaft, in der er sich befand – hauptsächlich Prostituierte –, geriet er an Morphinum und trank schließlich einen Liter Absinth am Tag. Er meldete sich als Freiwilliger im Ersten Weltkrieg und erlitt einen Nervenzusammenbruch. Bis 1917 hielt er sich in einem Sanatorium in Davos auf und blieb anschließend in der Schweiz. Aber der Hauptabsatzmarkt für seine Bilder war nach wie vor Deutschland, und Kirchner betrachtete sich selbst als deutschen Patrioten. Dass die Nationalsozialisten seine Kunst bei ihrem Machtantritt als »entartet« ablehnten, verwirrte und ärgerte ihn. Doch auch seine Bilder hingen im Juli 1937 in der NS-Ausstellung »Entartete Kunst«, und aus der Preußischen Akademie der Künste wurde er ausgeschlossen. Kirchner verzweifelte an seinen Süchten, der Abwertung seiner Bilder und der politischen Stimmung in Deutschland nach dem »Anschluss« Österreichs. Im Juni 1938 erschoss er sich in der Nähe seines Hauses bei Davos.³³

Ungeachtet ihrer politischen Haltung galten Kirchner und seine künstlerisch ebenso modernistischen Gefährten den meisten NS-Politikern seit dem Januar 1933 als Verfechter einer Kultur, die ausgelöscht werden musste. Entschiedener noch als in der ausgehenden Weimarer Republik setzten diese Politiker die kulturellen Strömungen der Moderne, die im Gefolge des

Ersten Weltkriegs hervorgebrochen waren, in Beziehung zur deutschen Niederlage, zur vermeintlichen Vorherrschaft von Juden als Künstlern oder Kulturmanagern, zu linker und anarchistischer Politik und einer ästhetischen Verzerrung von Form und Inhalt. »Verdrehte« Sexualität, abweichendes Verhalten, Atonalität, »Nigger-Jazz«, unanständige Tanzstile, Zuhälter und Huren, Bilder von Krüppeln und Bettlern – für die NS-Kritiker waren all das Phänomene einer »Asphaltpolitik«.

Was als Dada, Kubismus, Expressionismus oder *L'art pour l'art* bezeichnet wurde, galt ihnen als wertloses Treibgut der Großstadt, ohne organische Verbindung zur Sittlichkeit des Landes. Die Kultur sei in Deutschland in den Bann fremdländischer Einflüsse geraten und dadurch »undeutsch« geworden. Das Individuum zähle mehr als die Gemeinschaft, verstanden als eine nationale Gemeinschaft, die sich durch die »Blutsreinheit« ihrer Mitglieder auszeichne. »Kranke und Irre gehören nicht auf eine Bühne«, wetterte Propagandaminister Goebbels. Der Expressionismus müsse bekämpft werden, weil er, so der Kunstzensent Karl Hans Bühner, »das Schrilte, das Unharmonische und das Kranke« anziehe.³⁴

Viele »Maßnahmen« gegen Kunst und Künstler wurden gerade in der Frühzeit des Regimes spontan von paramilitärischen Gruppierungen wie der SA, der SS oder der Veteranenorganisation Stahlhelm ergriffen, die auf die Rückendeckung der neuen Herrscher zählen konnten. Andere Maßnahmen wiederum beruhten auf Gesetzen wie etwa der Reichstagsbrandverordnung vom 28. Februar und dem Ermächtigungsgesetz vom 23. März 1933. Beide hatten ihre Grundlage in der Notverordnung (Artikel 48) der Weimarer Verfassung, die noch nicht außer Kraft gesetzt war.³⁵ Auch wurden Sondergesetze die Kultur betreffend erlassen, darunter das Schriftleitergesetz vom 4. Oktober 1933, das die freie Tätigkeit von Redakteuren aufs Äußerste einschränkte und die Gleichschaltung der Presse beförderte.³⁶ Aber als flexibelstes und regelrechtes Totschlaginstrument in der Hand der neuen Zensoren erwies sich das Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums, das am 7. April 1933 verkündet wurde. Paragraph 4 sah vor, dass Personen von zweifelhafter politischer Überzeugung, die nicht rückhaltlos den neuen Staat unterstützten, aus dem Dienst entlassen werden konnten und nur noch drei Monate lang Anspruch auf ihre Bezüge hatten. Paragraph 3 nahm auf dieselbe Weise Juden ins Visier, während laut Paragraph 2 Beamte, die nicht über die

entsprechende Vorbildung oder Eignung verfügten, zu entlassen seien.³⁷ Das Gesetz verfolgte den Zweck, Beamte und Beschäftigte im öffentlichen Dienst ohne Rücksicht auf deren hergebrachte Ansprüche auf lebenslange Anstellung bzw. Pensionsbezüge auszuschalten. Es war daher höchst geeignet, um »verdächtige« Künstler aus öffentlichen Einrichtungen zu drängen, sei es auf städtischer, regionaler oder nationaler Ebene – das galt etwa für Opernsänger, die an der Preußischen Staatsoper in Berlin arbeiteten, ebenso wie für Schauspieler an Stadttheatern in Hamburg und Düsseldorf. Doch das Gesetz zielte nicht nur auf den öffentlichen Dienst; es ließ sich auch gegen Vereinigungen wie Lehrerverbände oder Ärzdebünde in Anschlag bringen. Im Kultursektor konnte sich letztlich jede NS-Gruppierung mit moderne-feindlichen Einstellungen dieses Gesetzes bedienen, um unliebsame Kollegen loszuwerden.

Der Ausschluss aus der Preußischen Akademie der Künste in Berlin, einem Symbol des Weimarer Kulturlebens, sollte die Betroffenen außerdem in den Augen aller anderen Mitglieder, gleich welcher Kunstgattung, diskreditieren. Ein frühes Opfer war Heinrich Mann, der Präsident der Sektion Dichtkunst. Ihn setzte Akademiepräsident Max von Schillings am 15. Februar 1933 vor die Tür.³⁸ Der Komponist Arnold Schönberg, ein Kollege Max von Schillings, der seit 1925 an der Akademie gelehrt hatte, wurde im März ausgeschlossen, nachdem von Schillings erklärt hatte, der »jüdische Einfluss« in der Akademie müsse beseitigt werden. Er floh mit Frau und Kind nach Frankreich und kam am 17. Mai in Paris an.³⁹ Ebenfalls im Mai erklärte Max Liebermann, Ehrenpräsident der Akademie und Jude, seinen Rücktritt und sein gänzliches Ausscheiden aus der Akademie. In einem von der Presse veröffentlichten Schreiben begründete Deutschlands bedeutendster Impressionist seinen Schritt so: Er habe sein ganzes Leben der deutschen Kunst gewidmet, und Kunst habe »weder mit Politik noch mit Abstammung etwas zu tun«.⁴⁰ In den folgenden Monaten und Jahren wurden jüdische, linke oder ausgesprochen modernistische Künstler entweder direkt entlassen oder, wie der Bildhauer Ernst Barlach, unter Druck gesetzt, »freiwillig« zurückzutreten.⁴¹ Protest kam nur von der hochgeschätzten Schriftstellerin Ricarda Huch, die zwar politisch eher rechts der Mitte stand, aber für Toleranz eintrat. Sie ließ von Schillings wissen, dass sie »verschiedene der inzwischen von der neuen Regierung vorgenommenen Handlungen« ablehne,

darunter die Aufforderung an die Akademiemitglieder, eine Loyalitätserklärung gegenüber dem Regime zu unterzeichnen. Ricarda Huch ging richtig davon aus, dass ihr Protest den sofortigen Bruch mit der Akademie zur Folge haben würde. Sie zog sich ins Privatleben zurück.⁴²

Wenden wir uns nun den einzelnen Kunstgattungen zu. Allein die deutschen Bühnen – ohne Berücksichtigung der Filmindustrie – verloren in den ersten Monaten der NS-Herrschaft zehn Prozent ihres Vorkriegspersonals und ein Drittel der Intendanten, von denen viele Juden waren. In München wurde der umtriebige Intendant Otto Falckenberg, der Stücke von Brecht und anderen modernen Autoren aufgeführt hatte, von der Geheimpolizei inhaftiert, nach kurzer Zeit aber wieder freigelassen.⁴³ Falckenberg hatte gerade jene Genres in den Mittelpunkt gerückt, die jetzt tabu waren: den Naturalismus der Jahrhundertwende und anschließend den Expressionismus, der noch vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs seinen Anfang genommen hatte. Die naturalistischen und expressionistischen Dramen setzten sich mit der Psychologie von Individuen in ihren zwischenmenschlichen, oftmals konfliktreichen Beziehungen auseinander, während die Nationalsozialisten eine in »rassisch« bestimmten Gemeinschaften positiv-dynamisch verlaufende Handlung bevorzugten. Zu den naturalistischen Autoren, deren Werke während der Weimarer Republik fast die Hälfte des Repertoires ausgemacht hatten und jetzt offiziell verbannt wurden, gehörten Hermann Sudermann, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, Walter Hasenclever, Ernst Toller und Carl Zuckmayer.⁴⁴ Georg Kaiser, der produktivste expressionistische Dramatiker der zwanziger Jahre, brachte sein neuestes Stück *Der Silbersee*, ein quasi-sozialistisches Lehrstück, Ende Februar 1933 gleichzeitig an drei Theatern – in Magdeburg, Leipzig und Erfurt – zur Premiere. Die Musik stammte von Kurt Weill. In Magdeburg spielte der Kommunist Ernst Busch die Hauptrolle. Der Stahlhelm und NSDAP-Funktionäre erklärten die Aufführung für verboten und erwirkten die vorzeitige Absetzung des Stücks. Ähnliches geschah in Erfurt und in Leipzig, wo der jüdische Komponist Gustav Brecher die Aufführung musikalisch leitete. Brecher musste später fliehen und nahm sich 1940 im belgischen Ostende das Leben.⁴⁵

Viele deutsche Bühnenschauspieler waren auch im Film tätig, wo ebenso Verbote ausgesprochen wurden. Wer in einschlägigen Filmen der Weimarer Zeit gespielt hatte, verlor seine Stellung, so wie die vormalis beliebte Hertha

Thiele, die in dem linken, expressionistischen Klassiker *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* von 1932 mitgewirkt hatte. Mitautor des Drehbuches war Bertolt Brecht, die männliche Hauptrolle spielte Ernst Busch. Nachdem Thiele es abgelehnt hatte, in einem Film Erna Jänicke zu verkörpern, die Freundin des 1930 von Mitgliedern des Rotfrontkämpferbunds umgebrachten SA-Manns und NS-Helden Horst Wessel, erhielt sie Berufsverbot und ging in die Schweiz. Nicht nur *Kuhle Wampe*, auch viele weitere in der Republik produzierte Filme wurden verboten; entweder galten Thema oder Stil als inakzeptabel oder führende Beteiligte als Juden. Fritz Langs *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933) wurde beispielsweise abgelehnt, weil es den Zensoren zu expressionistisch war, ganz abgesehen davon, dass Langs »Ahnenreihe« nicht überzeugte. Nach dem Januar 1933 wurden diverse Sondergesetze zur Ermöglichung von Verboten erlassen. Das wichtigste war das Lichtspielgesetz vom 16. Februar 1934, das eine allumfassende Filmzensur vorsah.⁴⁶

In einem kulturellen Milieu, das auf einer Skala von eins bis zehn Richard Wagner auf die Zehn und Jazz sowie atonale Musik auf die Eins setzte, standen die Überlebenschancen für traditionelle Musik gut, für die meisten Werke der Moderne dagegen schlecht. Das galt insbesondere für konsequent atonale Kompositionen wie die von Schönberg und dessen Schüler Alban Berg. Die Nationalsozialisten begingen allerdings den Fehler, die Atonalität mit jeglicher Form von »Katzenmusik« in einen Topf zu werfen, worunter sie nicht nur Jazz, sondern auch moderne, wenngleich nicht zwölftönig komponierte Stücke wie die von Paul Hindemith oder Hermann Reutter verstanden. Noch im Januar 1938 sprach sich Goebbels wegen dessen vermeintlich atonaler Kompositionen gegen Reutters Anstellung im Frankfurter Konservatorium aus, die Bernhard Rust, Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, ins Auge gefasst hatte. (Der Konflikt zwischen zwei Ministern war typisch für die heterogenen Regierungsstrukturen im sogenannten Dritten Reich. Im Kulturbereich war zumeist Goebbels der Sieger; auf diese ungewöhnliche Kompetenzenkonstellation in Hitlers Regierungsmodell werden wir in Kapitel 2 näher eingehen.)⁴⁷ Was Berg betraf, so stießen sich die Nazis nicht nur an der Atonalität seiner Oper *Wozzeck*, sondern auch an deren gesellschaftlicher Botschaft, in der sich humanitäre Impulse der Nachkriegszeit widerspiegeln. Ablehnung erfuhr auch Bergs andere Oper, *Lulu*, die Geschichte einer sexuell freizügigen Frau. Aufgrund einer Berliner Auf-

führung von Orchester-Auszügen musste Erich Kleiber, ursprünglich kein Gegner der Nationalsozialisten, Deutschland verlassen. Auch andere Musiker wichen gezwungenermaßen ins Ausland aus, während weitere, nachdem sie ihre Anstellung bei einem Opernhaus oder einem Orchester verloren hatten, sich irgendwie durchzuschlagen suchten. Zu Ersteren gehörten Paul Hindemith und Vladimir Vogel, ein moderner, aber nicht atonaler Komponist, der jedoch als solcher gebrandmarkt wurde. Alban Berg starb am Weihnachtsabend 1935 in seiner Heimatstadt Wien an einer durch einen Bienenstich ausgelösten Infektion.⁴⁸

Eine letzte Opernaufführung à la Weimar gab es am 12. Februar in der Berliner Staatsoper. Monatelange Proben waren ihr vorausgegangen, und ihre Schöpfer gehörten sämtlich der Avantgarde an: Regisseur war Jürgen Fehling, das Dirigat hatte Otto Klemperer, das Bühnenbild stammte von Oskar Strnad. Gegeben wurde Wagners *Tannhäuser*, dessen in Teilen surreale Interpretation sich gegen Bayreuth und den von Wagners farblosem Sohn Siegfried dort gepflegten, von den Nationalsozialisten geschätzten Stil richtete. Aber Klemperer und Strnad waren Juden und beide verließen das Land. Klemperer ging in die USA und Strnad in seine Heimat Österreich, wo er 1935 starb. Fehling dagegen blieb in Berlin und arrangierte sich mit dem Regime.⁴⁹

Musik wurde dem Publikum nach wie vor häufig über den Rundfunk zu Gehör gebracht. Dessen Struktur und Inhalt wurden nun gravierenden Änderungen unterworfen. Bis zu ihrer Machtergreifung hatten die Nationalsozialisten den Wert des Radios als Propagandainstrument noch nicht in vollem Umfang realisiert, und zwar aus zwei Gründen: Zum einen hatte Hitler nach seiner Haft in Landsberg 1924 nur begrenzte Möglichkeiten zur öffentlichen Ansprache, weil die Genehmigung seiner Auftritte den Zensurbehörden der jeweiligen deutschen Länder oblag. Einer Präsenz im Radio war das nicht förderlich. Zum anderen war der Rundfunk eine Schöpfung der Weimarer Republik und in Funktion und Idee daher aufs Engste mit ihr verbunden, weshalb Propagandaexperten der NSDAP wie Goebbels ihm mit Misstrauen begegneten.⁵⁰

Das änderte sich mit der Machtergreifung. In einer am 18. August 1933 gehaltenen Rede versicherte Goebbels seinen Gefolgsleuten, das Radio sei ein ausgezeichnetes Instrument zu politischer Kontrolle und müsse daher in den Dienst des »Führerprinzips« gestellt werden. Doch zuvor seien die Miss-

bräuchlichkeiten des alten Personals – Korruption, Pfründenwirtschaft, aufgeblähte Gehälter – zu beseitigen, von inhaltlichen Änderungen gar nicht zu reden.⁵¹ Die nun einsetzenden Säuberungen zielten vor allem auf das Führungspersonal, darunter die Intendanten fast aller lokalen Sender der früheren deutschlandweiten Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG). Einige von ihnen wie der Begründer des deutschen Rundfunks Hans Bredow wurden nach der Entlassung vor Gericht gestellt; andere wählten den Freitod.⁵² Ernst Hardt, der den Westdeutschen Rundfunk in Köln leitete, hatte schon als Intendant des Nationaltheaters in Weimar Erfahrungen mit Angriffen von rechts gesammelt. Wie viele seiner Kollegen war er ein aufrechter Sozialdemokrat. Obwohl seine Gefängnishaft in Köln nur ein paar Tage währte, stand er danach mittellos da und suchte Zuflucht bei seiner verheirateten Tochter in Berlin.⁵³

Goebbels, der seit seiner Ernennung zum Minister für Volksaufklärung und Propaganda im März 1933 durch Hitler offiziell für alle Aspekte des Rundfunks Verantwortung trug, sorgte neben den personellen Säuberungen auch im Programm für Veränderungen. Zunächst nahm er sich die moderne Musik vor: »Niggerjazz« erhielt Sendeverbot. Darunter fielen Stücke von jüdischen oder – in NS-Diktion – halb-jüdischen Komponisten ebenso wie einige ausländische Kompositionen. Stattdessen sollte die Musik »deutscher Komponisten« in den Vordergrund rücken. Insbesondere die Werke Beethovens galten als starkes Gegengift »zum Dissonanzensport, zur Unzucht der Harmonie und zum Chaos der Form«.⁵⁴

Mit einer Mischung aus paramilitärischen Gewaltmaßnahmen und gesetzlichen Regelungen wurde außerdem die Presse in die Knie gezwungen. Zuerst nahm man die linksorientierten Zeitungen aufs Korn: den *Vorwärts* der SPD und die *Rote Fahne* der KPD. Die gewaltsamen Ausschreitungen erhielten durch ein Notstandsgesetz vom 4. Februar 1933 den Anschein von Legalität, und im März waren alle linken Presseorgane ausgeschaltet.⁵⁵ In kurzer Folge fielen auch viele Zeitungen und Zeitschriften der bürgerlichen Mitte dem Regime zum Opfer, ebenso die konfessionellen Blätter. Sie wurden direkt verboten, mussten fusionieren oder wurden auf Linie gebracht. Hatte es im Januar 1933 noch mehr als 3000 Zeitungen gegeben, waren es vier Jahre später nur noch an die 2000. In vielen Fällen wurden nicht nur die Beschäftigten der alten Redaktionen entlassen oder inhaftiert, sondern auch