

## CHRISTIAN WOLFGANG

### Angriff gegen die deutsche Kultur

Wollte man die jüngere Kunstgeschichte mit der eines Krebsleidens vergleichen, so hätte die krankhafte Mutation der ersten Zelle ihre Entsprechung in der Französischen Revolution. Gewiß, die Gründe dafür liegen selbst noch einmal weiter zurück, nämlich im England um 1700. In den Tagen aber, als die Guillotine für die »Menschenrechte«, für »Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit« durch die Straßen von Paris gezogen wurde, da gelangte die Krankheit endgültig zum Durchbruch. Und, wie der thüringische und übrigens noch sehr lebendige Uwe Lammla dichtet trefflich,

»Da reiner Verbrauch an die Endlichkeit stößt,  
So wurden als nächstes die Nachbarn erlöst.«

Der Onkologe würde sagen: Das Geschwür metastasiert. Es dringt in die umliegenden Organe, befällt vom überwältigten Frankreich aus ganz Europa. Die Kunst wird dabei bösartig, sie »entartet«.

Und da ist es also, das Wörtchen, das zu schreiben man sich heute bloß noch in Anführungsstrichen traut. Erstmals auf die Kunst bezogen, wurde es aber nicht von den deutschen Nationalsozialisten, sondern von dem jüdischen Max Nordau 1893, einem der Mitbegründer der Zionistischen Weltorganisation.

Aber wie dem auch sei, »die entartete Kunst« ist bis heute als zwar selten laut gesagtes, aber um so lauter gedachtes Schlagwort in vielen Köpfen erhalten geblieben – seiner jüngeren Geschichte entsprechend, natürlich eher, aber nicht ausschließlich, in nationalen Kreisen verbreitet.

Arg zu bezweifeln ist allerdings, ob die meisten Kameraden die Bedeutung der »entarteten Kunst« wirklich verinnerlicht haben. Kaum anders kann zu erklären sein, daß bis heute, wo der Begriff und angeblich die damit verbundene Klarheit doch schon so lange die Runde machen, keine nationale Kulturrevolution stattgefunden hat. Im Gegenteil, es herrscht sogar weitem das dummstolze Banausentum.

Ein Beispiel: Breker ist Breker. Der Name des Bildhauers ist vielen geläufig, seine monumentalen Skulpturen zieren die Netzseiten und Schriften zahlreicher nationaler Vereine. Bei Arno Breker kommt vieles zusammen. So war er bekanntlich einer der beliebtesten Künstler Hitlers, schuf Statuen von wahrhaft übermenschlicher Art und Gestalt und sollte die Reichshauptstadt entscheidend mitverantworten. Ganz klar: Hier muß große Kunst am Werke sein. Breker ist eben Breker. Aber warum? Warum das alles? Was macht Breker zu Breker? Die Bedeutung, die ihm beikommt, ist ja erst eine Folge künstlerischer Ursachen.

Nehmen wir ein anderes Beispiel, die Dichtung. Immerhin zögert man nicht, sich auch heute noch den Lorbeerkränze vergangener Jahrhunderte aufzusetzen und sich als »Land der Dichter und Denker« zu brüsten. Denn genauso, wie Breker eben Breker ist, so ist ja bekanntlich auch Goethe eben Goethe.

Es ist nun zwar sicher müßig, über »Wenns« und »Würdes« in der Geschichte zu spekulieren, aber trotzdem stelle ich einmal die Hypothese auf, daß Goethe, wenn er Stürmer und Dränger geblieben wäre, als ein Klopstock unter vielen im Dunkel der Vergangenheit versunken wäre. Daß hohle Phrasendreschereien wie sein bekannter und im Volksmund oft so derb parodierter Prometheus heute noch hochgehalten werden, ist nur zu begreifen im Lichte dessen, was er später schuf.

Man wird mich dabei recht verstehen: Goethe ist zweifelsohne der größte deutsche Dichter bis auf unsere Tage. Wenn aber im nationalen Lager irgendwo Vorurteile zu beklagen sind, dann in der Kunst und gewiß durch uns selbst.

Man beobachte einmal auf nationalen Veranstaltungen die andächtig gesenkten Häupter, wenn es heißt, daß nach einer einfältigen Rede nun »Kultur« folgt. Und was kommt dann? Ein Amateur, der monoton einige Verse von Goethe, Schiller, Walter Flex oder Körner runterrattert; ein »Liedermacher« vielleicht, der unsere Ohren mit den Akustikversionen irgendwelchen Skinhead-Geschrammels malträtiert. Nirgends kann man den Stillstand der nationalen Bewegung so erschreckend deutlich sehen wie auf dem Gebiete der Kultur.

Das zu erkennen, ist eine Sache. Eine andere, daß das Kulturkampfabzeichen erster Klasse, das »Erwachen« an sich, überhaupt keine Leistung darstellt und schon gar nichts zur Besserung beiträgt. Denn mit offenen Augen im Bett zu liegen kommt dem Schlafen gleich.

Eine Besserung würde es dagegen schon einmal bedeuten, wenn man endlich von dieser Wochenschau-Manier ablassen könnte, die jeden Rückschlag als grandiosen Sieg feiert. Wie aber ist es? Nach dem

Kulturteil klopf man sich gegenseitig auf die Schulter, bestätigt einander Kunstgefühl und dem ›Künstler‹ einen großen Beitrag ins Nirwana geschossen zu haben.

Die Frage lautet aber nicht ›Was?‹, sondern vor allem ›Wie?‹. Nun kommen nämlich so Gestalten daher, die sich und anderen allen Ernstes einreden wollen, die Unkunst unserer Tage ließe sich aus sich selbst heraus kurieren. Man gebe einfach allem ein anderes Vorzeichen und siehe da: Kunst. Aber so einfach ist das freilich nicht.

Nur weil wir zum Beispiel die Gegenstandslosigkeit in der Kunst als einen ihrer Abgründe erkennen, nur allein deshalb ist nicht jede gegenständliche Arbeit automatisch wertvoll. Nur weil ein Musikstück mit klassischen Instrumenten geschaffen wurde, wird es nicht automatisch wohlklingend, genauso wie im Gegenzug einer anderweitig instrumentalisierten Komposition nicht allein deswegen jegliche Qualität abgeht. Und nicht zuletzt: Nur weil sich etwas reimt, ist es noch lange kein Gedicht.

Dies aber zu erkennen, erfordert eine Schulung des Geistes einerseits und Vertrauen auf das eigene Gefühl andererseits. Beides bedeutet Arbeit. Arbeit, die, wie so oft, mit Freiheit belohnt wird.

Wir müssen weg vom Markendenken in der Kunst. Gewiß, Shakespeare ist ein Name, vielleicht der leuchtendste, der jemals am Dichterkimmel erschien. Aber verklumpen deshalb seine Stücke zu einer gleichqualitativen Masse? Rhetorische Frage, natürlich nicht. Wer aber ist heute noch, vor allem gerade in Anbetracht dieses Markendenkens, zu einem ehrlichen Urteil fähig? Wir dürfen nicht nur, nein, wir müssen sagen, daß der *König Lear* weit unter *Macbeth* steht. Nur so können wir zu solch feiner Kunstbetrachtung gelangen, die Kunstschöpfung überhaupt erst ermöglicht.

Aber das ist bereits die fortgeschrittene Aufgabe. Die allermeisten Menschen vermögen noch nicht einmal, den Unterschied zwischen einem Schutthaufen Beuys' und Michelangelos David aus den Sphären schwammig-unbewußten Gefühls herauszuartikulieren.

Man kann zwar niemandem in diesen Tagen verübeln, wenn er schon lange kein Kunstmuseum mehr aufgesucht hat. Sollte sich der Leser aber irgendwann noch dorthin verirren, so achte er einmal auf die Gruppenführungen: Da läuft eine ganze Horde gänzlich uninteressierter Schüler oder halbinteressierter Rentner durch die Hallen und schaut zu mindestens drei Vierteln nur auf den Vortragenden. Und das ist das Problem: Wir betrachten Kunst nicht mehr mit Herz und Augen, sondern mit den Ohren. Wir hören auf die Einflüsterungen irgendwelcher Berufskunstversteher, der Kritiker.

Und das gilt, man kann es nur noch einmal betonen, nicht allein für die breite Masse, sondern genauso schlimm für Nationale, Konservative und wie sie sich alle nennen oder geheißen werden. Auf beiden Seiten führt es zu duckmäuserischem Gehorsam gegenüber vorgefertigten Urteilen.

Freilich, es schadet nicht, die Schlange zu fürchten, ohne daß sie einen erst gebissen hat. Nicht jeder muß Kunstkenner oder gar -künstler sein. Im Gegenteil. Die Kunst ist die Spitze der Aristokratie. In jeder Hinsicht. Sie ist die Speerspitze höheren Menschentums, welche das gegnerische Fleisch ein- und alles andere mitreißt. Ihre Meister stellen die Spitze der jeweiligen nationalen Hierarchien dar und herrschen oft Jahrhunderte, manchmal sogar Jahrtausende über ihre sterblichen Hüllen hinaus. Ohne Paragraphen wird ihr Wort Gesetz. Kunst bedeutet Adel.

Und hier schlägt sich der Bogen zur Französischen Revolution. Das, was damals noch offiziell ›Adek hieß, hatte mit der in jeder Hinsicht vortrefflichen Oberschicht eines Volkes nichts oder nur noch wenig zu tun. Ganz gleich, wie viele dubiose Kräfte mit hinein spielten, die Schicht der Herrschenden war sittlich korruptiert und körperlich entartet, ihre Zeit gekommen. Der echte Adel, der Adel nicht des Geldes, sondern des Geistes ebenso wie des Leibes, der war auf die niederen Häuser verdrängt oder gar in die unteren Schichten verstoßen worden.

Schiller dürfen wir als einen der Edelsten dieser Zeit ansehen. Zu Unrecht wird er heute oft von den Gleichmachern beansprucht. Die »verhaßten Hülsen des Standes«, die er bekämpfte, damit »Menschen nur Menschen« sein können, das ist keineswegs eine Vorwegnahme eines universalistischen Gleichheitsdenkens. Es ist vielmehr dessen genaues Gegenteil. Es ist der drängende und meisterlich ausgeführte Versuch, einen neuen, wahren Adel zu begründen. Denn alle seine Bestandteile, die ererbten ebenso wie die erlernten, bedürfen einer unbedingten Konkurrenz, eines dynamischen Systems.

Der schlechteste Königssohn soll zum Tagelöhner, der beste Sohn eines Tagelöhners aber zum König werden können. Aristokratie, die Herrschaft der Besten, setzt eine Meritokratie, die Herrschaft der Leistung, des Verdienstes, voraus. Nur so kann echte Auslese garantiert werden, nur so ist Evolution möglich. Die Nutznießer und Nachfahren der Französischen Revolution aber hatten andere Ziele.

Man kann nun zwar ein Leben mit der Bekämpfung von Symptomen vergeuden, hier befindet man sich jedoch *per se* immer in der Defensive. Fragen wir also: Wo aber liegt die Ursache, das Wesenhafte der Krankheit, die Europa zu vernichten droht? Man darf es kurz fassen, denn jeder weiß es: im naturwidrigen Gleichheitsgedanken. Von hier geht der überwiegende Teil, wenn nicht gar alle unsere Probleme aus.

Nun ist das noch keine neue Erkenntnis. Spüren wir aber den Auswirkungen des Gleichheitsgedankens in der Kunst nach, so entdecken wir zahlreiche Parallelen zu den Entwicklungen auf etlichen anderen Gebieten. Das Prinzip Gleichheit treffen wir nämlich überall als das zersetzende Gift an, welches Kunst zu Unkunst zerschmelzen läßt.

Schon kurz vor der Französischen Revolution, als die Kräfte sich zu ballen begannen, welche hinterher nicht nur erfreulicherweise die Erbmonarchie einrissen, sondern auch deren Ersetzung durch eine neue, wahrhaft aristokratische Ordnung versäumten, schon damals gewann der Gleichheitsgedanke in der Kunst vernichtend an Boden.

In der Architektur erkennen wir die ersten gravierenden Folgen. Das Verhältnis zwischen den einzelnen Gebäuden, zwischen den einzelnen Bauaufgaben beginnt sich zu verwischen. Was vorher charakteristisch, beispielsweise für eine Kirche, war, verliert seine Bedeutung zugunsten eines willkürlichen Eklektizismus. Ein Grundriß kann nun plötzlich beliebig gestaltet werden. Ihm fehlt die innere Notwendigkeit. Das Fassadenhafte gewinnt in diesen Tagen des 18. Jahrhunderts so sehr an Raum, daß es geradezu symbolhaft wird. Oft existieren in dieser Zeit zu ein und demselben Entwurf mehrere mögliche Ausführungen, und es bleibt dem Auftraggeber überlassen, ob er lieber ein gotisch gehaltenes oder byzantinisches Heiligtum wünscht.

Diese Entwicklung setzte sich bis in unsere Tage fort. Und heute vermag der Betrachter, das Rathaus nicht mehr von der Chemiefabrik, die Schulen und Universitäten vom Bunker und die Wohnhäuser nicht mehr vom Gefängnis zu unterscheiden.

Möglich ist diese groteske und heute schon beinahe für selbstverständlich genommene Beliebigkeit allerdings nur, weil auf breiter Front das verbindende Element fehlt. Die Kunst wird entwurzelt. Erstmals tauchen nämlich Begriffe auf wie »absolute Architektur«, »absolute Plastik« und »absolute Malerei«. Die Kunst wird atomisiert. Jede ihrer Richtungen versucht, allein aus sich selbst heraus selig zu werden. Die Architektur verstößt die Fresken und Gemälde der Malerei und die Reliefs und Skulpturen der Plastik. Die Malerei stößt die Gegenständlichkeit und die gerade für europäische Kunst so kennzeichnende Räumlichkeit der Plastik aus. Die Plastik ihrerseits verbannt die Farbe der Malerei und die dynamische Bewegung der Architektur.

Alle Kunstrichtungen beanspruchen auf einmal »Autonomie« voneinander, wollen sich voneinander emanzipieren. In der Folge geht der Stil als Gemeinverbindliches verloren und damit die Möglichkeit, von anderen erkannt, nachvollzogen und verstanden zu werden. Kaum verkennbar ist die Parallele zum gleichzeitig ausbrechenden Individualismus. Und ebenso wie dort bei den einzelnen Menschen werden den vereinzelt Kunstrichtungen paradoxerweise gerade in dem Moment die Ketten angelegt, in dem sie ihre Unabhängigkeit proklamieren. Denn mit der Isolation und dem Kampf der einzelnen Kunstgattungen untereinander stirbt die Kunst als Ganzes.

Hier beginnt, was in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts einmal in Joseph Beuys' Ausspruch enden sollte: »Alles ist Kunst, jeder ist ein Künstler.« Wenn alles Kunst ist, ist nichts Kunst. Die Grenzen verwischen, und Duchamps Klosett wird Berninis Raub der Proserpina gegenüber für ebenbürtig verklärt.

Bleiben wir aber zunächst noch bei der Architektur. Wer sich den Unterschied zwischen einer natürlichen Ordnung und naturfremden Ideologien bildlich faßbar machen will, der vergleiche unsere europäischen Städte mit den amerikanischen. Auf der einen Seite haben wir hier trotz aller Zerstörungen über die Jahrhunderte natürlich gewachsene Organismen. Dagegen findet der Gleichheitsgedanke in der Mittelpunktlosigkeit der amerikanischen Block-Städte seine architektonische Entsprechung. Diese Städte sind, als wollten sie Symbol sein, antihierarchisch organisiert und in großen Teilen ein planerisches Desaster. Der Ideologie entsprechen sie, sind aber nicht zum Leben gemacht.

Die Wolkenkratzer, wie man sie ja auch hier inzwischen zur Genüge findet, sind nach außen bekanntlich mit Glas verkleidet. Offiziös heißt das »demokratisches Bauen«. Die gläserne Fassade zeuge nämlich von »Transparenz und Rechtsstaatlichkeit, da sich Entscheidungsstellen nicht länger hinter Mauern verstecken könnten, wie sie es in dem einzig düsteren Kapitel vordemokratischer Zeitalter ja immer getan hätten. Aber der Weg zur Hölle ist bekanntlich mit guten Vorsätzen gepflastert. Und kehrt man aus solchen nachträglichen Legitimierungsversuchen in die Realität zurück, so sind die Scheiben von außen zumeist überhaupt nicht einsehbar und passen folglich vielmehr zum gläsernen Bürger denn zum transparenten Staat.

Mag nun die Rechtsstaatlichkeit des Glases noch einer Ausrede für verfehlte Architektur entspringen, so wurde schon früher ein offen ideologisch motivierter Kampf gegen das Giebeldach geführt. Zu dessen Geschichte in aller Kürze: In unseren Breiten regnet es bekanntlich häufig, und im Winter gibt es dann und wann auch einmal Schnee. Insofern hat man sich schon in prähistorischer Zeit überlegt, daß man ein Dach braucht, das Wasser ableiten und die Schneelasten tragen kann. Aus solcherlei zweckdienlichen

Erwägungen kam es dann zum Giebeldach, welches über die Jahrhunderte hinweg zu einem der charakteristischsten Formelemente der europäischen Baukunst wurde. Anfang des 20. Jahrhunderts aber wurde sein »wahrer Charakter« durchschaut.

Lustigerweise ist nun gerade der Vorwurf der »Tendenz«, der »Ideologie« eine der liebsten Waffen ausgerechnet der Modernisten – also der Leute, die auf einmal behaupteten, das Giebeldach entstamme in Wirklichkeit überhaupt keiner Notwendigkeit, sondern sei ein Symbol der verhaßten Herrscherkronen und der feudalen Hierarchie. Jetzt sei aber das Zeitalter des Flachdaches gekommen. Was im Orient vernünftig ist, wird in Europa zur Farce. Es geht nämlich hier wie in der seltsam parallelen Ausländerproblematik nicht in erster Linie um das, was aus dem Orient übernommen, sondern um das, was ersetzt wird.

Interessant ist übrigens auch – so, als wollte auch das symbolisch sein –, daß der Stahlbetonkern der heutigen Häuser nach oben hin massiv geschlossen, nach den Seiten aber grenzenlos geöffnet ist. Man denke sich seinen Teil.

Dieselben Auswirkungen des Gleichheitsgedankens findet man in allen anderen Kunstbereichen. Nehmen wir nur die Malerei. Es ist ja bekannt, wie die heutigen Bilder aussehen und vielleicht auch, in welchen Rasereien sie binnen Minuten zu Hunderten entstehen. Das Paradoxe daran: Gerade die »Maler« schreien am lautesten von »Fortschrittlichkeit, Modernität und Avantgarde«. Die wenigsten Zeitgenossen aber erkennen, daß das infantile Gekritzel ja genau das Gegenteil von Fortschritt bedeutet. Seit über hundert Jahren, seit den ersten Dadaisten haben sich ihre Bilder um keinen Strich verändert.

Zwar vermag selbst der Laie einen Rubens leicht von einem Caspar David Friedrich oder von einem Rembrandt zu unterscheiden; die Bilder derjenigen aber, die pausenlos von ihrem Individualismus schwafeln, sind dagegen kaum auseinanderzuhalten – und das, obwohl die »Ewiggestrigen« doch immer nur dieselben Landschaften und Menschen malten. Wie abgeschmackt!

Ebenso wie die modernistische Bauhaus-Architektur zunächst von Kommunisten vorangetrieben wurde, so waren auch die tonangebenden Maler Verfechter einer internationalen Gleichheit.

Frühsozialisten träumten ja teilweise noch von der Gleichmachung der Menschen auf oberem Niveau. Alles sollte göttlich, jeder ein König sein. Recht bald nach der Französischen Revolution sah sich diese Utopie aber dem Taglicht der Wirklichkeit ausgesetzt und wurde rasch als undurchführbar verworfen.

Andersherum hingegen erscheint eine Gleichmachung, nämlich auf niedrigstem Niveau, sehr viel leichter und praktischerweise auch noch sehr viel schneller umsetzbar. Man kann das Gras nicht aus dem Boden ziehen, aber man kann es abschneiden. Und genau das tat man später bekanntlich. Die Französische Revolution lieferte mit dem Schafott beinahe bloß den symbolhaften Auftakt. Später dann, im Rußland der Revolution, wurde die Intelligenzia zum Klassenfeind *per se* erklärt und zu Millionen, oft auch ohne konkreten Widerstand, ganz prophylaktisch liquidiert – ein Schritt, der von vielen heute wegen seiner offenkundig selbstzerstörerischen Folgen nicht begriffen werden kann.

Doch ehe die monolithischen Völker und ihre Staaten gesprengt und auf dem Altar der Gleichheit geopfert werden konnten, mußten sie ausgehöhlt werden, mußte überall der Geist der Zersetzung einsickern. »Ordo ab Chao«, so die bekannte Losung, aber dafür muß eben erst einmal die bestehende Ordo ad Chaos geführt werden. Und so wird ein Schuh draus, und man begreift, warum gerade das Abstrakte so hervorragend zu utopisch-verklärenden Ideologien wie dem Marxismus paßt.

Das Interessante ist, daß die gegenstandslose Kunst in Sowjetrußland nach der Revolution sofort abgeschafft und als eine Waffe von ungeheurer geistiger Zerstörungskraft in den Westen zurückgeschickt wurde. Ganz so, wie man in mittelalterlichen Belagerungen Pesttote oder mit Milzbrand infizierte Tierkadaver über die feindlichen Mauern zu katapultieren pflegte, um Seuchen auszulösen. Die Revolution frißt auch hier ihre Kinder.

In Rußland selbst wurde eine ihrer Erscheinungen nach kraß realistischer Kunst eingeführt, ganz nach der nun tatsächlich gewordenen Doktrin Marx' so sehr an die Materie gebunden, daß jeglicher Geist aus ihr herausgestanzt wurde. Wer einmal den Moskauer U-Bahnhof gesehen hat, wird dies sofort nachempfinden, sobald sich die ersten überwältigenden Eindrücke dieses Proletarierschlosses wieder gelegt haben. Kaum eine Gestalt ist auseinanderzuhalten. Der unbekannt Soldat und der Arbeiter werden bestimmend.

Der sowjetische Staat wollte sich die festigende Macht der Kunst zunutze machen. Da sich die ihn stützenden Dogmen und echte Kunst jedoch ausschließen, wurden Politplakate und überpathetische Monumente draus. Das ist gewissermaßen das kleinere Übel im Vergleich zu der Unkunst, die uns heute plagt, stellt aber ebenso wie diese keinen wünschenswerten Zustand dar. Zynischerweiser bewährt sich hier gewissermaßen die materialistische Dialektik, und wir schlagen von einem Extrem zum anderen um, ohne bei der Mitte vorbeizukommen.

Nachdem die bolschewistische ›Ordnung‹ – das war sie ja immerhin – die Chaoten also verstoßen hatte, fanden sie auf der anderen Seite derselben Medaille, nämlich in Amerikas Internationalismus zunehmend eine neue Heimat. Doch statt ebendiesen Internationalismus selbst als Feind zu erkennen, fühlte man sich bloß um die Revolution betrogen.

Bis heute wird die modernistische Unkunst – von einigen Schlafwandlern einmal abgesehen – fast ausschließlich von Anhängern dessen praktiziert, was man ungeschminkt gemeinhin Marxismus nennt. Oftmals – teils bewußt, teils sicher aus Unwissenheit – tarnen sie sich zwar mit anderen Bezeichnungen, aber auf die Synonyme kommt es nicht an. Ob nun Marxismus, Bolschewismus, Kommunismus, Sozialismus, Universalismus, Liberalismus, Demokratismus, Parlamentarismus, Humanismus. Es sind etliche Ismen für dieselben Grundgedanken. Viele Köpfe derselben Hydra. Schon Goethe wußte:

»An Worte läßt sich trefflich glauben,  
Von einem Wort läßt sich kein Jota rauben.«

Und so ist es auch in der Unkunst. Wir finden verschiedene, oberflächlich durchaus verschiedene Erscheinungen, die sich selbst ›Stilrichtungen‹ nennen, innerlich aber kaum verwandter sein könnten. Nehmen wir nur die geläufigsten: Im Kubismus wird die völlige Vertotung inszeniert. Der Expressionismus feiert in liturgischen Gemetzeln brennende Schlachtexzesse. Der Surrealismus, den ich übrigens wegen seiner Gegenständlichkeit für eine der gefährlichsten Spielarten halte, offenbart die kalte Dämonie gänzlich entseelter Eishöllen.

Neben diesen dreien, Kubismus, Expressionismus und Surrealismus, bestehen natürlich ungezählte weitere Ismen, die eine Vielfalt vorgaukeln, die es so nicht einmal in Ansätzen gibt. Es sind bloß Schafspelze, die über die Eintönigkeit der Unkunst hinwegtäuschen. Verschiedenes Unkraut aus derselben Wurzel. Der ›Dialog‹ – auch so ein Lieblingswort unserer Epoche –, der ›Dialog‹ zwischen diesen Richtungen findet natürlich genauso intensiv statt wie in den Parlamenten. Die Wahl besteht zwischen Pepsi und Cola, Pest und Cholera. Oder noch einmal, mit Goethe gesprochen:

»Sie streiten sich, so heißt's, um Freiheitsrechte;  
Genau besehn, sind's Knecht gegen Knechte.«

In der Kunst ist es so wie dieser Tage in der ›Gender-Debatte‹. Und ich meine damit nicht, daß überhaupt keine Debatte stattfindet, nein. Ich meine den seltsamen Effekt, daß jemand, der sich im Zuge gesunden Selbstbewußtseins öffentlich als heterosexueller weißer Mann zu erkennen gibt, automatisch als homophob-rassistischer Sexist verschrien wird. Die Art der Verknüpfung ist dieselbe, denn die Menschen sind derart gepawlowt, daß sie schon ›Nazik‹ rufen, selbst wenn einer bloß wirkliche Kunst mehr achtet als Unkunst. Er braucht nicht einmal ernsthaft oder auch bloß spaßeshalber, etwas gegen die Modernisten zu sagen.

Aber gut, gehen wir auf diesen Punkt ein und fragen: Wie war es also nun im Dritten Reich?

Zunächst ganz allgemein: Jeder Staat hat eine Tendenz, gerade da, wo er vorgibt, keine zu haben. Und jede Kunst hat eine Tendenz. Man trifft sich beim einen, beim anderen oder eben in der Mitte. Niemand wird bestreiten, daß im Deutschen Reich ab 1933 gegen modernistische Strömungen gekämpft wurde. Erstens: Niemand wird Zensuren, Berufsverbote, niemand wird die Bücherverbrennungen und Beschlagnahmungen bestreiten. Es wurde auch damals kein Hehl daraus gemacht. Doch wirkliche ›Singularität‹ hat das alles nicht.

Zweitens ist es ein weit verbreiteter Irrtum, daß sozusagen über Nacht alle der neuen Staatsidee zuwideren ›Künstler‹ festgenommen und ihre Arbeiten eingestampft worden wären. Noch 1937 konnte beispielsweise der extreme Bauhausapologet Oskar Schlemmer eine Ausstellung in der angesehenen Berliner Galerie Moeller durchführen. Man denke sich, was geschähe, wenn heute eine Ausstellung von Arno Breker, Josef Thorak oder auch nur von dem Tierplastiker Fritz Behn geplant werden würde.

1937 war es nämlich auch, daß die Ausstellung ›Entartete Kunst‹ eröffnet wurde. Natürlich stürzten sich die englischen und französischen Medien und Regierungen darauf wie die Geier auf ein gefundenes Fressen. Unterdrückung, Menschenrechte und Kunstfreiheit, schrien sie. Goebbels bot dem Ausland daraufhin kurzentschlossen die Ausstellungsstücke zum Kauf an – nämlich zu dem Preis, der einst deutscherseits bezahlt worden war. Plötzlich verlegene Stille. Um das Gesicht zu wahren, biß Washington schließlich doch noch in den sauren Apfel und bezahlte 7 Millionen Mark. Nach dem Krieg machte in den USA die Nachricht die Runde, daß ein Großteil dieser Bilder für zehn Cent pro Pfund an einen Trödelhändler ging.

Man wird den Nationalsozialisten im Gegensatz zur heutigen Kunstpolitik auch trotz aller anderslautenden Behauptungen nicht absprechen können, daß sie Künstler weniger nach politischen Bekenntnissen als vielmehr nach – wenngleich sicherlich auch scharfen – ästhetischen Merkmalen

bevorzugten oder bis zur Vernichtung ablehnten. Werner Peiner beispielsweise war einer der berühmtesten Maler im Dritten Reich, wirkte bedeutend an der Neuen Reichskanzlei mit, und Hitler nahm ihn 1944 als einen der zwölf wichtigsten bildenden Künstler in die Gottbegnadeten-Liste auf. Trotz alledem wurde eines seiner Bilder als »entartet« beschlagnahmt. Gleichermaßen ist es auch kein Widerspruch, wenn der erklärte Gegner des Nationalsozialismus Georg Kolbe regelmäßig im Haus der Deutschen Kunst in München zu sehen war und 1944 ebenfalls von Hitler auf die Gottbegnadeten-Liste gesetzt wurde.

Eine Sonderstellung nahmen damals freilich die Juden ein. Hier wurde nicht lang ästhetisches Federlesen gemacht, und es steht außer Zweifel, daß hierbei viel wertvolle Kunst unter die Räder kam. Man denke nur an Max Liebermann! Das ist zwar zu bedauern, ändert aber nichts an der Tatsache, daß es sich vom Standpunkt wahrer Kunst aus bei der Ausstellung »Entartete Kunst« um ein im Grunde begreifbares Unterfangen handelte. Nach 1945 wurden die Karten dann bekanntlich neu gemischt.

Und nun kursieren ja von Zeit zu Zeit verschiedene Verschwörungstheorien. Wirre Zahlenspielererei ist dabei, Prophetiegedanken à la Nostradamus usw. Viel, wenn nicht gar das meiste solcher Verschwörungstheorien ist freilich Schwachsinn. Es gibt allerdings auch eine Verschwörungspraxis. Ich brauche das nicht eigens zu belegen, die Geschichte ist voll davon.

So heißt es zwar, über Geschmack ließe sich nicht streiten, und allzu oft winken achselzuckende Zeitgenossen auf Einspruch mit den Worten ab: »Ich finde das halt einfach schön.« Der Irrtum, an dem die Menschen überall krank, liegt darin, daß diese »eigene Meinung in Wahrheit die Meinung jemand anderen ist.

Ende der sechziger Jahre wurde öffentlich bekannt, daß der amerikanische Geheimdienst CIA bereits kurz nach seiner Gründung 1947 ein umfangreiches Netzwerk zur Kulturmanipulation aufbaute. Neben der Umerziehung der besiegten Deutschen stand vor allem die kulturelle Hegemonie über das gesamte noch nicht sowjetisierte Europa auf der Agenda. Die Speerspitze bildete dabei der sogenannte »Kongreß für kulturelle Freiheit«. Bald nach seiner Gründung 1950 unterhielt der Kongreß Außenstellen in mindestens 35 Ländern, verantwortete mehr als zwanzig meinungsbildende Zeitschriften, betrieb eine eigene Nachrichtenagentur und organisierte weltweit Festspiele, Ausstellungen und Preisverleihungen.

Tatsächlich behaupteten die verantwortlichen Strippenzieher nach Bekanntwerden des CIA-Hintergrundes, daß der »Kongreß für kulturelle Freiheit« den Künstlern nur dabei geholfen habe, das zu tun, was sie ohnehin getan hätten. Nun ist es ja aber ein Unterschied, ob allenfalls mittelmäßige Schriftsteller, Kritizelkünstler und Zwölftonmusiker ein winziges Nischenpublikum sozialistischer Intellektueller bedienen oder mit Hilfe enormer finanzieller und organisatorischer Unterstützung zur kulturellen Sendung des Westens hochstilisiert werden.

Schon bald nämlich setzte sich beim CIA der Gedanke durch, daß die sogenannte »nicht-kommunistische Linke« – schnell ein Terminus technicus im Washingtoner Bürokratenjargon – sich am besten für den Kampf gegen den Kommunismus eigne. Die Rede war vom »demokratischen Sozialismus«.

Über die genauen Dimensionen der Operationen während des Kalten Krieges ist bis heute nur wenig bekannt, und es gibt im deutschen Raum nicht einmal eine Handvoll investigativer Veröffentlichungen über das Thema. Sicher ist jedoch: Man wird aber von mehreren Milliarden Dollar sprechen müssen, die Amerika im Laufe der Zeit in den Kulturkampf steckte.

Allein bis 1977, also in den ersten drei Aufbaujahrzehnten, war der CIA wohl an der Veröffentlichung von mindestens 1000 Büchern beteiligt gewesen, wie ein Bericht der *New York Times* aus demselben Jahre nahelegt. Das kulturelle Leben, wenn es diese Bezeichnung noch verdiente, das kulturelle Leben in Europa war allein bis dahin maßgeblich gestaltet worden. Man braucht dabei nicht eigens zu erwähnen, wie hierzulande die 68er die Geschwindigkeit des Verfalls potenziert haben.

Was daraus geworden ist, sieht jeder.

Man denke allein an die Pseudodichter unserer deutschsprachigen Nobelpreisträger. Wer mit Qualität nicht überzeugen kann, der wird heute auf ein Podest gestellt. Es soll zwar niemandem etwas unterstellt werden, aber allein die konsequente Prämierung mittelmäßiger bis unterirdisch schlechter Schriftsteller muß ernsthaft an den selbstlosen Zielen des Nobelpreises zweifeln machen. Aber gut. Jeder darf ja seine Preise verleihen, wie er will. Hören wir also nur ein paar Verse der jüngsten deutschsprachigen Nobelpreisträgerin, Herta Müller:

»in meinen Schläfen  
baden zwei Eidechsen  
die linke ist dienstlich  
sie kam mit dem  
Fahrrad die rechte ist

privat sie war im Salat.«

Das gilt nicht etwa als Ergebnis einer alternativmedizinischen Therapiestunde, sondern soll die Spitze der deutschen »Kunst« sein. Oder wie sieht es mit diesen Anfangszeilen aus?

»Warum schweige ich, verschweige zu lange,  
was offensichtlich ist und in Planspielen  
geübt wurde, an deren Ende als Überlebende  
wir allenfalls Fußnoten sind.«

Das war der Blechtrommler Günter Grass, seinerseits bekanntlich ebenfalls Literaturnobelpreisträger. »Was gesagt werden muß« – so der melodramatische Titel – richtete sich todesverachtend gegen Israels Iranpolitik.

Daraufhin brach, wie vorauszusehen war, eine massenmediale Schlammschlacht über die Frage aus, ob der pfeifequalmende Herr denn nun recht habe oder nicht. Daß man Grass dabei einen »Antisemiten« nennen würde, war klar. Es war schon klar, als die halborientale Nachrichtensprecherin die magischen Worte »Israel« und »Kritik« in einem Satz erwähnte.

Aber damit nicht genug. Kurz darauf nannte man Grass sogar einen Revisionisten. Der § 130 blieb dann aber zu Hause, und so mußte er sich doch nicht zu seinen vermeintlichen Kollegen in bundesrepublikanische Kerker gesellen.

Dabei hat Günter Grass doch nur das getan, was er eigentlich schon immer tat: nämlich mit Absätzen versehene Prosa von der Qualität mittelmäßiger Provinz-Feuilletons als große Dichtkunst zu verhökern. Daß diesmal die Chimären der politisch Korrekten erwacht sind, soll uns nicht scheren. Denn das eigentlich Bemerkenswerte an dem ganzen Zirkus war nicht, daß Grass den kalten Kaffee Israelkritik knallheiß an den Mann bringen konnte. Nein, das eigentlich Erstaunliche war, daß abseits wütender Kommentare und Blogs niemand, aber auch absolut niemand in den kleinen, mittleren und großen Zeitungen sich traute, dem gestelzten Ding den Rang eines Gedichtes abzusprechen.

Niemand bis auf eine einzige tapfere Autorin, die da trotzte: »Außerdem ist es kein Gedicht. . . Da steht kein einziger literarischer Satz drin.« Und wer war diese Mutige? Wir hatten sie gerade schon: Herta Müller. Das ist genauso wie damals, als der Dadaist Max Ernst über seinen Kollegen Jackson Pollock urteilte, daß der zwar ein netter Kerl sei, aber leider kein Talent habe. Das sind Szenen aus dem Irrenhaus. Und die Krankheit dieser Psychopathen besteht darin, wie M. Kleine-Hartlage es einmal ausdrückte, daß sie sich für Therapeuten halten.

Doch genug! Wir haben genug davon gehört, was heute aus der Kunst geworden ist. Wir sehen es ja täglich. Und täglich fliehen wir zu den alten Meistern – in die Zeit, als Kunst noch Kunst war.

Und wohl: Wir schätzen die Alten, wie Söhne und Töchter ihre Väter nur schätzen können. Aber wir wollen nicht ewig nur zitieren, wo wir selbst etwas zu sagen haben. Wir wollen die großen Fußstapfen unserer Vorgänger nicht bloß ausfüllen, sondern selber neue Wege beschreiten. Auch uns soll man dereinst zitieren, lesen, sprechen und singen!

Diese Aufgaben der Kunst zu bewältigen, das ist, wie gesagt, nicht jedem gegeben. Im Gegenteil: Nur die wenigsten werden sie bestehen. Der Genius wohnt stets nur in einer Persönlichkeit, und eine Stimmenmehrheit hat weder die Schöpfung von Himmel und Erde noch jemals die eines großen Kunstwerkes ermöglicht.

Heute pilgern Millionen in die Sixtinische Kapelle und loben Michelangelos Wandgemälde als eines der größten Kunstwerke, das jemals ein Mensch geschaffen hat. Was wäre nur gewesen, hätte man zu Zeiten seiner Entstehung darüber abstimmen lassen? »Viel zu teuer!« hätten sie gesagt. »So hab ich mir Gott aber nicht vorgestellt.« Es ist kein Zufall, daß Zeiten großer Kunst fast immer Zeiten großer Aristokratien waren.

Und so wird es niemanden verwundern, daß uns in diesen Zeiten höchster Zivilisation die Kultur so vernichtend abgeht. Zivilisation ist grenzenlos. Sie kennt keine Völker, keine Rassen, keine Eigenarten und Unterschiede. Echte Kunst indes ist immer national. Niemals schafft ein Künstler nur das »Allgemein-Menschliche«. Auch hier gilt Carl Schmitts berühmt-berüchtigter Satz: »Wer Menschheit sagt, will betrügen.« Die Menschen haben untereinander nicht viel mehr gemein als mit Tieren, nämlich niederste Triebe, primitivste Grundbedürfnisse und einfachste Überlebensmechanismen.

Der bombastische Stoff mag in virtuoser Aufmachung vielleicht pseudointellektuellen Banausen Befriedigung verschaffen. Der echte Adel, die Edlen, die Aristoi, die Besten, sie werden in der Kunst das Gesetz verwirklicht finden, wonach sie angetreten, werden die zwei faustischen Seelen in einer Brust versöhnen. Sie sind ganz sie selbst, gehorchen nur ihrer eigenen Geistesart. Ihre Erlösung, ihre Glückseligkeit ist das Streben. Sie werden sich erhobenen Hauptes für das Gute tadeln, nie aber für das

Schlechte loben lassen. Sie werden ihren Feinden niemals bloß mit hohlen Worten, sondern stets nur mit beherzten Taten begegnen. Aus den Steinen, die man auf sie wirft, formen sie Denkmäler unseres Kampfes und Statuen unserer Ideale.

Und deshalb sei dieser Aufsatz mit Dominique Venners Leitsätzen beschlossen, die unter allen Europäern ganz besonders für den Künstler gelten: »die Natur als Fundament, die Exzellenz als Ziel, die Schönheit als Perspektive«. Eine so gelebte Kunst braucht kein neues Europa vorgeschwärmt zu bekommen, sie schafft es sich selbst.

*Mit freundlicher Genehmigung des Grabert-Verlags*