

Günther Schiwy

Der „schöne Schein“ des Dritten Reiches

Warum Hitler gerade die Deutschen faszinierte

Im Lauf der letzten Jahre, in denen wir Deutschen uns noch einmal intensiv mit dem Nationalsozialismus auseinandergesetzt haben, tauchte immer wieder die Frage auf: Wie war es möglich, daß die Deutschen, gerade das sogenannte „Volk der Dichter und Denker“, Hitler gewählt haben? Denn noch vor der Machtübernahme 1933 hatte Hitler in der vierten der freien Wahlen des Jahres 1932 (zum Reichstag) 37,2% der abgegebenen gültigen Stimmen erhalten, so daß seine Partei die stärkste Fraktion des Deutschen Reichstags stellte, 230 von 608 Abgeordneten. Allan Bullock stellt in seiner großen Studie über Hitler lapidar fest: „Mit 13,7 Millionen Wählerstimmen, mit einer Partei von mehr als 1 Million Mitglieder und mit einer Privatarmee von 400 000 SA- und SS-Leuten war Hitler der mächtigste politische Führer in Deutschland, und als Haupt dieser mächtigsten politischen Partei, die Deutschland je gesehen hatte, klopfte er an die Tür der Reichskanzlei“ (S. 199).

Wenn Hitler am 30. Januar 1933 dann auch durch eine „Hintertreppenintrige“ an die Macht gekommen ist und wenn er in den anderthalb Jahren von seinem Machtantritt bis zum Volksentscheid am 19. August 1934 auch bereits seine Diktatur aufgerichtet und das Heer auf sich persönlich hatte vereidigen lassen, so überrascht das Ergebnis dieser nicht mehr freien „Volksabstimmung“ dennoch: Von den 54,5 Millionen Stimmberechtigten gingen 95,7% zur Wahl, und mehr als 38 Millionen stimmten der Übernahme der Reichspräsidenschaft durch Hitler zu. Das waren 89,93%. Nur noch 4,25 Millionen stimmten gegen Hitler, und 870 000 gaben ungültige Wahlzettel ab (ebd. 292).

Das „Volk der Dichter und Denker“ hatte sich mit überwältigender Mehrheit mehr oder weniger freiwillig für Hitler entschieden, jedenfalls sich ihm – als er Druck ausübte – kaum ernstlich widersetzt.

Es scheint überdies so, daß eine ziemlich große Mehrheit des deutschen Volkes nun sogar froh war, Hitler an der Macht zu wissen. Denn als er im September 1933 auf dem fünften Reichsparteitag der NSDAP in Nürnberg ausrief: „Im deutschen Volk sind Revolutionen stets selten gewesen. Das nervöse Zeitalter des neunzehnten Jahrhunderts hat bei uns endgültig seinen Abschluß gefunden. In den nächsten tausend Jahren findet in Deutschland keine Revolution mehr statt“ (ebd. 292) – da war das sicher ein Wort nach dem Herzen vieler Menschen

seines Volkes, das er gut kannte, und dem er nach dem Mund redete, wenn er es für richtig hielt.

Der Traum vom Reich

Denn einem kleinen, aber in der Öffentlichkeit nicht einflußlosen Teil des deutschen Volkes stand der Sinn tatsächlich nicht nach Revolutionen, sondern nach einem tausendjährigen Reich, dem „Dritten Reich“, das es in Glanz und Gloria endlich miterleben wollte. Und gerade dieses kommenden Reichs „schönen Schein“ glaubten viele Deutsche im Auftreten der Partei Adolf Hitlers erkennen zu können, eine erhabene und erhebende Schönheit, die viele bürgerliche Ästheten, aber auch die große Masse faszinierte und immer stärker in ihren Bann schlug. Hitler, der verhinderte Kunstmaler und Architekt, präsentierte sich dem Volk der „Dichter, Denker und – Künstler“ nicht nur in Worten, sondern vor allem durch die beispiellose äußere Organisation seiner Partei und ihrer Auftritte als ein Künstler, der sich die Macht erkämpft hatte und sie weiter auszuweiten gewillt war, um den uralten deutschen Traum von der Herrlichkeit des Reichs endlich Wirklichkeit werden zu lassen.

Was Hitler 1938 bei der Eröffnung der Deutschen Architektur- und Kunsthandwerksausstellung in München von der Architektur des Dritten Reiches sagte, das glaubten und hofften bereits zehn Jahre vorher breite Wählerschichten und Sympathisantenkreise von Hitlers Politik insgesamt, denen er auch genügend Zeichen dafür gegeben hatte, daß er seine Politik als „Gesamtkunstwerk“ verstand mit dem Ziel, dem deutschen Volk endgültig die ihm vom Schicksal zugedachte künstlerische Gestalt zu geben, die alle Welt überraschen sollte:

„Jede große Zeit findet ihren abschließenden Wertausdruck in ihren Bauwerken. Wenn Völker große Zeiten innerlich erleben, so gestalten sie diese Zeiten auch äußerlich. Ihr Wort ist dann überzeugender als das gesprochene: Es ist das Wort aus Stein... Diese Ausstellung steht an der Wende einer Zeit. In ihr dokumentiert sich der Beginn eines neuen Zeitalters... Seit der Entstehung unserer Dombauten sehen wir hier zum erstenmal eine wahrhaft große Architektur ausgestellt, d. h. eine Architektur, die sich nicht selbst verbraucht im Dienst kleiner Alltagsaufträge und Bedürfnisse, sondern eine Architektur, die über den Alltag und seine Bedürfnisse hinausreicht. Sie kann beanspruchen, der kritischen Prüfung von Jahrtausenden standzuhalten und für Jahrtausende der Stolz des Volkes zu sein, das diese Werke geschaffen hat... Es gibt Dinge, über die nicht diskutiert werden kann. Dazu gehören alle Ewigkeitswerte. Wer könnte sich vermessen, an das Werk der ganz großen gottgesegneten Naturen seinen kleinen Alltagsverstand anlegen zu wollen! Die großen Künstler und Baumeister haben ein Anrecht, der kritischen Betrachtung kleiner Zeitgenossen entzogen zu werden. Ihre Werke werden endgültig beurteilt und bewertet von Jahrhunderten und nicht von der Einsicht kleiner Tageserscheinungen... In diesen Stunden wird vor den Augen der breiten Öffentlichkeit zum erstenmal der Vorhang weggezogen vor Werken, die bestimmt sind, nicht Jahrzehnten, sondern Jahrhunderten den Stempel aufzuprägen! In diesem Augenblick soll über sie jene Weihe kommen, die in den ‚Meistersingern‘ so schön empfunden ist: ‚Ein Kind ward hier geboren‘. Es sind

hier architektonische Leistungen, die in sich einen Ewigkeitswert tragen und die nach menschlichen Maßstäben ewig stehen werden, fest und unerschütterlich, unvergänglich in ihrer Schönheit und in ihren harmonischen Maßen!“ (Maser, 1978, 100 f.).

Die Stichworte dieses Textes enthüllen mit einem Schlag den Erlebnis- und Erwartungshorizont vieler Deutscher, den sich der Nationalsozialismus zu eigen gemacht hatte, zum Teil aus Überzeugung, zum Teil aus Taktik. Nach der Niederlage des Ersten Weltkriegs und den Nachkriegswirren mit Parteiengezänk und Arbeitslosigkeit sehnten sich viele nach einer neuen großen Zeit, die selbstverständlich von anderen Mächten gestaltet werden mußte als von denen der Weimarer Republik, nicht von Politikern, sondern von Künstlern. Die Größe dieses neuen Zeitalters zeigte sich gerade darin, daß sie ihren abschließenden Wertausdruck in der Kunst suchte und fand, alles andere sollte nur Mittel dazu sein. Gerade die Architektur, die sich sonst zunächst an den Zwecken des Alltags orientierte, sollte zum höchsten Ausdruck für das Dritte, das tausendjährige Reich werden, so wie die Dome für das erste, das Reich des Mittelalters, immerwährendes Zeugnis ablegen. Die Schöpfer dieser neuen tausendjährigen Architektur und Kunst waren selbstverständlich der Kritik kleiner Geister, zum Beispiel der ewig nörgelnden Kunstkritiker in den Feuilletons der Zeitungen, entzogen. Das galt vor allem für den eigentlichen Schöpfer des neuen Reiches, den Führer Adolf Hitler, dem Baumeister des neuen Staates, der vollenden würde, was Bismarck, der die Einheit Deutschlands herbeiführte und das Zweite Kaiserreich begründete, begonnen hatte. Diese End-Zeit miterleben zu können, gab dem Leben eines jeden Deutschen, der sich noch seine ursprüngliche Erlebnisfähigkeit bewahrt hatte, die höchste religiöse Weihe. Das Christentum mit seinem Glauben an einen Erlöser in Kindergestalt und das Wagnersche Gesamtkunstwerk waren dafür nur schwache Vorboten: Die dort ersehnte und vorgestellte Erlösung hatte jetzt mit der Geburtsstunde des Dritten Reiches und seiner Kunst geschlagen. Die Ewigkeit mit ihrer unvergänglichen Schönheit und in ihren harmonischen Maßen hatte erneut und endgültig von einem irdischen Reich Besitz ergriffen.

Auf diesen „schönen Schein“, so glaubte Hitler, hatte das deutsche Volk gewartet, und deshalb gab er sich von Anfang seines politischen Wirkens an alle Mühe, dieser Erwartung zu entsprechen, nicht allein durch Worte, sondern durch Taten. Es war deshalb keine leere Rede Hitlers, sondern sie stützte sich auf zehnjährige Praxis, wenn er – sogar noch im Krieg, am 10. Dezember 1940 – vor Rüstungsarbeitern in Berlin ausrief: „Und das, meine Volksgenossen, ich glaube, das wird sich schon herumgesprochen haben, daß ich immerhin ziemlich bedeutende Pläne besitze, schöne und große Pläne für mein Volk. Ich habe den Ehrgeiz, das sage ich, mein deutsches Volk reich, das deutsche Land schön zu machen. Ich möchte, daß der Lebensstandard des einzelnen gehoben wird. Ich möchte, daß wir die beste und schönste Kultur haben“ (Stollmann, 1976, 87).

Wagner und Ludwig II.

In der bisherigen Diskussion der Frage, wieso Hitler so viele Deutsche begeistern konnte, ist mit Recht auf den raffinierten Propagandaapparat hingewiesen worden, den die Nationalsozialisten aufgebaut hatten. Sie machten sich – in diesem Ausmaß erstmals in der Geschichte – die psychologischen und technischen Errungenschaften zur Beeinflussung von Volksmassen zunutze, zum Beispiel Presse, Rundfunk und Film. Doch wird der Erfolg dieser Propagandamaschinerie sowohl bei gewissen Eliten als auch bei der breiten Masse des deutschen Volkes nur verständlich, wenn man in dieser Propaganda den ästhetischen Aspekt nicht übersieht, mit dem die neuen Herren gezielt einem seit Jahrhunderten gepflegten Bedürfnis der Deutschen entsprachen. Dieses Bedürfnis stand schon zu Beginn seiner Geschichte in deutlicher Beziehung zur Politik, wenn auch in einer kompensatorischen Beziehung, als Ersatzbefriedigung für eine mißlungene Politik. Hitler wußte, weshalb er in der oben zitierten Rede auf die Meistersinger von Wagner anspielte. Lauten doch die letzten Verse des Gesangs des Volkes am Ende dieses Stücks (Wagner, 492 f.):

„Ehrt eure deutschen Meister,
dann bannt ihr gute Geister;
und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,
zerging in Dunst
das heil'ge röm'sche Reich,
uns bleibe gleich
die heil'ge deutsche Kunst!
Heil! Sachs!
Nürnbergs teurem Sachs!“

Zerbrach nach dieser Darstellung Wagners schon im 16. Jahrhundert die Einheit zwischen dem Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation und der heiligen deutschen Kunst, so daß dem Volk nur noch die Kunst blieb, an der es als Trost und Verheißung kommender Größe um so inbrünstiger festhielt, so stellte das Dritte Reich des Nationalismus diese Einheit wieder her, weshalb das deutsche Volk dem dafür verantwortlichen Meister nun zujubelte: „Heil Hitler! Deutschlands teurem Hitler!“

Und ebenso wie laut Wagner die mittelalterlichen Meister hat auch Hitler die „echte deutsche Kunst und Politik“ dadurch zu neuem Leben erweckt, daß er alle fremden Einflüsse ausmerzte (ebd. 492):

„Habt Acht! Uns dräuen üble Streich: –
zerfällt erst deutsches Volk und Reich,
in falscher welscher Majestät
kein Fürst bald mehr sein Volk versteht,
und welschen Dunst mit welschem Tand
sie pflanzen uns in deutsches Land;

was deutsch und echt, wüßt keiner mehr,
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr.
Drum sag ich Euch:
ehrt Eure deutschen Meister!
Dann bannt Ihr gute Geister.“

Daß dieser Heroenkult, wie er in den Meistersingern seinen typisch deutschen Ausdruck fand und sich auf den Meisterkünstler wie indirekt auch auf den Meisterpolitiker bezog, von Wagner durchaus politisch aktuell gemeint war, nämlich im Blick auf sich selbst und auf seinen Gönner und Freund König Ludwig II. von Bayern, das zeigt der Brief, den Wagner nach der Uraufführung der Meistersinger am 21. Juni 1868 im Münchner Hof- und Nationaltheater an den König schrieb:

„Es ist schon 1 Uhr nachts, unmöglich aber däucht es mich, mich zur Ruhe zu begeben, bevor ich Ihnen, geliebter Freund und Meister, in wenigen Worten den Eindruck dieses Tages schildre, den er in mir zurückließ. Die Worte Schillers können auch Wir dem Volke zurufen: Du siehst nur das Gewöhnliche der Dinge, denn Deinen Blick umhüllt das ird'sche Band. Ich habe das Unsterbliche mit Augen gesehen, ja mir ist es, als hätte ich in das Allerheiligste des Himmels selbst geschaut . . . es heißt der Gral, und selig reinster Glaube erteilt durch Ihn sich seiner Ritterschaft. Und die überirdische Kraft, die den Erkorenen erwächst, ich fühle sie in mir; durch Sie, mein Einziger, ward sie mir verliehen; denn zu Großem hat Uns das Schicksal berufen: daß Wir Zeugnis geben von der Wahrheit, sind Wir auf die Welt gekommen. Durch Dich ersann ich, was ein Geist ist! Durch Dich erwacht, durch Dich nur dacht ich edel frei und kühn, Du ließest mich erblüh'n! Alles, Alles verdanke ich Ihnen! Heil der deutschen Kunst! in diesem Zeichen werden Wir siegen“ (ebd. 499 f.).

Diese Hinweise mögen genügen, um die Vorliebe Hitlers für Wagner zu verstehen: Indem Hitler sich zu Wagner bekannte, vereinnahmte er ihn als seinen eigenen Propheten und feierte sich als die Erfüllung Wagnerscher Wunschbilder. Zugleich gewann Hitler einen beträchtlichen Teil des Großbürgertums und weite Kreise des Mittelstands für sich, für die Wagner seit langem zum Religionsersatz geworden war und Bayreuth das deutsche Rom, zu dem man tatsächlich oder im Geist alljährlich wallfahrtete. In welchem Geist das während des Dritten Reichs geschah, bezeugt der „Völkische Beobachter“ vom 14. Juli 1936 unter der Überschrift: „Bayreuths deutsche Sendung“:

„Mit Deutschlands Wiedergeburt und Gedeihen steht und fällt das Ideal meiner Kunst: nur in jenem kann dieses gedeihen.‘ Erst das Dritte Reich hat durch die Tat Adolf Hitlers diesen Worten Wagners den tatsächlichen Hintergrund der Erfüllung geschaffen und damit auch das Postulat Nietzsches erfüllt, der über die Mission Bayreuths einmal die prophetische Deutung niederschrieb: ‚Damit ein Ereignis Größe habe, muß zweierlei zusammenkommen: der große Sinn derer, die es vollbringen, und der große Sinn derer, die es erleben . . .‘ Es ist Adolf Hitlers historisches Verdienst, die Bedeutung Bayreuths erkannt und seine Sendung erst recht in den Mittelpunkt deutscher Kunstpflege gestellt zu haben. Er hat auch die Persönlichkeit Wagners in unsere unmittelbare Nähe gerückt, als er vor einigen Jahren schrieb: ‚Wagner ist mehr als nur ein großer Künstler. In seiner Persönlichkeit und in seinem Werk hat die Sehnsucht nach der endlichen Einheit symbolische Gestalt gewonnen. Wenn das einige deutsche Volk ihn heute

ehrt, so verehrt es in ihm aber auch den Meister, der an einem gigantischen Beispiel gezeigt hat, daß echtes Schöpfungsfertum scheinbar unüberwindliche Widerstände am Ende doch zu bezwingen vermag.‘ Wagners Wunsch ‚Verstanden zu werden, ist meine einzige Sehnsucht‘, ist heute, ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod, Wirklichkeit. Der heroische Geist deutscher Kunst ist in Bayreuth zum beglückenden Mittler des germanischen Kulturgedankens und damit des ewigen Deutschtums geworden“ (dtv 1205, 145 f.).

Daß dieser Artikel Hitler meinte, als er von Wagner sprach, liegt auf der Hand.

Schiller, George, Goebbels

Weniger selbstverständlich, sondern erst durch Forschungen der letzten Jahre aufgezeigt, ist der, wenn auch pervertierte Traditionsstrang, der in den dreißiger Jahren in Hitlers Staat die Verkörperung des von *Friedrich Schiller* in seinen Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ als Utopie beschriebenen „ästhetischen Staates“ (Werke IV, 284) sehen wollte und in Hitler den Staatsmann als Künstler, der „sich mit dem vollkommensten aller Kunstwerke, mit dem Bau einer wahren politischen Freiheit“ (ebd. 194) beschäftigt.

Nicht nur Wagner, der sich in dem bereits zitierten Brief an Ludwig II. auf Schiller beruft, sondern noch ein anderer Künstler, der Dichter *Stefan George*, kommt als fragwürdiger Mittler der Ästhetik Schillers an die nationalsozialistischen Kulturverantwortlichen in Frage (Wilkinson, 150 f.). Denn Joseph Goebbels, dem Hitler das am 30. Juni 1933 geschaffene Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda unterstellte, hatte als Student in Heidelberg zu Füßen Friedrich Gundolfs gesessen, dem einflußreichsten Schüler Stefan Georges. George nun hatte bereits 1910 im Vorwort zur zweiten Auflage seiner Gedichtsammlung „Das Jahrhundert Goethes“ die Bedeutung von Schillers Schriften über die ästhetische Erziehung auf Kosten der übrigen Werke des Dichters unterstrichen und der ästhetischen Erziehung eine glänzende Auferstehung vorhergesagt:

„Die ausführungen wären unnötig, wenn man nicht zum schaden für die deutsche dichtung den verfasser der Glocke, der Jungfrau von Orleans und der Maria Stuart als *den* dichter der Deutschen gepriesen hätte. Aber als schönheitslehrer und erzieher, als verfasser der Ästhetischen Erziehung, der seinem Volk auch heute noch fremd ist und vermutlich noch lange bleibt, wird Schiller noch einmal eine glänzende auferstehung feiern.“

Für diese Gedankengänge war Goebbels ein gelehriger Schüler. Er studierte Schillers ästhetische Erziehung und gab dessen Ideen, jedoch in entscheidenden Punkten nicht nur verzerrt, sondern ins Gegenteil verkehrt, in seinem Roman „Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern“ auf folgende Weise wieder:

„Kunst ist Ausdruck von Gefühl. Der Künstler unterscheidet sich vom Nichtkünstler dadurch, daß er das, was er fühlt, auch zum Ausdruck bringen kann. In irgendeiner Form, der eine im Bild, der andere im Ton, der dritte im Wort und der vierte im Marmor – oder auch in geschichtlichen Formen. Der Staatsmann ist auch ein Künstler. Für ihn ist das Volk nichts anderes, als was für den Bildhauer der Stein ist. Führer und Masse, das ist ebensowenig ein Problem wie etwa Maler und Farbe. Politik ist die bildende Kunst des Staates, wie Malerei die bildende Kunst der Farbe ist. Deshalb ist Politik ohne Volk oder gar gegen das Volk ein Unsinn an sich. Aus Masse Volk und aus Volk Staat formen, das ist immer der tiefste Sinn einer wahren Politik gewesen.“

Die Art und Weise, wie Goebbels hier Schillers Gedanken in entscheidenden Passagen in ihr Gegenteil verkehrt, ist kennzeichnend für die skrupellose Indienstnahme der philosophischen und ästhetischen Tradition durch die Nationalsozialisten zu ihren Zwecken, die den Absichten Schillers diametral entgegengesetzt sind. Denn dort, wo Schiller ausdrücklich den Unterschied zwischen dem „schönen Künstler“ und dem „politischen Künstler“ darin sieht, daß letzterer seinen Stoff, die Menschen, nicht als Material, als bloßes Mittel zum Zweck benutzen darf, sondern im Wohl des Einzelmenschen den eigentlichen Zweck des Staats als Kunstwerk zu sehen habe, formuliert Goebbels die Maxime des Nationalsozialismus: „Für ihn“, den Staatsmann, „ist das Volk nichts anderes, als was für den Bildhauer der Stein ist.“

Vom Verhältnis des schönen Künstlers zu seinem Material aber hatte Schiller mit Recht gesagt, daß der Künstler kein Bedenken habe, der gestaltlosen Masse Gewalt anzutun, da sie für sich genommen keine Achtung verdiene. Indem Goebbels diese Einstellung auch für den politischen Künstler forderte, bekannte er sich offen für das Prinzip einer gewaltsamen Ästhetik gegenüber dem Volk, für Ästhetik und Gewalt, für den schönen Schein und den Terror als Mittel der Politik, die Hitler dann in schreckliche Taten umsetzte. Es ist ein Text aus Schillers Briefen „Über die ästhetische Erziehung“, den Goebbels in einen primitiven und brutalen Propagandatext verkehrte:

„Wenn der mechanische Künstler (im Sinn Schillers zum Beispiel der Handwerker) seine Hand an die gestaltlose Masse legt, um ihr die Form seiner Zwecke zu geben, so trägt er kein Bedenken, ihr Gewalt anzutun; denn die Natur, die er bearbeitet, verdient für sich selbst keine Achtung, und es liegt ihm nicht an dem Ganzen um der Teile willen, sondern an den Teilen um des Ganzen willen. Wenn der schöne Künstler seine Hand an die nämliche Masse legt, so trägt er ebensowenig Bedenken, ihr Gewalt anzutun, nur vermeidet er, sie zu zeigen. Den Stoff, den er bearbeitet, respektiert er nicht im geringsten mehr als der mechanische Künstler; aber das Auge, welches die Freiheit dieses Stoffes in Schutz nimmt, wird er durch eine scheinbare Nachgiebigkeit gegen denselben zu täuschen suchen. Ganz anders verhält es sich mit dem pädagogischen und politischen Künstler, der den Menschen zugleich zu seinem Material und zu seiner Aufgabe macht. Hier kehrt der Zweck in den Stoff zurück, und nur weil das Ganze den Teilen dient, dürfen sich die Teile dem Ganzen fügen. Mit einer ganz andern Achtung, als diejenige ist, die der schöne Künstler gegen seine Materie vorgibt, muß der Staatskünstler sich der seinigen nahen, und nicht bloß subjektiv und für einen täuschenden Effekt in den Sinnen, sondern objektiv und für das innre Wesen muß er ihrer Eigentümlichkeit und Persönlichkeit schonen“ (Werke, IV, 200 f.).

Wovor Schiller am Ende dieses Textes den Staatsmann warnt, nämlich daß er die Persönlichkeit des Einzelmenschen nur zum Zweck der Täuschung achte, in Wirklichkeit sie jedoch verachte und sie zu vernichten gewillt sei, wo sie sich dem totalitären Anspruch des Staates widersetzt, genau das war die Politik Hitlers. Als Beleg dafür, daß diese von den Nationalsozialisten bewußt hergestellte Beziehung zu Schiller nicht akademisch war, sondern das Selbstbewußtsein Hitlers und seiner Clique prägte und durch das Propagandaministerium gezielt zur öffentlichen Meinung im Dritten Reich gemacht wurde, nur zwei Hinweise.

Der erste: Für die 180. Jahresfeier von Schillers Geburtstag lautete die Direktive des Ministeriums vom Mai 1939 für die Zeitungsredaktionen: „Erzieherisch: Schiller als Erzieher seines Volkes . . . Die Kunst Erzieherin des Menschen und Staatsbürgers bei Schiller. Lehre vom ästhetischen Staat. – Schillers Leben größtes Vorbild (vgl. Wallenstein: ‚Es ist der Geist, der sich den Körper baut‘)“ (Wilkinson, 151).

Der zweite Hinweis betrifft ein Buch, das zuerst 1932 in Bayreuth, der Stadt Richard Wagners, und 1934 in zweiter Auflage in Berlin-Schöneberg erschien und den Titel trug: „Schiller als Kampfgenosse Hitlers. Nationalsozialismus in Schillers Dramen.“ Die 3. Auflage dieser Schrift erschien 1940 unter dem geänderten Titel: „Schiller, *unser* Kampfgenosse – ein Nationalsozialist erlebt Schillers Dramen.“ Die Titeländerung läßt sich interpretieren als Ergebnis eines Verallgemeinerungs- und Verinnerlichungsprozesses: Indem der einzelne Deutsche mit den Jahren des Dritten Reichs immer mehr zum Nationalsozialisten wurde, sozusagen ein zweiter kleiner Hitler, wurde auch Schiller der Kampfgenosse jedes Parteigenossen. Verfasser dieser Schrift war Hans Fabricius, ein promovierter Jurist und frühes Parteimitglied, später Geschäftsführer der Reichstagsfraktion und Ministerialrat im Reichsministerium des Inneren (Oellers, II, 588).

Novalis, Nietzsche, Jünger, Benn

Auf den ersten Blick scheint es unbegreiflich, wie ein deutscher Akademiker so verblendet sein konnte, Schiller dermaßen für den Nationalsozialismus vereinnahmen zu wollen. Doch ist Fabricius und die nationalsozialistische Schiller-Interpretation nur das schlimme Ende einer langen Kette von verhängnisvollen Umdeutungen und Weiterentwicklungen einer ästhetisierenden Staatslehre (vgl. Stollmann, 1978, 17), die in Schiller ihren ersten Höhepunkt fand, von ihm zwar noch als produktive Utopie gemeint war, in der Folge jedoch zur Verklärung des Staats überhaupt führte und sogar zur Verherrlichung und ästhetischen Rechtfertigung des Krieges. So heißt es schon bei *Novalis* im „Heinrich von Ofterdingen“ (Werke, 226):

„Der Krieg überhaupt“, sagte Heinrich, „scheint mir eine poetische Wirkung. Die Leute glauben sich für irgendeinen armseligen Besitz schlagen zu müssen, und merken nicht, daß sie der romantische Geist aufregt, um die unnützen Schlechtigkeiten durch sich selbst zu vernichten. Sie führen die Waffen für die Sache der Poesie, und beide Heere folgen Einer unsichtbaren Fahne.“ Im Kriege, versetzte Klingsohr, regt sich das Urgewässer. Neue Weltteile sollen entstehen, neue Geschlechter sollen aus der großen Auflösung anschließen. Der wahre Krieg ist der Religionskrieg; der geht gerade zu auf Untergang, und der Wahnsinn der Menschen erscheint in seiner völligen Gestalt. Viele Kriege, besonders die vom Nationalhaß entspringen, gehören in diese Klasse mit, und sie sind echte Dichtungen. Hier sind die wahren Helden zu Hause, die das edelste Gegenbild der Dichter, nichts anders, als unwillkürlich von Poesie durchdrungene Weltkräfte sind. Ein Dichter, der zugleich Held wäre, ist schon ein göttlicher Gesandter, aber seiner Darstellung ist unsere Poesie nicht gewachsen.“

Hier ist Schillers mit rationaler Klarheit entworfene Entwicklungsmöglichkeit der Gesellschaft zum ästhetischen Staat über die ästhetische Erziehung des einzelnen aufgegeben zugunsten irrationaler Weltkräfte, denen sich der Mensch in seinem Wahn und Haß nur zu überlassen braucht, um im Krieg als Held neugeboren zu werden und die eigentlichen Kunstwerke zu schaffen, die ihm göttliche Unsterblichkeit geben. Kunst als eine die Wirklichkeit kritisierende und ihr Hoffnung auf Verbesserung gebende Utopie wird mit dieser Wirklichkeit identifiziert und gibt sich dadurch selbst auf. Sogar die grauenvolle Wirklichkeit des Krieges wird als ästhetisches Ereignis interpretiert. Auf diese Weise wird die Kluft zwischen Kunst und Leben auf verhängnisvolle, nur scheinbare Weise geschlossen.

Ästhetik und Gewalt gehen in der deutschen Tradition eine irrationale Ehe ein, als deren legitimes Kind sich der Nationalsozialismus verstand und von vielen Deutschen auch anerkannt wurde. Der Terror des Regimes und seine Entschlossenheit zum Krieg und im Krieg waren kein Hindernis für seine Beliebtheit, sondern Höhepunkt ästhetischer Wirklichkeitsbewältigung. Denn die Ästhetisierung des Krieges und damit der Gewalt durch Novalis wurde fortgesetzt durch *Nietzsche* (Stollmann, 1978, 17), für den die Welt insgesamt nur noch zu rechtfertigen war als „ästhetisches Phänomen“. In „Menschliches, Allzumenschliches“ heißt es über den „Genius der Kultur“ (Werke, I, 84):

„Wenn jemand einen Genius der Kultur imaginieren wollte, wie würde dieser beschaffen sein? Er handhabt die Lüge, die Gewalt, den rücksichtslosesten Eigennutz so sicher als seine Werkzeuge, daß er nur ein böses dämonisches Wesen zu nennen wäre; aber seine Ziele, welche hier und da durchleuchten, sind groß und gut. Es ist ein Kentaur, halb Tier, halb Mensch, und hat noch Engelsflügel dazu am Haupte.“

Novalis' „romantische Erregung“, die er im Krieg kulminieren sieht, und Nietzsches „dämonisches Wesen“, das mit Gewalt seine angeblich guten Ziele verfolgt, scheinen in einem Zitat *Ernst Jüngers* wieder auf, das symptomatisch ist für dessen Ästhetisierung des Ersten Weltkriegs, den er als Sprachrohr für viele Kampfgenossen vor allem in seinem Buch „In Stahlgewittern“ verherrlicht hat (Stuttgart, ²⁶1961, 104):

„Über den Ruinen lag, wie über allen gefährlichen Zonen dieses Gebietes, ein dicker Leichengeruch, denn das Feuer war so stark, daß sich um die Gefallenen niemand kümmerte. Man rannte durchaus auf Leben und Tod, und als ich diesen Dunst im Laufen verspürte, war ich kaum überrascht – er gehörte zum Ort. Übrigens war dieser schwere und süßliche Hauch nicht lediglich widerwärtig; er rief darüber hinaus, eng mit den stehenden Nebeln des Sprengstoffs vermischt, eine fast hellseherische Erregung hervor, wie sie nur die höchste Nähe des Todes zu erzeugen vermag. Ich machte hier, und während des ganzen Krieges eigentlich nur in dieser Schlacht, die Beobachtung, daß es eine Art des Grauens gibt, die fremdartig ist wie ein unerforschtes Land. So spürte ich in diesen Augenblicken keine Furcht, sondern eine hohle und fast dämonische Leichtigkeit; auch überraschende Anwandlungen eines Gelächters, das nicht zu bezähmen war.“

Den Einfluß, den Ernst Jünger in der Weimarer Republik hatte und den sich Hitler zunutze machen konnte, hat Kurt Sontheimer deutlich gemacht: „In den Jahren zwischen 1926 und 1932 entfaltete Jünger, verschiedenen Kreisen der national und sozialistisch gesinnten bündischen Jugend sowie auch dem Stahlhelm und verwandten Organisationen nahestehend, eine intensive publizistische Tätigkeit, der sich eine kurze Zeitlang auch sein Bruder Friedrich Georg, sichtlich unter seines Bruders Einfluß stehend, anschloß. Jünger galt als ‚der unbestrittene geistige Führer des jungen Nationalismus‘, und niemand hat besser als er verstanden, das Kriegserlebnis des idealistischen deutschen Freiwilligen zu verdolmetschen, der in dem ‚Höllennrachen des Krieges‘ seine patriotische Romantik in einen kultivierten Ästhetizismus des Todesgrauens umschmolz, um dann für Jahre hinaus mit einer guten Dosis selbstherrlichen Heroismus versorgt zu sein, der es verstattete, die Welt der Krämer verächtlich mit Füßen zu treten. Die nachhaltige publizistische Wirkung Jüngers liegt darin, daß er seine pointierte Schilderung des Kriegserlebnisses in eine ebenso pointierte Verächtlichmachung der zivilen Welt und ihrer Werte überzuführen verstand“ (Sontheimer, 103).

Das folgende Zitat Ernst Jüngers aus dem Jahr 1929 zeigt nicht nur, daß wichtige Schlagworte des Nationalsozialismus zum Allgemeingut vieler elitärer Gruppen der Weimarer Republik gehörten, sondern belegt auch die vorherrschend ästhetisierende Einstellung dieser Kreise gegenüber dem politischen Leben durch das Stichwort von den „neuen Formen“, auf die alles abzielen soll (nach Sontheimer, 104):

„Dem Elementaren aber, das uns im Höllennrachen des Krieges seit langen Zeiten zum ersten Male wieder sichtbar wurde, treiben wir zu. Wir werden nirgends stehen, wo nicht die Stichflamme uns Bahn geschlagen, wo nicht der Flammenwerfer die große Säuberung durch das Nichts vollzogen hat. Weil wir die echten, wahren und unerbittlichen Feinde des Bürgers sind, macht uns seine Verwesung Spaß. Wir aber sind keine Bürger. Wir sind Söhne von Kriegen und Bürgerkriegen, und erst wenn dies alles, dieses Schauspiel der im Leeren kreisenden Kreise, hinweggelegt ist, wird sich das entfalten können, was noch an Natur, an Elementarem, an echter Wildheit, an Fähigkeit zu wirklicher Zeugung mit Blut und Samen in uns steckt. Dann erst wird die Möglichkeit neuer Formen gegeben sein.“

Die künstlerische Form, die sich von Inhalten löste und jenseits von Gut und Böse, jenseits der Moral gesehen wurde und die von der Kunstrichtung des sogenannten Formalismus propagiert wurde, ließ sich sehr wohl zum Staat als Gesamtkunstwerk, wie es der Nationalsozialismus schaffen wollte, in Parallele setzen. In den Äußerungen des Dichters *Gottfried Benn*, der aus Gründen seiner Ästhetik, die sich auf Nietzsche und Stefan George berief, Hitlers Machtergreifung begrüßte, wird mit letzter Deutlichkeit formuliert, wieso der schöne Schein des Dritten Reichs bei vielen Deutschen Anklang finden konnte. In der „Rede auf Marinetti“, den futuristischen Künstler und Ästhetikideologen des italienischen Faschismus, sagte Benn 1934: „Form –: in ihrem Namen wurde alles erkämpft, was Sie im neuen Deutschland um sich sehen; Form und Zucht: die beiden Symbole der neuen Reiche; Zucht und Stil im Staat und in der Kunst: die Grundlage des imperativen Weltbildes, das ich kommen sehe.“ Noch deutlicher in der „Rede auf Stefan George“, auch aus dem Jahr 1934: „George . . . verläßt niemals den formalen Standpunkt, er bleibt immer und allein und in uneingeschränktem Umfang der absolute Gestalter, bleibt der Artist, betreibt l'art pour l'art, das heißt eine Kunst, die keiner Ergänzung von der moralischen oder soziologischen Seite her bedarf“ (nach Wellershoff, 134 f.).

So verstand sich auch Hitler als absoluter Gestalter des deutschen Schicksals, der keine Gesetze irgendwelcher Art, auch keine moralischen, anerkannte. Er kannte nur ein Gesetz: das seines absoluten, schöpferischen Willens. Benn hat das wohl gesehen, denn er sagte weiter in seiner Rede auf George: „Dieser Geist ist ungeheuer allgemein, produktiv und pädagogisch, nur so ist es zu erklären, daß sein Axiom in der Kunst Georges wie im Kolonnenschritt der braunen Bataillone als *ein* Kommando lebt. Es ist der Geist des *imperativen Weltbildes*, das ich kommen sehe.“

Man muß sich daran erinnern, daß, als Gottfried Benn das sagte, Hitlers imperatives Weltbild bereits diktatorische Formen angenommen hatte, auch auf dem kulturellen Sektor. Am Abend des 10. Mai 1933 hatte Hitler auf seine Weise die Wagnersche Meistersinger-Mahnung von der Reinerhaltung der deutschen Kunst in die Tat umgesetzt und die Bücher der jüdischen, marxistischen, kurz „kulturbolschewistischen“ Schriftsteller, und nicht nur solcher, auf öffentlichen Plätzen verbrennen lassen; viele der Autoren verließen fluchtartig das Land. Auch war Gottfried Benn gewarnt worden. Klaus Mann hatte ihn im Namen der sich sozial engagierenden antifaschistischen Künstler 1931 noch beschworen (Hohendahl, 151 f.):

„Dienst an der Vernunft unter anderen Vorzeichen; Fortschrittsglauben, bei Wissen um das Geheimnis: so meinen wir's, ohne darob zu jodeln. Wissen Sie denn nicht, Gottfried Benn, wieviel *Resignation* sich hinter diesem Fortschrittsglauben verbirgt? Er schließt, lassen Sie sich's verraten, den abgründigsten Pessimismus nicht aus. Wir glauben nicht, daß wir das Letzte wollen, wenn wir eine Neuordnung im Sozialen herbeiwünschen; wir halten Pazifismus für keine defi-

nitive Erkenntnis. Aber wenn wir *überhaupt* etwas wollen – was kann es denn sein, wenn *nicht* Frieden, *nicht* Umgestaltung des Wirtschaftssystems? Sie stehen selbst links, Gottfried Benn. Warum machen Sie Ideale verächtlich, die für keinen Dichter endgültige Ideale sein werden, aber eben doch für die Stunde die einzig möglichen, die einzig überhaupt praktikablen? Wenn Sie, Dichter, dessen Name bei den Jungen vieles gilt, die Ideale von links verhöhnen, gewinnen Sie damit denen von rechts immer mehr Boden. Sie wollen es nicht, aber Sie tun es trotzdem.“

Hier meldete sich noch einmal der Geist Schillers aus den Briefen über die ästhetische Erziehung zu Wort: Kunst im Dienst einer humanitären Politik, die nicht mit Gewalt irgendein Absolutes auf Kosten des Menschen verwirklichen will, sondern die den mühsamen Weg des Fortschreitens vom Elend zu weniger Elend wählt, ohne dabei die Utopien der Kunst zu verraten, wenn auch diese manchmal nur noch resignierend festgehalten werden. Doch Benn war für diese Stimme nicht mehr zu erreichen. Er hatte sich verrannt. Eine andere deutsche Ästhetik-Tradition hatte ihn gefangengenommen. In einem Rückblick auf diese Zeit gab Benn den eigentlichen Schlüssel für ihr Verständnis preis (Wellershoff, 136):

„Wenn man nun das, was meine Generation und ich in ihr erlebte, in ihren Arbeiten ausdrückte und zur These erhob, weiter Formalismus nennen will, mag man es tun. Die zentrale Bedeutung des Formproblems für Europa und besonders für Deutschland wird in diesem Buch immer wieder dargestellt, besonders in der Marinetti- und George-Rede. Man kann es aber auch als genau das Gegenteil bezeichnen, nämlich als die erkämpfte Erkenntnis von der Möglichkeit einer neuen Ritualität. Es ist der fast religiöse Versuch, die Kunst aus dem Ästhetischen zum Anthropologischen zu überführen, ihre Ausrufung zum anthropologischen Prinzip.“

Speer und Syberberg oder Hitler in uns

Dieser Irrtum Benns, die Überforderung der Kunst, was in letzter Konsequenz zu ihrer Aufhebung führt, hat mitgeholfen, Hitler den Weg zu bahnen. Als Benn – wenn überhaupt – seinen Irrtum erkannte, war es bereits zu spät. Hitler hatte mit Hilfe des schönen Scheins seiner Bataillone und ihres Terrors die Macht ergriffen und war entschlossen, sich auch zur Festigung der Macht für sich und seine Nachfolger weiterhin des schönen Scheins des Dritten Reichs zu bedienen. Er war überzeugt, viele Deutsche damit auch über seinen Tod hinaus an sich fesseln zu können. Wie recht er damit hatte, belegt bestürzend deutlich die Tagebucheintragung *Albert Speers*, des Architekten Hitlers, vom 28. November 1954 aus dem Spandauer Gefängnis:

„Heute machte ich Toni Vlaer eine Freude und skizzierte ihm aus dem Gedächtnis die Haupttribüne des Zeppelinfeldes in Nürnberg. Zum Dank dafür erzählte er mir begeistert von dem großen Eindruck, den dieses Bauwerk kürzlich auf ihn gemacht habe. Wie entschieden ich mich auch von der Welt, die von dem Parteitagsgelände repräsentiert wird, getrennt habe: merkwürdigerweise bin ich glücklich, daß das Zeppelinfeld noch nicht zerstört ist. Wie nah ist mir das alles noch. Der Reichsparteitag 1938 war gerade zu Ende gegangen, als Hitler mich zu einer

Nachbesprechung rufen ließ. Er ging den Ablauf der zurückliegenden Woche Tag für Tag durch und verteilte Lob oder Tadel. „Einige Kundgebungen . . . haben bereits ihre endgültige Form gefunden: dazu zähle ich die Veranstaltung der Hitler-Jugend, den Aufmarsch des Reichsarbeitsdienstes und die Nachkundgebung mit den Amtswaltern auf dem Zeppelinfeld. Auch die Totengedenkfeiern der SA und SS in der Luitpold-Arena zählen dazu. An diesem Ablauf dürfen wir nichts mehr ändern, damit die Form, so lange ich noch lebe, zum unabänderlichen Ritus wird. Dann kann später niemand daran rühren. Ich habe Angst vor der Neuerungssucht derer, die nach mir kommen. Irgend ein Führer des Reiches verfügt vielleicht einmal nicht über meine Wirkungen, aber dieser Rahmen wird ihn stützen und ihm Autorität verleihen.“

Bis dahin hatte ich den Satz vom Tausendjährigen Reich als leere Formel genommen, als Anspruch, etwas über die eigene Lebenszeit hinaus zu begründen. Aber bei dieser Festlegung, ja fast Kanonisierung des Rituals wurde mir erstmals bewußt, daß das ganz buchstäblich gemeint war. Lange hatte ich immer geglaubt, daß alle diese Aufmärsche, Umzüge, Weihstunden Teil einer virtuosen propagandistischen Revue seien; jetzt wurde mir klar, daß es für Hitler fast um die Gründung einer Kirche ging. Als er beispielsweise zwei Jahre früher für den 9. November in München den Ablauf der Totengedenkfeier festlegte, sprach denn auch das schriftliche Protokoll ganz offen von einer ‚nationalsozialistischen Prozession‘. Ich weiß noch, wie ich überrascht war, weil das alles ja die Person Hitler zurückdrängte. Tatsächlich begann er sich zu Gunsten des Ritus einzuschränken, die Möglichkeiten der Selbstdarstellung in Nürnberg nicht mehr ganz voll auszuspielen, Architektur und Massenelemente in den Vordergrund zu rücken, bis die gewaltige Szenerie der Feier gewissermaßen zur Feier selber geworden war. Meine anfängliche Verwunderung hatte vielleicht damit zu tun, daß ich soviel bescheiden wirkendes Zurücktreten mit dem ungeheuren Anspruch, den Hitler erhob, nicht recht in Einklang bringen konnte. Als wahrscheinlich kommt mir unterdessen vor, daß er den kleineren Anspruch des gefeierten Volkshelden aufgab, um den weit größeren des Religionsgründers zu erringen“ (Speer, 402–404).

Es verwundert einigermassen, daß der Architekt Speer die näherliegende und aus unserer Darstellung sich ergebende Erklärung für das Verhalten Hitlers nicht gefunden hat: Hitler tritt hinter seinem Werk zurück wie jeder Künstler hinter dem seinen. Eine Bemerkung Werner Masers bestärkt uns in dieser Auffassung: „Gelegentlich könnte es scheinen, als sei Hitler nur Politiker geworden, um seine gigantischen und maßlosen Architekturpläne zu verwirklichen“ (Maser, 110).

Man muß nur begreifen, daß diese Architekturpläne wiederum nur den schönen Schein des eigentlichen Baus darstellten, den Hitler sich vorgenommen hatte: den Bau des tausendjährigen Dritten Reichs, koste es, was es wolle. Daß er für die Errichtung dieses einzigartigen Gesamtkunstwerks der vom Schicksal berufene Künstler sei, daran hat nicht nur er selbst fest geglaubt, sondern viele Deutsche mit ihm, die ihn gewählt und ihm bis zuletzt die Treue gehalten haben. So sehr waren sie vom schönen Schein einer verhängnisvollen Ästhetiktradition geblendet, eine Tradition, die auch heute noch nicht ganz überwunden scheint.

Ein Beispiel für diese Schwierigkeit ist die Diskussion, die *Hans-Jürgen Syberberg* ausgelöst hat, bekannt geworden durch Filme über Karl May und über Ludwig II. von Bayern und sein Verhältnis zu Wagner, durch einen Dokumentarfilm über Winifred Wagner aus Bayreuth und vor allem durch seinen jüngsten Film „Hitler, ein Film aus Deutschland“ – Filmthemen insgesamt, deren Zusammenhang mit unserer Betrachtung auf der Hand liegt.

Syberberg versteht in der Tat seine drei Filme über Karl May, Ludwig II. und Hitler als deutsche Trilogie unter dem Motto: „Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies“, in unserem Zusammenhang könnten wir auch sagen, „auf der Suche nach dem verlorenen Reich“. Nur wenn man diese Dimension des deutschen Wesens und seiner Geschichte ins Auge faßt, so meint Syberberg in dem zum gleichnamigen Film erschienenen Buch „Hitler, ein Film aus Deutschland“, wird das Unbegreifliche an Hitler begreiflicher.

„Denn im Kitsch, im Banalen, in der Trivialität und der Volkstümlichkeit ruhen die letzten Rudimente und Keimzellen verschwundener Traditionen unserer Mythen, heruntergekommen und latent wirksam. Märchenglaube und verschüttete Wünsche sind hier zu finden, und Hitler verstand, das zu aktivieren. Gab die Sage vom verschwundenen Barbarossa und die Hoffnung auf seine Wiederkehr den Blitzkriegen Hitlers bis Stalingrad ihre Energie? . . . Hitler und seine Leute spielten am besten damit bisher, auf großer Bühne, Unglück und Untgangsriten eines Volkes und vielleicht eines Kontinents und seiner Kulturen, als Beschleuniger und Auslöser eines historischen Prozesses. Wir werden ihn hier fassen dürfen . . .“ (Syberberg, 18).

Für Syberberg faßt deshalb alle Hitler-Kritik zu kurz, die sich einem oberflächlichen Begriff von Aufklärung verpflichtet weiß und die rationalistisch glaubt, durch Argumente, die sich nur an den Kopf wenden, Hitler erklären und überwinden zu können. „Wir wissen vom Glanz und Elend des Irrationalismus, aber ohne ihn ist Deutschland nichts und gefährlich, krank, ohne Identität, explosiv und ein kümmerliches Abbild seiner Möglichkeiten. Hitler bekämpft man nicht mit Auschwitz-Statistiken und der Soziologie seiner Wirtschaft, sondern mit Richard Wagner und Mozart“ (ebd. 19).

So richtig dieser Satz da ist, wo er die Grenzen einer rationalen Aufklärung gegenüber dem Phänomen Hitler betont, so gefährlich ist die übertrieben positive Auffassung, die Syberberg von der Rolle des Irrationalen in der deutschen Geschichte hat. Das ist zu undifferenziert gesehen. Denn mag es auch noch hingehen, mit Mozart Hitler bekämpfen zu wollen, wie es auch mit Schiller, wie wir gezeigt haben, noch möglich ist – mit Wagner oder Jünger und Benn ist es viel schwieriger. In ihnen ist schon zuviel von dem, was in Hitler politische Gestalt annahm, zuviel von dem Elend des Irrationalismus, das Syberberg vorgibt zu kennen.

Wir brauchen, so scheint es, mehr denn je die Versöhnung der schöpferischen Irrationalität mit einer rationalen Kritik, damit unsere politischen Utopien sich erneut messen lassen können an Schillers ästhetischem Staat, der, wie wir heute modern formulieren würden, auf die Verwirklichung der Menschenrechte angelegt ist. Jede Utopie, und komme sie noch so sehr aus den Tiefen deutscher schöpferischer Irrationalität und verbreite sie noch so viel von dem schönen Schein, der in deutscher Geschichte eine fatale Tradition hat, muß sich kritisch fragen lassen, wie sie es nicht nur in ihrem vollendeten Stadium, sondern schon auf den Wegen dazu mit den Menschenrechten halte. Diese kritische Anfrage

allein ermöglicht es, den Glanz des deutschen Irrationalismus von seinem Elend zu unterscheiden. Auch wenn diese Anfrage an die Utopien der Deutschen heute noch oder schon wieder negativ ausfallen sollte, weil Hitler noch immer oder schon wieder in uns ist, wir müssen – auch um den Preis des schwärzesten Pessimismus – diese kritische Frage stellen. Auch Syberberg sieht das Problem, aber dadurch, daß er in seinem Film zu sehr auf die Kraft der Erkenntnis mittels schöpferischer Irrationalität auf Kosten einer kritischen Rationalität setzt, bleiben die letzte Szene seines Hitlerfilms und auch sein Kommentar dazu eigen tümlich zweideutig:

„Vielleicht auch gibt es nicht nur gefühlsmäßige Erkenntnisse über das Zusammenspiel der privaten und historischen Fakten in diesem gespenstischen Trivialbereich der Reichsgeschichte. Am Ende des Films montiere ich das durch den Film wandernde Kind mit der Hitlerpuppe als Plüschhund zu Schillers ‚Freude schöner Götterfunken‘ und Beethoven. Nachdem das Kind den Hund wegwarf und mit Füßen trat, nimmt es seine Puppe wieder, setzt sich und schaut es wortlos an, das Puppengesicht Hitlers vor Augen, und wir hören ‚diesen Kuß der ganzen Welt‘. Der ganze deutsche klassische Idealismus und die Weltumarmung des deutschen Humanismus in seiner besten Tradition stehen vor uns. Jetzt auf seine größte Probe und Absurdität des Trivialen reduziert. Was macht das Kind mit seiner ungeliebten Puppe? Es nimmt sie an sich, abgewandten Blicks, geht weiter in eine schwarze Wolke. Das ist sehr pessimistisch. Deutscher Pessimismus, der wieder, wie der klassische Idealismus, diesmal in trauriger Melancholie, die Welt umarmt. Das ist mehr als Ironie. Naiv im Bild, sich identifizierend mit schlimmer Erfahrung, verschlungen ins Beste, was möglich war, ohne Hoffnung. Weltumschreitend per Film. Eine Montage mit den filmischen Mitteln des Irrationalen. Es ist alles drin, entscheiden muß der Zuschauer. Wer es direkter will, beginnt zu lügen, nächste Irrtümer vorbereitend. Die äußersten Enden unserer Traditionen sind zusammengespannt . . .“ (ebd. 27).

Man hat den Eindruck, dieser Syberbergsche Pessimismus am Ende eines Films, der vorgibt, die einzig adäquate Auseinandersetzung mit dem Phänomen Hitler zu sein, rühre gerade daher, daß der ästhetische Irrationalismus Syberbergs nicht ausreicht, um den ästhetischen Irrationalismus eines Hitler und seiner Wegbereiter zu entlarven, auch nicht, um ihn zu bannen, wie es die Absicht Syberbergs sicher gewesen ist. Um gegen die Versuchung durch den schönen Schein eines Vierten Reiches Deutscher Nation zu wappnen, genügt nicht der Hinweis auf das Himmelreich mit Zitaten aus der Bibel oder mit der Schiller-Beethovenschen Hymne, wo es heißt: „Überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen.“ Die Gefahr, daß sich ein deutscher Irrationalismus erneut von diesem Gott, mag man ihn wieder Schicksal nennen oder ihm einen anderen Ersatznamen geben, berufen und auch stark genug fühlt, dieses Reiches Herrlichkeit schon auf dieser Welt mit Feuer und Schwert aufzurichten, ist nicht gebannt, solange wir den irrationalen Glauben selbst so hoch einschätzen. Denn dann, da ist Syberberg konsequent, ist das einzig Rationale ein radikaler Pessimismus. Denn irrationaler Glaube, der sich vor keiner höheren Vernunft rechtfertigen muß, ist zu allem fähig, zumal wenn er sich noch mit dem schönen Schein edler Größe tarnt.

Die einzige Alternative dazu scheint darin zu bestehen, daß wir dem irratio-

nen Größenwahn, Schillers ästhetischer Staat ließe sich als gleichsam säkularisierter Gottesstaat auf dieser Welt verwirklichen, dadurch endgültig eine Absage erteilen, daß wir uns unzweideutig zu dem demokratischen Staat als dem kleineren Übel bekennen, zu den kleinen Schritten, die unser Leben humaner gestalten, auch wenn sich in ihnen nur noch ein schwacher Abglanz des schönen Scheins eines ästhetischen Staates spiegelt. Syberberg scheint da zu zögern, jedenfalls findet sich ein Abschnitt, der zu Mißverständnissen Anlaß gibt:

„In der freiwilligen Selbstaufgabe seiner schöpferischen Irrationalität vor allem, und vielleicht einzig hier, hat Deutschland wirklich den Krieg verloren. Wir haben es fleißig gelernt, nachgeholt und primanerhaft vorgeführt: demokratische Praxis, ein neues soziales Gefüge, wirtschaftliches Know how und eine gewisse Solidarität gegenüber den Schwachen und anderen Staaten der Welt. Aber immer wieder hören wir mitleidige, oft traurige oder auch tröstend beschönigende Worte über den benachteiligten Zustand der deutschen Gegenwartskunst oder Kultur im Vergleich mit den anderen sogenannten Stärken unserer gegenwärtigen Existenz. Erfolge unseres gegenwärtigen, intellektuellen Lebens trotzdem, auffällig und vereinzelt, kommen oft aus anderen Quellen als jenen verdrängten und verratenen Kräften des uns eigentümlichen Wesens“ (ebd. 9).

Es scheint zur Zeit und wohl noch auf längere Sicht nötiger zu sein, daß wir uns weiter in der demokratischen Praxis, in sozialer Rücksichtnahme und in Solidarität mit den schwachen Ländern üben, als daß wir einer schöpferischen Irrationalität nachtrauern, die uns schon so oft in die Irre geführt hat. Auf jeden Fall wäre es ein Zeichen für den Hitler in uns, fänden wir schon wieder Gefallen daran, die schöpferische Irrationalität gegen die demokratische Praxis auszuspielen. Das erinnerte zu sehr an Stimmen in der Weimarer Republik. Diese kritischen Anmerkungen sind jedoch auch im Sinn Syberbergs gemacht, um den Hitler in uns zu erkennen und zu überwinden. Hat Syberberg sich doch selbst für seinen Film das Ziel gesteckt:

„Ja, nur hier, in einem Film der Kunst unserer Zeit, über gerade diesen Hitler in uns, aus Deutschland, wird Hoffnung kommen dürfen. Für unsere Zukunft müssen wir ihn und damit uns überwinden, besiegen, und nur hier kann eine neue Identität durch Anerkennung und Trennung, Sublimierung und Arbeit an unserer tragischen Vergangenheit gefunden werden“ (ebd. 9).

Literatur: Der Festspielhügel. Richard Wagners Werk in Bayreuth 1876–1976, hrsg. v. H. Barth (München 1976); Benn – Wirkung wider Willen, hrsg. v. P. U. Hobendahl (München 1971); A. Bullock, Hitler (Droste Taschenb. 7200) 1977; W. Maser, Adolf Hitler (München 1978); F. Nietzsche, Werke in 2 Bdn., hrsg. v. A. Messer (Leipzig o. J.); Novalis, Werke, hrsg. v. G. Schulz; Schiller – Zeitgenosse aller Epochen, Teil 2: 1860–1966, hrsg. v. N. Oellers; Schillers Werke, Band 4 (Frankfurt 1966); R. Schnell, Die Zerstörung der Historie. Versuch über die Ideologieggeschichte faschistischer Ästhetik, in: Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 10. Kunst und Kultur im deutschen Faschismus (Stuttgart) 17–55; K. Sontheimer, Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik (München 1978); A. Speer, Spandauer Tagebücher (Berlin 1978); R. Stollmann, Faschistische Politik als Gesamtkunstwerk. Tendenzen der Ästhetisierung des politischen Lebens im Nationalsozialismus, in: Die deutsche Literatur im Dritten Reich, hrsg. v. H. Denkler u. K. Prümm (Stuttgart 1976) 83–101; ders., Ästhetisierung der Politik (Stuttgart 1978); H.-J. Syberberg, Hitler. Ein Film aus Deutschland (Reinbek 1978); R. Wagner, Die Musikdramen (München 1978); D. Wellershoff, Gottfried Benn (Berlin 1964); E. M. Wilkinson – L. A. Willoughby, Schillers Ästhetische Erziehung des Menschen (München 1977).