





7. 8. 1937.

WALTER STANG

Weltanschauung
und Kunst

Inker und Dünnhaupt Verlag/Berlin



Walter Stang / Weltanschauung und
Kunst



19673



Weltanschauung und Kunst

(Grundlagen nationalsozialistischer Kulturpflege
Heft 2)

Von

Dr. Walter Stang

Leiter des Amtes für Kunstpflege in der Reichsleitung der NSDAP.
und Leiter der NS.-Kulturgemeinde

1937

Junker und Dünnhaupt Verlag / Berlin

1937: 880

Pf 87

Alle Rechte vorbehalten

Copyright 1937 by Junker und Dünnhaupt Verlag, Berlin

Printed in Germany



Clemens Landgraf Nachf., W. Stolle, Dresden-Freital.

Inhalt

Seite

Die nächsten Aufgaben der nationalsozialistischen Kunstpflege	7
Kunst als Ausdruck und Wirkung	17
Probleme des künstlerischen Ausbildungswesens	31
Grenzen der organisatorischen Erfassung des Kulturlebens	44

Die nächsten Aufgaben der nationalsozialistischen Kunstpflege

Eröffnungsrede der Reichstagung der NS.-Kulturgemeinde
in Eisenach 1934

Wenn wir heute rückschauend uns bemühen, die geistige Entwicklung des 19. Jahrhunderts in ihren letzten Gründen zu erfassen, kommen wir schließlich zu folgender Erkenntnis:

Alle dieses Jahrhundert bestimmenden Ideen, wie wir sie als Liberalismus, Individualismus, Materialismus und sonstige Ismen zu begreifen pflegen, alle Probleme, die die Generationen vor uns sich gestellt sahen und in die sie sich im Bemühen, sie zu lösen, immer hoffnungsloser verwickelten, hatten ihre tiefinnere Begründung in dem Verlust des Gefühls, daß das Leben in all seinen Erscheinungsformen ein Ganzes, Nichtauseinanderreißbares bildet, und daß dieses Leben organischen Entwicklungsgesetzen unterliegt, die allen, menschlichem Geist erfassbaren Erscheinungsformen des Lebens nur im Leben selbst, in seiner Erhaltung und Höhersteigerung ihren Sinn und ihren Zweck setzen.

So kam es, daß gerade dieses Jahrhundert, das Wahrheit und Natur als höchste Werte zu suchen vorgab, wie kein anderes von der tieferen Wirklichkeit des Lebens sich entfernte. Man redete vom Aufstieg der Menschheit und hatte schließlich als Ende die völlige Auflösung der menschlichen Gestalt. Man verkündete die Freiheit des Einzelnen und versklavte ihn unter die anonymen Mächte der Börse, man predigte Menschenliebe und Frieden auf Erden und erreichte, daß die breitesten Volksschichten in immer menschenunwürdigere soziale Not versanken, im Klassenkampf sich auftrieben, andererseits die Völker sich zuletzt in einem Weltkrieg zerfleischten, der sie zu lebensgefährlicher Ausblutung brachte. Man glaubte in der Differenzierung des geistigen Lebens, der Wissenschaft, der Kunst eine ungeheure Bereicherung zu finden und über sah, daß gerade

diese Spezialisierung nichts weiter war, als Auflösung und schließlich jeden echten Lebensgrund verlierende Zerkleinerung und Desorganisation wahrhaft schöpferischer Vernunft und Seelenkraft. Man suchte die Zwecke des menschlichen Lebens über den Wolken oder in den Regionen des Tieres, in einem Stand der Glückseligkeit, jedenfalls in einem Zustand, der außerhalb jeder Erfahrung, außerhalb der seit Jahrtausenden gültigen Naturgesetze liegt. Man suchte sie nur nicht im Leben selbst. Weshalb denn auch das Leben abzusterben drohte, wie ein Baum, dem man die Möglichkeit nimmt, seine Wurzeln in die Tiefe des nährenden Erdreiches zu versenken.

Von Anfang an hat der Schöpfer und Führer der nationalsozialistischen Bewegung immer wieder betont, daß es grundfalsch sei, sie irgendwie mit Parteien alten Stils in Vergleich zu setzen. Wenn auch der Kampf der politischen Macht zunächst im Vordergrund stand, weil ihr Besitz für alle weiteren Gestaltungen des deutschen Lebens die unerläßliche Voraussetzung darstellt, ist sie doch zutiefst und zuerst eine neue Weltanschauung; und zwar eine Weltanschauung, die sich von den bis zur Machtergreifung offiziell in Geltung stehenden Weltanschauungen nicht nur in bestimmten Modifikationen einzelner Grundthesen, sondern in ihrer wesenhaften Grundhaltung unterscheidet. Nicht logische Schlüsse und akademische Erörterungen haben sie gestaltet. Die nationalsozialistische Weltanschauung ist geboren aus der ewig gleichen Schöpferkraft unverdorbenen deutschen Blutes, die, befreit durch gewaltige Weltkatastrophen, die Erkenntnis von den ewigen Gesetzen des Lebens neu ins Bewußtsein führte und nach ihnen aus Gefühl und echter Vernunft das Bild der Welt neu gestaltete. Die Unerbittlichkeit des Weltkrieges, die drohende Vernichtung von Besittung und Volkskraft, Tod und Lebenswille haben sie geformt in einer aus letzten Tiefen hervorbrechenden Auflehnung gegen Formen und Gesetze, die durch Jahrhunderte, ja Jahrtausende das Eigenleben deutscher Wesensart zu entwurzeln versuchten. Der Durchbruch eines neuen Lebensgefühls in der nationalsozialistischen Bewegung gibt uns den bergewerfenden Glauben an eine Zukunft wieder, an der die unerschöpfliche, durch anderthalb Jahrtausende nicht zum Erliegen gebrachte deutsche Kraft wiederum ein Jahrtausend bauen wird, wie es der Führer schon zu Anfang seines

Kampfes um die Macht mit unerhörter Klarheit herausgestellt hat.

Der Nationalsozialismus hat das Leben und seine Erhaltung, Entfaltung und Höhersteigerung wieder in den Mittelpunkt aller Zweck- und Sinngebung gestellt. Das Erlebnis des Weltkrieges lehrte mit seinen Folgeerscheinungen den Deutschen, daß die Natur dieses Leben uns in klaren Begrenzungen als Aufgabe gestellt hat. Nicht eine allgemeine „Menschheit“ hat sie geschaffen. Sie hat diese Menschheit in Rassen und Völkern in die Wirklichkeit treten lassen und diesen die Aufgabe gesetzt, sich als Art mit eigenen Gesetzen zu behaupten und zu entfalten. Wie überall hat sie auch ins Leben der Völker den Kampf als Auslesemittel für den höheren Wert und für die stärkere Kraft gestellt. Und indem der Nationalsozialismus diese natur- und gottgegebene Ordnung nicht in lächerlicher Überheblichkeit abzuleugnen versucht, sondern bejaht und danach sein Handeln einrichtet, gewinnt er jene Lebensnähe und damit jene innere Schöpferkraft, die es ihm ermöglicht, eine neue Lebens- und Weltordnung überhaupt aufzubauen.

Jede Weltanschauung hat, sofern sie aus dem Leben selbst ihre Kräfte zieht, das Streben nach Ausschließlichkeit. Nur absterbende Weltanschauungen, wie sie das 19. Jahrhundert kannte, finden sich damit ab, daß sich neben ihnen andere Weltanschauungen „gleichberechtigt“ behaupten. Darum war es von Anfang klar, daß die neue deutsche Bewegung nicht nur ein politisches System beseitigen und ein neues an seine Stelle setzen wird. Eine neue Weltanschauung muß darauf ausgehen, das deutsche Leben in allen seinen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Äußerungen zutiefst zu durchdringen, mit ihrem Gefühls- und Ideengehalt zu erfüllen und seine Formen dementsprechend organisch umzubilden.

Nun vermag eine von einer Weltanschauung getragene Bewegung einen Staat neu zu formen und an die Stelle eines politischen Systems ein neues zu setzen; sie vermag der Wirtschaft neue Gesetze durch eine starke politische Führung aufzunötigen, aber sie wird sich erst dann endgültig durchgesetzt haben, wenn sie die Gesittung der Menschen in allen Verzweigungen erfaßt und unter ihre Gesetze gezwungen hat. Denn erst in der Gesittung, im kulturellen Leben erweist sich, ob eine Weltanschauung wirklich auch das

ganze Volk in allen Schichten und Ständen erfasst hat. In ihr offenbart sich, nach welchen Gesetzen und Richtpunkten der einzelne sein Leben gestaltet. Die Ausdrucksformen, die er sich für die Bedürfnisse seiner Seele und seines Geistes schafft, geben Kunde davon, wie er fühlt und was er ist. Gesittung, Kultur ist nichts anderes als geformtes Seelentum des einzelnen wie des ganzen Volkes. Seine kulturellen Leistungen sind Zeugen von seiner inneren Seelenverfassung, und erst wenn deren innere Wahrhaftigkeit dem Wollen auf politischem Gebiet entspricht, ist der Charakter eines Volkes einheitlich geformt. Erst mit dem Werden einer deutschen Nationalkultur wird die deutsche Nation letzte und dauerhafte Wirklichkeit.

Es gibt Leute, die der nationalsozialistischen Bewegung zum Vorwurf machen, daß sie seit dem 30. Januar 1933 noch nicht imstande war, eine neue Kulturblüte zu erzeugen. Nie hat der Nationalsozialismus behauptet, daß er eine Kultur aus dem Nichts, aus dem Chaos, wie es die weltanschaulichen Mächte des 19. Jahrhunderts uns hinterlassen haben, hervorzaubern würde. Aber was wesentlich ist für die Entwicklung der deutschen Zukunft und allein schon weit über den Bildungswust des 19. Jahrhunderts hinausführte, ist die Fähigkeit der nationalsozialistischen Weltanschauung, das Wesen der Kultur wieder zu begreifen.

In seinem Mythos des 20. Jahrhunderts hat uns Alfred Rosenberg in großartiger Schau sehen gelehrt, daß Kultur als Ausdruck des rassebedingten Wesens der Völker ihren Wertmaßstab vom Charakter des Volkes und vom Charakter der diesem Volk blutverbundenen schöpferischen Einzelpersönlichkeit herleitet. Wie aber Kultur als Wesensäußerung einer Trieb- und Willensanlage der menschlichen Natur entspringt, so hat sie gleichzeitig, nicht in einer äußeren Zwecksetzung, sondern eben dieser inneren Anlage zufolge, die Fähigkeit in sich, das Volk zur Erkenntnis seiner Charakterwerte zu führen und das Streben zu steigern, sie in der eigenen Lebenshaltung auszuprägen.

Dieses doppelseitige Wesen jeder ihren Sinn erfüllenden echten Kultur im ganzen, wie jeder kulturellen Leistung im einzelnen, setzt sowohl einer von einer geschlossenen Weltanschauung getragenen

Bewegung, wie dem von ihr geformten Staat klare Grundsätze für eine planvolle Kulturpflege.

Es ist nur allzu selbstverständlich, daß die nationalsozialistische Weltanschauung, die politisch nur wenig über ein Jahr den äußeren Sieg erfochten hat, noch keine überragenden kulturellen Schöpfungen aufzuweisen vermag. Wer das Wesen der Kultur, ihre Werdegeseze begriffen hat, die an die der menschlichen Seele unlöslich gebunden sind, weiß, daß die junge nationalsozialistische Weltanschauung nur langsam und allmählich den Boden auflockern, die schlummernden Schöpferkräfte befruchten und die Herzen bereit machen kann. Soll das Korn reifen, bedarf der vom Sämann im Frühjahr gestreute Samen erst der Sonne und des Regens, bedarf der pflegenden Sut, daß nicht Unkraut sein Wachstum hindere.

Es müssen also alle Versuche, heute schon mit Gewalt eine nationalsozialistische Kulturblüte erzeugen zu wollen, notwendig an dem Mangel innerer Ausreife der nationalsozialistischen Idee in den Seelen der Menschen scheitern. Wir haben die bei näherem Zusehen nicht weiter verwunderliche Tatsache festzustellen, daß gerade die kulturell schöpferisch veranlagten Menschen, die Intellektuellen, bei der Machtübernahme noch der nationalsozialistischen Weltanschauung am fremdesten gegenüberstanden. Unter ihnen hat die Bewegung verhältnismäßig die geringste Anhängerschaft in den 14 Jahren des Kampfes gewinnen können. Die Gründe hierfür sind einmal in eben den stilleren Gesetzen zu suchen, nach denen sich Kultur entwickelt. Kulturelle Leistungen reifen nicht in der Arena des alle Leidenschaften entfesselnden und ihren Einsatz fordernden innerpolitischen Kampfes. Sie brauchen die Einsamkeit, die Möglichkeit herabzusteigen zu den Müttern und aus der Tiefe zu schöpfen; sie brauchen vor allem auch die innere Bereitschaft der Menschen, sie aufzunehmen und ihnen eine Heimstätte und Wirkungsmöglichkeit in den Herzen und Seelen zu schaffen. Die Voraussetzung dafür mußte ja erst die Eroberung der politischen Macht und die Hinüberleitung der hier gebannten Energien in das Gebiet des kulturellen Schaffens sein. Aber noch ein zweites kommt hinzu: nicht so sehr der naive und einfache Bauer und Arbeiter war der Träger der Weltanschauung des 19. Jahrhunderts. Er lebte in weitestem Ausmaße nach seinen unverbildeten Instinkten naturnäher als jene Schichten, deren Geist

von Jugend auf von liberalem und marxistischem Bildungswußt belastet war, und deren Seelen dadurch den schwersten Zermürungen unterlagen, die neue Weltanschauung als erlösendes Erlebnis zu erfassen. Endlich aber — und dies ist vielleicht der schwerwiegendste Grund — waren gerade von den herrschenden Mächten des Liberalismus und Marxismus planmäßig jene Menschen aus jeder schöpferischen Tätigkeit ausgeschaltet worden, die ihrer Art und ihrem Streben nach ein wahrhaft deutsches Seelenbekenntnis hätten gestalten können. Der deutsche Dichter wurde nicht mehr gefördert zugunsten international gerichteter, meist fremdrassiger jüdischer Autoren. Man schwieg ihn ebenso tot wie den deutschen Maler, den deutschen Musiker. Unter den darstellenden Künstlern wurde planmäßig jener Typus ausgeschaltet, der dem Wesen nordisch-deutscher Kunstgestaltung hätte entsprechen können. Zahllos sind die Fälle, in denen jüdische oder jüdisch gesonnene Intendanten deutsche Künstlerinnen und Künstler wegen „zu deutschen Aussehens“ zurückwiesen. Da dieser Ausleseprozeß jahrelang planmäßig in immer schärferer Folgerichtigkeit durchgeführt wurde, starb schließlich eine ganze Generation deutscher Künstler aus. Für unser künstlerisches und kulturelles Leben ist aber eine solche Gegenauslese zugunsten eines fremdrassigen oder bastardierten Künstlertums genau so entscheidend wie für die Gestaltung der politischen Geschichte einer Nation das Aussterben der herrschenden nordisch-deutschen Schicht.

Wenn wir aber bei solcher Überlegung den wahren Zustand unseres Kulturlebens tiefer erkennen und die Unmöglichkeit einsehen, ihn so schnell zu ändern, wird uns erst die Aufgabe klar, die es zu lösen gilt. Eine Kulturpflege kann daher zunächst nichts anderes tun, als das sorgfältigste Augenmerk darauf zu richten, jene heranreifenden schöpferischen Kräfte zu erkennen, die nunmehr einem durch die nationalsozialistische Weltanschauung geläuterten und wieder ins Bewußtsein gerückten deutschen Empfinden Ausdruck und Gestalt zu geben vermögen.

Vor allem aber muß eine nationalsozialistische Kunstpflege aus ihrer Weltanschauung jene Wertmaßstäbe ableiten und herausstellen, die für das kulturelle, insbesondere das künstlerische Schaffen in der Zukunft allein gültig sein können. Deshalb muß sie ihr schärfstes Augenmerk zunächst der Kunstkritik zuwenden. Diese war genau so wie alle übrigen Funk-

tionen unseres Kunstlebens durch die liberalistische und individualistische Denkweise des 19. Jahrhunderts in Negativismus und lächerliche subjektive Überheblichkeit entartet. Die richtig verstandene Kunstkritik aber ist — das hat uns Lessing bewiesen — die Wegbereiterin für die aufstrebende Entfaltung künstlerischen Lebens. Sie hat den Boden vorzuackern, das Unkraut auszujäten und die Richtmaße zu setzen, nach denen später die schöpferischen Geister ihr Schaffen einstellen und steigern. Während der schöpferische Geist immer eigenwillig und subjektiv bleiben wird und bleiben muß, um seine Kraft nicht zu lähmen, ist die Einflussnahme auf die Kunstkritik durch Schulung eines die lebendige Verbindung mit den Herzen nicht verlierenden Kunstverständes sehr viel leichter möglich, also auch eine weltanschauliche Schulung und Erziehung durch den Nationalsozialismus sehr wohl denkbar.

Wir wollen nicht übersehen, daß über die Fragen der Kunstgestaltung in den Reihen der nationalsozialistischen Bewegung heute noch reichlich viel Unklarheit herrscht, weil diese eben den Fragen der Kultur und der Kunst in den 14 Jahren des Kampfes so gut wie gar nicht näher treten konnte. Um so notwendiger aber ist die Heranbildung einer aus nationalsozialistischem Fühlen und Denken sich ihre Maßstäbe ziehende, in sich selbst gefestigten Kunstkritik durch planmäßige Geistes- und Gefühlschulung. Jene Unsicherheit des Urteils und des Geschmacks muß ehestens verschwinden, die heute in unserer Presse oft noch zu grotesken Widersprüchen und Fehlurteilen führt. Sie ist es vor allem, die den kulturellen Mächten des vergangenen Systems die Möglichkeit gibt, sich unter einer äußeren nationalsozialistischen Schlagge immer wieder in die Bewegung einzuschleichen. Hier hat die Schulungsarbeit der Partei mit ernstester Energie einzusetzen. Und in dem Maße, in dem eine nationalsozialistische Kunstkritik herangebildet wird, die sich verantwortlich im Dienst einer höchsten Kunstidee stehend fühlt und frei von allen den Bindungen wird, die in der Vergangenheit die Korruption des Kunstlebens entscheidend gefördert hat, werden auch jene kulturelle reaktionären Bestrebungen verschwinden, die das Startum der Vergangenheit, die äußere Effekt- und Sensationsmanier in die nationalsozialistische Kunstpflege einschmuggeln möchten.

Die selbstverständliche Lage, in der sich das neue, aus echtem nationalsozialistischem Empfinden schüchtern keimende kulturelle Schaffen befindet, fordert weiter von einer Kunstpflege der Bewegung, jedem Massenwahn und allen überlauten Methoden der Reklame zu entsagen. Da ein nationalsozialistischer Weltanschauung tiefinnerlich entsprechendes Kunst- und Kulturleben heute sich erst zu entwickeln beginnt, wäre es eine ungeheure Gefahr, das Veranstaltungswesen zu übersteigern. Es kommt auch nicht darauf an, überall und immer wieder neue Kunst unserer Art zu zeigen. Da sie eben noch nicht vorhanden ist, besteht die Gefahr, daß man bei einer Übersteigerung des Veranstaltungswesens notwendig Kunst zeigt, die entweder unecht, aus Konjunkturgründen angefertigt ist oder die überlebten, bereits zum Absterben verurteilten Ausdrucksformen vergangener Jahrzehnte, die mit dem Nationalsozialismus nicht das geringste zu tun haben, künstlich noch einige Zeit am Leben erhält. Wir haben es nicht nötig, in jedem Dorfe und in jeder Woche eine Kunstausstellung aufzumachen. Man muß nur das wahrhaft Echte und Gute zeigen, das, an nationalsozialistischen Maßstäben gemessen, seinen Anspruch auf Beachtung in der Gegenwart mit innerer Berechtigung erheben kann. Es ist auch sehr ernstlich zu bedenken, ob nicht das deutsche Theater, im großen und ganzen gesehen, mehr an Einfluß und Wirkung gewinnen könnte, wenn auch hier die Qualität an Stelle der Quantität gepflegt würde. Die Stellung des Theaters im nationalsozialistischen Leben ist eine ganz andere geworden, als sie in der jüngeren Vergangenheit war. Heute muß sie ein Mittelpunkt des kulturellen Lebens der Volksgemeinschaft sein und nicht mehr Geschmacksnuancen einer liberalen, intellektuellen Schicht dienen. Es muß in diesem Zusammenhang auch darauf hingewiesen werden, daß die soziale Frage der Künstlerschaft, deren Lösung nach dem Beispiel anderer ständischer Berufe angestrebt werden muß, doch niemals bestimmend auf die Kulturplanung Einfluß nehmen darf. Hier gelten ganz ähnliche Gesetze wie im wirtschaftlichen Leben. Die Bedürfnisfrage muß die Produktion regeln. Man soll nur soviel Kunst bieten, als der gesunde Sinn des Volkes vertragen und aufnehmen kann.

Damit aber kommen wir zu dem wichtigsten Problem einer planmäßigen und sorgfältigsten Kulturpflege der national-

sozialistischen Bewegung. Jedes echte und organische Kulturleben setzt ein kulturwilliges, aufnahme-
bereites Volk voraus. Theater, Konzert, Kulturfilm,
Kunstaustellungen sind sinnlos und tot, wenn nicht das Volk
da ist, dessen seelischem Bedürfnis diese Einrichtungen dienen.
Die Voraussetzung jeder echten Kulturpflege ist daher die
Schaffung einer kulturellen Gemeinschaft des Volkes als
Träger des kulturellen Lebens. Wie das deutsche Volk aber in
politischen Parteien hundertfältig zerrissen war, genau so war
auch das kulturelle Empfinden zerspalten und zersetzt durch eine
Kulturpflege des Systems, die jahrzehntelang planmäßig
diesen Zustand förderte. Soll eine Kulturpflege überhaupt
Sinn haben und die Entwicklung in einer durch die national-
sozialistische Weltanschauung gegebenen Richtung beeinflussen
können, muß zu allererst das Volk, genau so wie in politischer
Beziehung auch in kultureller Hinsicht geschult werden, müssen
die Herzen und Seelen in gleiche Schwingungen versetzt und
zur Anerkennung höherer Wertmaßstäbe des kulturellen Lebens
hingeführt werden. Der Weg ist hier kein anderer als der, den uns
Adolf Hitler durch die Schaffung der Organisation der Partei
vorgezeichnet hat. Damit ein deutscher Kulturgedanke
sich Bahn breche und schöpferische Leistungen erzeuge,
muß ebenso sich zunächst im Volk ein fester Kern aus
all denen bilden, in denen der neue deutsche Kultur-
gedanke bereits Wurzel gefaßt und ein gleichgerichtetes
Bedürfnis erzeugt hat.

Dies war der Gedanke des Kampfbundes, den Alfred Rosen-
berg 1929 gegründet hat, dies war auch die Idee des Reichs-
verbandes Deutsche Bühne, die nach der Machtergreifung zu-
nächst für das Deutsche Theater jene große Volksgemeinde zu
bilden begann, die seinen Neuaufbau erst ermöglichte; denn wie
keine andere Kulturäußerung ist das Theater- und das Konzert-
leben angewiesen auf das Volk und seine innere Bereitschaft.

Durch die Zusammenlegung von Kampfbund und Reichsver-
band Deutsche Bühne zur „Nationalsozialistischen Kultur-
gemeinde“ wurde für das gesamte öffentliche Kunst- und
Kulturleben jene große einheitliche Organisation geschaffen,
in der sich nunmehr die Kulturgemeinde nicht nur dem Namen
nach, sondern auch ihrem inneren Wesen nach bilden kann und
wird.

Aufgebaut auf regelmäßiger Anteilnahme am deutschen Kulturleben, in der sich die Bereitschaft und das Bedürfnis des einzelnen sichtbar äußert, wird sie in den Seelen und Herzen ihrer Mitglieder planmäßig den neuen deutschen Kulturgedanken unter Benützung aller ernsthaften Möglichkeiten der stillen Werbung, der direkten und indirekten Einwirkung einpflanzen. Sie wird aber weiterhin durch die innere Geschlossenheit ihrer Organisation jene planmäßige Auslese und Förderung alles Echten und Wertvollen ermöglichen, das in der Entwicklungslinie zu einer neuen deutschen Kulturblüte liegt. Im Zusammenwirken mit den staatlichen Organen wird sie so zur tragenden Grundlage der allgemeinen Kulturpflege und zum Garanten einer sicheren und ungestörten Erneuerung des deutschen Kulturlebens.

Von diesem Bewußtsein getragen, beginnen wir die zweite Reichstagung des Reichsverbandes Deutsche Bühne, die erste der „NS.-Kulturgemeinde“, tiefinnerst überzeugt, daß wir eine große Mission zu erfüllen haben und demgemäß unsere Kräfte bis zum letzten einsetzen müssen. Daß wir dies dürfen, dafür danken wir dem Führer und seinem treuen Paladin, dem Kämpfer und Ausdeuter der nationalsozialistischen Weltanschauung: Alfred Rosenberg.

Kunst als Ausdruck und Wirkung

Rede vor den Schulungsleitern der NSDAP.
auf dem Reichsparteitag 1934

Zwei Grundgedanken haben die Entwicklung des 19. Jahrhunderts entscheidend bestimmt, zwei Grundgedanken, die in dem Ruf der französischen Revolution „Freiheit und Gleichheit“ ihre beherrschende Macht gewannen. Man erklärte den einzelnen Menschen als letzten Wert und forderte für ihn, um ihm die naturgewollte Entwicklungs- und Entfaltungsmöglichkeit zu sichern, die absolute Freiheit von jeglichen Bindungen und höherer Einflussnahme auf seine Triebanlagen und seinen Willen. Eine dritte Grundanschauung kam hinzu, die voraussetzte, daß dieser einzelne von Natur aus gut sei. Alle anderen Ideen des 19. Jahrhunderts waren mehr oder weniger Weiterungen, Folgerungen oder auch Versuche, den unerwünschten Folgen, die aus der Übertragung dieser Ideen ins praktische, gegenständliche Leben entstanden, auszuweichen.

Daraus ergab sich schließlich nicht nur die Vereinzelung des Individuums, sondern auch die Vereinzelung und Abtrennung aller Lebensgebiete, von denen jedes wiederum souverän, in absoluter Freiheit und Unabhängigkeit, ohne innere Bezogenheit auf andere Lebensgebiete sich entwickeln konnte und zum Nutzen des Individuums entwickeln sollte. Auf dem weiten Gebiet des geistigen und künstlerisch-kulturellen Lebens erhielten so Wissenschaft, Recht, Kunst ihre absolute Selbständigkeit zugebilligt. Die These vom „Selbstzweck der Kunst“, von ihrer schon als heilig empfundenen Eigenständigkeit, in deren Bezirke keine andere Instanz, vor allem nicht der Staat eingreifen durfte, war eine der bezeichnendsten Übertragungen der Lehre der französischen Revolution auf das Gebiet der Kultur.

Da nun aber in der Praxis des Lebens ständig die Ideologie der Zeit mit den naturgegebenen Ordnungen der Dinge an allen Ecken und Enden in heftigste Fehde geriet, ergab sich ganz



zwangsläufig, daß man jene Merkmale über Gebühr betonte und als allein wesentlich herausstellte, in denen sich eine Eigen-
gesetzlichkeit der verschiedenen geistigen Gebiete nun tatsächlich
nachweisen ließ. So ist beim künstlerischen Schaffen das „Wie“,
sind die Mittel und ihr Gebrauch wohl an eigene Gesetze ge-
bunden, die sich wesentlich von den Gesetzen wissenschaftlicher
Gestaltung unterscheiden. Dadurch wird freilich das „Was“,
der Gegenstand, der seelisch-geistige Inhalt eines Kunstwerkes
von seiner über die Bezirke des künstlerischen Lebens hinaus-
reichenden inneren Verflechtung mit dem Leben an sich und
seinen Grundwerten noch lange nicht losgelöst.

In seinem Bemühen, die Ideologie der Zeit aufrechtzuer-
halten, hat aber das 19. Jahrhundert in immer weitergehendem
Ausmaße jene Erkenntnis Goethes verraten, die er Eckermann
gegenüber in folgenden Worten zum Ausdruck brachte:

„Der innere Gehalt des bearbeiteten Gegenstandes ist
der Anfang und das Ende der Kunst. Man wird zwar
nicht leugnen, daß das Genie, das ausgebildete Kunsttalent
durch Behandlung aus allem alles mache und den wider-
spenstigen Stoff bezwingen könne. Genau besehen ent-
steht aber alsdann immer mehr ein Kunststück als ein
Kunstwerk, welches auf einem würdigen Gegenstande
ruhen solle, damit uns zuletzt die Behandlung durch Ge-
schick, Mühe und Fleiß die Würde des Stoffes nur
desto glücklicher und herrlicher entgegenbringt.“

„Der innere Gehalt“ eines Kunstwerkes wurde von der
künftigen Kunstwertung des 19. Jahrhunderts schließlich als
vollständig nebensächlich betrachtet. In der Form, in der in
dieser wirksamen Gestaltungskraft sah man allein dessen Wert
bestimmt. Die Beschaffenheit des Stoffes, die in dem Kunst-
werk zu sinnlichem Ausdruck geformte Stimmungs- und
Gedankenwelt wurde überhaupt nicht mehr gewertet und
in keine Beziehung gesetzt zu den Grundwerten des Lebens, der
Kultur. Diese Beziehung, so erklärte man, gehe die berufenen
Wahrer und Hüter der Kunst nichts an, darüber habe die Kunst
niemand Rechenschaft abzulegen.

Die Folge solcher Auffassungen war dann schließlich, daß
der Kunst das durch keine Instanz zu wehrende Recht einge-
räumt wurde, jeden Gegenstand, jede Erscheinung des Lebens
zu behandeln, sei der Vorwurf auch noch so verabscheuungs-

würdig, noch so „gemein“, seien Grundstimmung und Gedankenrichtung des Kunstwerkes noch so abseitig. Der Künstler hatte seine Aufgabe im positiven Sinne erfüllt, wenn er nur die nötige Gestaltungskraft bewiesen hatte.

So konnte z. B. auf der Bühne der Lustmord ein beliebtes Thema künstlerischer Behandlung werden; je krasser und unmittelbarer uns anpackend das grausige Geschehen gestaltet war, um so höher schätzte man seinen Wert ein. Oder man setzte seinen besonderen Ehrgeiz darein, dem Lusttrieb einen möglichst sinnfälligen Ausdruck in unmittelbar erregenden Tonfolgen zu verleihen, oder der Maler hatte ohne weiteres das Recht, Gegenstände, die man ihrer Ekelhaftigkeit wegen vor der Öffentlichkeit schambast verbarg, in die bildhafte Wirklichkeit der Kunst zu übertragen, wenn er sie nur in Linienführung und Farbenbehandlung möglichst intensiv und zu geschlossener Komposition gestalten konnte.

So konnte sich schließlich in immer schärferer Konsequenz der Übertragung jener Lehren der französischen Revolution auf die Gebiete des geistig-kulturellen Lebens, jene Welt des künstlerischen Schaffens entwickeln, die uns in den Zeiten des Systems auf den Bühnen, in den Konzertsälen, in den Museen, im Film, in der schönen Literatur ein grauenerregendes Bild völligen Zerfalls der Anschauungen, der Werte, des Glaubens und Strebens darbot und die noch dadurch eine so furchtbar sich auswirkende Macht darstellt, weil hinter dieser Kunstübung ein Staat stand, der die absolute Freiheit des künstlerischen Schaffens garantieren zu müssen vorgab. Man hatte im Laufe der letzten Jahrzehnte wohl weithin den ungeheuren Widerspruch der Ideologie der Zeit mit den Erfordernissen des wirklichen Lebens bemerkt. Da aber die allen Gebieten des Lebens, insbesondere der Kultur, ihre Entwicklung garantierende Macht, die Politik, sich in ihrer inneren Haltung nach den gleichen Ideen gestaltet hatte, gab es für den Staat keine Möglichkeit, ihren Auswirkungen auf dem Gebiete der Kultur einen ernsthaften Widerstand zu bereiten. Erst mußte dieser Staat und das ihn tragende Gedankensystem auf politischem Gebiet vernichtet sein, damit eine neue Weltanschauung das Leben wieder in eine Klare, die einzelnen Lebensgebiete organisch miteinander verbindende Neuordnung bringen konnte.

Der Nationalsozialismus ist der vollkommenste Gegensatz

zu den Lehren der französischen Revolution. Der Gleichheit aller Menschen setzt er die Erkenntnis von der Ungleichheit der einzelnen wie der Völker gegenüber. Nicht im einzelnen sieht er den letzten Wert, sondern in der Totalität des Lebens selbst, das über allen Einzelercheinungen steht und diesen erst ihren Sinn und ihren Wert verleiht. Nicht optimistisch sieht er alles, was entsteht, als uneingeschränkt gut an. Erst durch seine Bezogenheit auf das Leben, ob es diesem nützt oder schadet, ergeben sich für ihn die Wertmaßstäbe gut oder schlecht. Da sich uns aber dieses Leben im rasen, blut- und bodengebundenen Volkstum als letzter organischer Einheit offenbart, ist dieses der letzte auf Erden erkennbare Wert, von dem alle anderen Lebensgebiete ihre Wertmaßstäbe sich ableiten müssen.

Damit kommt der Nationalsozialismus zu einer völlig neuen Grundwertung des Kunstschaffens und der Kunstschöpfung. Er gelangt zu ganz neuen tieferen Erkenntnissen des Wesens der Kunst, des Wesens und Sinnes künstlerischen Schaffens überhaupt, über das das oberflächliche 19. Jahrhundert höchstens platte und unbefriedigende Phrasen zu geben vermocht hatte. Der Künstler als schöpferische Einzelpersönlichkeit erscheint uns nicht mehr in einem luftleeren Raum. Wir sehen ihn und das Werk abhängig von den gleichen lebendigen Strömen, die unser eigenes Leben gestalten.

Eine kurze Überlegung über Werden und Wesen künstlerischer Schöpfung ist hierzu notwendig. Der Künstler ist erfüllt von Gedanken, von Stimmungen, von Gesichten; ein Stoff ergreift ihn, der ihm die Möglichkeit gibt, seine Gedanken, seine Gefühle in ihm und an ihm zu formen. Diese sind nichts anderes als Anschauungen, Erkenntnisse von den Rätseln des Daseins, in die er sich unlöslich verflochten fühlt. Wie der Wissenschaftler in seinen gelehrten Büchern, der Prediger in seinen Kanzelreden, der Politiker in seinen Entschlüssen und Taten seinen Glauben, seine Erkenntnisse, seinen Gestaltungswillen in der seiner Anlage gemäßen Form zum Ausdruck bringt, so stellt ihn auch der Künstler in seinen Werken in sinnlich greifbarer Form heraus. Künstlerisches Schaffen ist, so betrachtet, nur eine besondere Form der Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Ganzen des Daseins, mit Welt und Schicksal, des Ringens um eine festbegründete Anschauung vom Wesen des Lebens, der

Erschließung seines eigenen Wesens, der ihm erst durch die Gestaltung zum Bewußtsein kommenden tieferen Bezirke seiner Seele. Je tiefer des Künstlers Streben in der Ergründung letzter Geheimnisse und Zusammenhänge in und außer ihm geht, um so mehr Gewicht erhält sein Kunstwerk.

Ein Dramatiker wie Friedrich von Schiller setzt sich in jedem seiner einzelnen Werke mit den Problemen seiner Zeit auseinander. Seine „Räuber“ sind ein Bekenntnis zur „sittlichen Weltordnung“, d. h. zu dem in jedem einzelnen Menschen wirksamen sittlichen Gefühl, das sich etwa in verbrecherischen, eiskalten, seinen Vorteil berechnenden Franz Moor in Angstzuständen durchsetzt, die ihn schließlich zum Selbstmord treiben. Ebenso gewinnt es aber auch in dem nur seinem schrankenlosen subjektiven Gefühl folgenden Karl Moor in wachsendem Maße die Herrschaft, bis er sein Räuber-Dasein aufgibt und sich den Gerichten stellt. Schiller nimmt in seinen „Räubern“ den kategorischen Imperativ Immanuel Kants zehn Jahre voraus. Das Bekenntnis, das der Königsberger Philosoph schließlich in der Aufstellung eines philosophisch-logischen Systems ablegt, gestaltet Schiller als Dramatiker in den Schicksalen der Gebrüder Moor.

Ebenso hat selbstverständlich auch Bert Brecht in seiner „Dreigroschenoper“ ein klar umrissenes, höchst eindrucksvolles Bekenntnis seiner Lebensauffassung und Weltanschauung gestaltet, wenn er uns dort Gefühlsleben und Anschauung von Dieben, Mördern und Dirnen als die Grundform der menschlichen Natur aufstellt, in die auch alle Menschen in gehobenen Schichten (Priester, Polizeipräsident, das Mädchen der Gesellschaft), sobald sich Gelegenheit dazu bietet, wieder zurückfallen. Oder Richard Billinger, der in letzter Zeit vielgenannte Dichter, gestaltet in seinem Drama „Die Raubnacht“ ein weltanschauliches Bekenntnis, das uns in starker Verwandtschaft mit frühmittelalterlichen asketischen Anschauungen die Welt als ein Jammertal und die Menschen mit allen nur erdenklichen Gebrechen behaftet erleben läßt. Er hat diese Anschauung in dem symbolisch zu verstehenden Kramerladen künstlerisch besonders meisterhaft gestaltet. Im Ablauf seines Dramas zeigt er dann, wie diese Menschheit sich aus der Enge der Welt zu befreien trachtet, aber nur um den Dämonen der Lustgier zum Opfer zu fallen.

Oder um ein Beispiel aus der bildenden Kunst zu wählen: In seiner altbekannten Radierung „Ritter, Tod und Teufel“ zeigt Albrecht Dürer den nach nordischer Welt- und Lebensauffassung trotzig in den Wald des Schicksals einreitenden Ritter, den kein Teufel in seinem vorgenommenen und vorgezeichneten Weg irremachen, und dem der Schicksalsgegebene Tod keine Unsicherheit und keine Furcht einzulösen vermag. Auf seine Begleiter, sein Ross und seinen treuen Hund, geht die Sicherheit seines Wesens, sein schicksalüberwindender Trotz über. In der Haltung des Ritters dem Tod gegenüber legt der Künstler ein eigenes eindeutiges, in seiner Klarheit überwältigendes Bekenntnis ab. Fassen wir dagegen neueste Schöpfungen oft viel gepriesener Künstler ins Auge, so stellen wir dort eine Auseinandersetzung mit dem Tod fest, die zu jenem Bekenntnis in einem Gegensatz steht wie Wasser zu Feuer. In einem Grabmal des vielumstrittenen Ernst Barlach von großer monumentaler Formungs- und Eindruckskraft finden wir die Haltung des Künstlers dem Tod gegenüber in zwei Frauengestalten symbolisiert, die sich rechts und links an ein an russische Formen gemahnendes Kreuz anlehnen. Die eine starrt mit verkrampften Gliedern gegen den Himmel; in ihren weit aufgerissenen Augen, in der Haltung ihrer Gestalt prägt sich wilde, sich aufbäumende Anklage gegen denjenigen aus, der diese naturgegebene Ordnung des Wechsels von Geburt und Tod eingefetzt hat. Die andere Gestalt ist, gewissermaßen als nächste Bewegungsphase der gleichen Seelenstimmung gedacht, in sich zusammengesunken, völlig kraft- und energielos; die Augen sind geschlossen, sie ist inne geworden, daß ihr Aufbäumen sinn- und zwecklos ist, nunmehr greift dumpfe Verzweiflung und trostlose Resignation in ihr Platz. Beide Gestalten ergänzen sich zu einem Bekenntnis ihres Schöpfers, das den Tod als der Übel größtes empfindet. Eine Haltung kommt darin zum Ausdruck, die mit dieser Welt und ihren harten Tatsachen nicht fertig wird und darum einer Lebensphilosophie sich hingibt, die schließlich dieses Leben überhaupt in seinem Wert bezweifelt.

Durch solche Überlegungen wird klar, daß Kunst und Kunstwerk nicht nur nach formal-ästhetischen Normen betrachtet werden dürfen, sondern den unmittelbaren Ausdruck der Persönlichkeit, des Charakters seines Schöpfers, seiner Stärke und inneren Geschlossenheit darstellen. Ja, wir erkennen aus einer

Betrachtung der größten Kunstwerke der Vergangenheit, daß es immer Persönlichkeit und Charakter des Künstlers waren, die seinem Werke Wert und Dauer verliehen haben. Denn nur die Kraft eines ausgeprägten Charakters vermag Bekenntnisse abzulegen, in denen sich der Reichtum und die Stärke der menschlichen Seele offenbart. Wohl können ästhetisch-formale Gesetze großen Vorbildern abgelauscht und ihre technische Handhabung — wie in jeder menschlichen Ausdrucksfähigkeit, so auch in der Kunst — erlernt werden. Künstlerisches Schaffen ist eben eine von den mancherlei Möglichkeiten der menschlichen Natur, gestaltend die Welt und ihr Wesen zu begreifen, ist, so betrachtet, ein Mittel zum Zweck. Sein Gebrauch kann bei entsprechender Anlage erlernt und ausgebildet werden. Er wird aber entscheidend bestimmt erst durch einen außerhalb seiner Gesetzmäßigkeit liegenden Wert, eben durch die menschliche Persönlichkeit dessen, dem die Natur jene besondere Gabe, die Welt in der Kunst zu begreifen und zu gestalten, verliehen hat.

Es ist also nicht gleichgültig, ob sich ein Künstler als Mensch bewährt oder nicht, ob er Teppiche stiehlt, ob er seine Tage und Nächte in wüsten Schenken zubringt und hier sein Lebens-
element findet. Es ist selbstverständlich, daß mit solcher Feststellung neuerdings keinem bürgerlichen Moralisten Rechte der Einmischung in das Privatleben des Genies eingeräumt werden soll. Es gibt keinen Künstler, der nicht den Dämonen der Tiefe seinen Tribut gezahlt hätte. Aber, gerade wie er sich im Kampf mit ihnen bewährt als Charakter und Persönlichkeit, dies entscheidet letztlich auch über seine Leistungen und er möge
licht sie erst.

Es ist auch nicht gleichgültig, ob ein deutscher Dramatiker, Erzähler, Komponist oder Maler zehn Jahre nicht nur äußerlich, sondern in seinen Werken der Republik und ihren geistigen Prinzipien gehuldigt hat. Entweder waren dann seine Werke Überzeugungen, die er mit Anspruch auf Glaubwürdigkeit niemals von einem Monat zum anderen in ihr Gegenteil verkehren kann, oder es waren überhaupt keine Überzeugungen, sondern nur intellektuelle Anpassungen aus Konjunkturgründen an den herrschenden Zeitgeist und haben als solche keinen Anspruch, als Kunstwerke gewertet zu werden, sondern nur, wie Goethe sich ausdrückte, als Kunststücke.

Und noch ein weiterer innerer Zusammenhang der Kunst

mit den Urgründen des lebendigen Lebens wird bei Besinnung auf das Wesen des Kunstschaffens klar. Als persönlichster Ausdruck seines Schöpfers kann ein Kunstwerk nicht mehr von dessen raffemäßiger Bedingtheit geschieden werden. Die in ihrer unwälzenden Bedeutung gerade im künstlerischen Schaffen noch immer weithin übersehene Erkenntnis von der geschichtsbildenden und kulturbedingenden Bedeutung der Rasse macht uns klar, daß jeder einzelne Charakter in seiner Haltung und Wesensäußerung abhängt von den Grundwerten und Grundanschauungen seiner rassischen Anlagen. Seine Bekenntnisse, seine Kunstwerke formen sich, ohne daß er sich dessen gemeinhin bewußt wird, ganz selbstverständlich nach diesen Grundwerten. Je kraftvoller und tiefer die Wahrhaftigkeit ist, mit der ein Künstler seine Wesensart in seinen Werken gestaltet, um so klarer und reiner tritt die in ihm um Herrschaft und Ausdruck ringende Rassenseele in Erscheinung. Schulze-Naumburg hat dies an den großen Kunstwerken der Vergangenheit überzeugend nachgewiesen. Auf anderem Wege führen uns die Forschungen Günthers zu gleichen Erkenntnissen.

Damit aber ergibt sich für den Nationalsozialismus die Notwendigkeit, bei der Frage nach der Wertung eines Kunstwerkes zuerst die nach der „Gesinnung“ aufzuwerfen. Den Ewig-Gestrigen klingt dieses Wort besonders unangenehm in den Ohren. Mit dem Hinweis darauf, daß Gesinnung allein niemals ein Kunstwerk gestalten könne, ja, daß die Forderung nach Gesinnung eine üble Tendenzkunst zeitigen würde, haben sich die Vertreter liberaler und marxistischer Kunstauffassung in der Vergangenheit stets mit besonderer Giftigkeit gegen den Nationalsozialismus gewandt, ja, sogar darin seine Kultur- und Kunstfeindlichkeit zu erweisen versucht. Auch heute noch wird in Auslassungen der jetzt gleichgeschalteten Kulturverfechter reichlich viel Nebel um diesen Begriff verbreitet. Es ist darum dringend geboten, daß der Nationalsozialismus sich hier nicht Sand in die Augen streuen läßt, sondern dafür sorgt, daß das echte deutsche Wort Gesinnung seiner tief in der deutschen Seele wurzelnden lebendigen Bedeutung nicht wieder beraubt wird. Selbstverständlich kann nicht nach der intellektualistischen Denkweise des 19. Jahrhunderts mit Gesinnung eine mit dem Verstand angenommene Tendenz gemeint sein; Gesinnung hat noch immer Verwurzelung des Denkens, Handelns,

Gestaltens im Herzen, in der Tiefe des Gefühls bedeutet. Gesinnung stellt so gerade die entscheidende Kraft für alle künstlerische Gestaltung dar. Daß Gesinnung nur die unerlässliche Voraussetzung für den Wert des künstlerischen Schaffens darstellt, ist dabei ebenso selbstverständlich. Nur der, dem die göttliche Gabe künstlerischer Ausdrucksmöglichkeit gegeben ist, darf sich auch wirklich ihrer mit dem Anspruch, gehört zu werden, bedienen. Genau so aber fordert nationalsozialistische Lebensauffassung und Lebensführung, daß auch nur der sich künstlerischer Ausdrucksmittel bedienen soll, der wirklich etwas auszudrücken hat. Gerade jene Geschäftigkeit und Überheblichkeit der Intellektuellen, die verstandesmäßig die formalen und technischen Gesetze des künstlerischen Schaffens großer Genies erlernten, ohne Seelenreichtum und Charakterhaltung zu besitzen, hat zu der völligen Verödung und Verflachung unseres künstlerischen Lebens geführt. Dadurch, daß der Nationalsozialismus von der Kunst und vom Künstler wieder Gesinnung verlangt, gibt er überhaupt erst der Kunst und — die Künstler sollten ihm dafür besonders dankbar sein — auch ihnen wieder ihre Würde zurück.

Nun hat die Betonung des Formal-ästhetischen aber nicht nur den inneren Gehalt, sondern auch die Formungskraft genialen Künstlertums selbst ebenfalls verkümmern lassen. Man hat im 19. Jahrhundert schließlich völlig vergessen, daß auch die äußere Form nur Ausdruck eines inneren Gehaltes und Wertes darstellt. Dieser Zusammenhang, der vielleicht am stärksten und unmittelbarsten in der Baukunst deutlich wird, gilt genau so von der dramatischen oder der musikalischen Kunst. Die Form des klassischen Dramas ist ein Ergebnis der Auseinandersetzung seiner Schöpfer mit der Welt, ihres Ringens um den bestgestalteten, höchstgesteigerten Ausdruck ihrer im Kampf mit den geistigen Mächten der Zeit errungenen, den Gehalt ihrer Werke darstellenden Standpunkte. In der Formkraft Bachscher Tonschöpfungen offenbart sich eine Glaubensstiefe, die allein jene voll erklärbar macht. In Beethovenschen Sinfonien empfinden wir — und die Wissenschaft kann es analytisch nachweisen — wie das Ringen des Künstlers mit den dämonischen Mächten seines inneren und äußeren Schicksals deren Form und ihre Baugesetze bedingt.

Solche Baugesetze der Form können jedoch in ihrer abstra-

hierten Anwendung, auch wenn sie noch so richtig befolgt sind, noch lange nicht den Inhalt verbürgen. Vor einer neugebauten Kirche in München erläuterte mir ein Kunsthistoriker in beredten Worten, wie richtig bei ihr die Baugesetze und die Zweckbezogenheiten beachtet worden seien, so daß man hätte annehmen müssen, daß kein vollkommneres Kunstwerk als diese Kirche denkbar sei. Dennoch zwang sie dem Beschauer, aus weiterer Ferne betrachtet, den Gedanken an eine Lokomotive auf. Der Bauherr war eben kein religiös inspirierter, sondern ein dem Geiste des technischen Zeitalters der Maschine verhafteter Künstler.

Als ein Heinrich von Kleist für seine letzte metaphysische Tiefen ausdeutende Guiscard-Tragödie nicht die sein Wollen befriedigende Form finden konnte, zerbrach er schließlich daran und gab so das wohl erschütterndste Beispiel für den unlöslichen Zusammenhang echten Künstlertums mit der Gestaltung der Form.

Begreift der Nationalsozialismus Kunstschaffen und Kunstschöpfung heute wieder als organische Lebensfunktion, so ergibt sich daraus zwangsläufig die Forderung an die Kunstwissenschaft, die die sicheren Grundlagen für eine aus nationalsozialistischem Geiste erfolgende Kunstwertung zu schaffen hat, daß sie ganz neue Methoden der wissenschaftlichen Erforschung und Behandlung der Kunst und des Kunstwerks erst entwickeln muß. In der Kunstwissenschaft fehlen ja heute die Sandhaben noch fast vollständig, mit denen die sichere Ermittlung eines Sachverhalts möglich wäre, der die bisher nur von außen her bestimmte ästhetische Form als notwendiges Ergebnis eines inneren Gehalts und diesen wieder als von der menschlichen und charakterlichen Gesamtpersönlichkeit des Künstlers bedingt aufzeigt. Die Kunstwissenschaft wurde, soweit sie sich nicht mit der Registrierung von toten Außerlichkeiten befaßte, zu einem überwiegenden Prozentsatz von jüdischen und jüdisch beeinflussten Gelehrten betreut, die nicht Lessings und Winkelmanns Erbe weiterbildeten, sondern in Seines Manier die innere Wahrheit der Dinge vergewaltigten. Sie waren im Grunde nur Journalisten, die die Kunst nur als ein Mittel betrachteten, um an ihr ihre Fähigkeiten, in intellektuellen Spielereien zu glänzen, zu erweisen. Nur wenige deutsche Gelehrte, die die Wissenschaft als Dienerin der Wahrheit auffaßten, haben im Verborgenen und verlacht von der offiziellen Kunst die Mittel auszubilden begonnen, durch die wir zu einer Kunst-

wertung aus unserem Geiste gelangen können. Sie und ihr Wirken ans Licht zu ziehen, ist heute eine Ehrenpflicht der Bewegung.

*

Nun erkennt aber nationalsozialistisches Denken Kunstschaffen und Kunstschöpfung als noch in einem anderen Zusammenhang stehend. Allen Äußerungen des menschlichen Geistes, die irgendwie Stellungnahme zum Geheimnis des Daseins bedeuten, wohnt notwendig die Tendenz inne, dem Standpunkt dessen, der sie tut, Geltung zu verschaffen. Der Wissenschaftler will zur Auseinandersetzung mit dem, was er an Erkenntnis gewonnen hat, anregen. Er will seine Meinung zur Anerkennung bringen und durch seine Beweisführung überzeugen. Wie er dazu die menschliche Fähigkeit, begrifflich und logisch zu denken, als Mittel braucht, so wendet er sich auch an den Verstand seiner Mitmenschen. Auch der Künstler will seine Gefühle und Anschauungen seinen Mitmenschen mitteilen, auch er hat als höchstes und letztes Ziel im Auge, zu überzeugen. Seine Mittel sind Phantasie und Gefühl, und demgemäß wendet er sich auch an diese Seelenkräfte. Und dort erreicht er dieses Ziel am vollkommensten, wo die Gebilde seiner Phantasie so zwingend, seine Gefühle so hinreißend wirksam sind, daß er alle anderen Vorstellungen, alle Gefühlswiderstände in Hirnen und Herzen seiner Mitmenschen besiegt und zu bedingungsloser Gefolgschaft zwingt.

Kunst will also wirken, menschliche Kräfte auslösen; sie will lachen und weinen machen, sie will erheben oder niederschmettern. Die Form ist ihr dabei nur das Mittel, durch das ihr Gehalt auf unsere Phantasie, unser Auge, unser Gehör, unsere Herzen wirken soll. In ihrer Oberflächlichkeit und hoffnungslosen Verworrenheit hat die Vergangenheit so getan, als hätte die Kunst nur mit einem besonderen ästhetischen Sinn des Menschen zu tun. Auch der sogenannte ästhetische Sinn des Menschen, sein Gefallen und sein Verständnis der reinen Form steht in inniger Wechselbeziehung zu den übrigen Grundtrieben menschlichen Wesens, zur Ordnung der Werte, die seinen Charakter bildet und trägt, zu seinen moralischen Empfindungen ebenso wie zu seinen animalischen. Auch der ästhetische Sinn des Menschen hat seinen Wert und seine Bedeutung nur als besonderes Mittel, die Grundtatsachen des Lebens in ihrer letzten organischen Verflechtung zu erfassen. In seiner Überheblichkeit hat

der sich als hochgebildet betrachtende Mensch des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts darauf besonders gepocht, daß er in der Form der Kunst alles, auch das Niedrigste, mit ästhetischem Wohlgefallen ertragen könne. Er wies es weit von sich, daß ein abscheuerregender Gegenstand, eine zynische verwahrloste Gesinnung, wenn sie sich ihm nur in künstlerisch abgestimmter, aus unmittelbarem Erleben gestalteter Form darbot, ihm irgend etwas anhaben könne. „Dem Keinen ist alles rein“, lautete gewöhnlich die entrüstete Entgegnung, wenn man einen braven Spießbürger auf den grellen Widerspruch aufmerksam machte, der darin bestand, daß er einer Gesinnung, die er im Theater, im Film, in den Museen in ihrer künstlerischen Ausdrucksform lebhaft beklatschte und bewunderte, doch wohl kaum an seinem Tische, in nüchterner Realität einen Platz anbieten würde. Im Theater begab er sich bedenkenlos in die Gemeinschaft mit Zuhältern, Dirnen und Sexualpathologen; zu Hause wies er dagegen entrüstet sein sonst urwüchsig gesundes Dienstmädchen, dem ein Unglück passiert war, aus der Tür. Das gleichmütige Sinnnehmen des inneren Gehalts eines Kunstwerkes war daher entweder Selbsttäuschung oder Stumpfwerden aller Triebe, die das Leben erst lebenswert machen.

Daß die öffentliche Schaustellung alles erdenklichen Unrates trotz aller Ablehnung ihre Wirkung auf die Menschen nicht verfehlte, dafür braucht es heute keines besonderen Beweises. Es gibt in den Dingen wie in den Gründen unserer Seele Gesetze der Wechselbeziehung, denen wir für alle Ewigkeit unterworfen sind, ob sie uns in unsere augenblicklichen Anschauungen und Wünsche passen mögen oder nicht. Dazu gehört jene Wirkung, die die Kunst je und je nicht nur auf unsere Empfänglichkeit für Form, sondern durch sie auf die Richtung unseres Fühlens, Denkens und Handelns zum Guten oder zum Bösen ausübt. Und Anmaßung, die die Götter rächen, ist es, diese Grundwirkung übersehen zu wollen.

Andererseits aber ist es ebenso richtig, daß die Grundtriebe der menschlichen Seele im Laufe der Entwicklung der letzten Epoche stumpf geworden sind. Man hat zunächst den Willen, in der Folge aber auch die Fähigkeit eingebüßt, einem Kunstwerk mit der Aufgeschlossenheit unseres ganzen Wesens entgegenzutreten. Man war satt geworden und wollte gar nicht mehr aufgewühlt werden.

Bezeichnend ist, wie die Absichten der Dichter in bezug auf die Wirkung, die sie erzielen wollten, sich im Lauf der Zeit gewandelt haben. Schiller war es noch darum zu tun, die Herzen vor den höchsten Richterstuhl der sittlichen Weltordnung zu reißen. Er wollte dies erreichen, indem er den Menschen zu Mitleid zwang, was bei ihm gleichbedeutend mit „mitleiden“ war. Gerhart Hauptmann war es nur mehr darum zu tun, ein schwächliches Mitleid, d. h. Mitgefühl mit der armen, sozial bedrückten oder innerlich durch unglückliche Veranlagung erkrankten Kreatur zu erwecken. Ihm kam es nicht mehr auf innerliche Wandlung des ganzen Menschen an, sondern nur noch auf die Auslösung eines altruistischen Gefühls bei den in besseren Verhältnissen Lebenden gegenüber dem von Natur oder Gesellschaft stiefmütterlich behandelten Teil der Menschheit.

Schließlich hatte der Großteil der Dichter überhaupt nicht mehr den Ehrgeiz, an Seelenkräfte zu appellieren; ihm genügte die Anspannung der Nerven. Ein anderer Teil aber — im wesentlichen die syrischen Nomaden — wollte bewußt die niederen, chaotischen Instinkte des Menschenwesens entfesseln und zur Wirkung bringen. Die Folge dieser durch die Künstler selbst geförderten Entwicklung war einerseits ein Verlust an jeglicher inneren Ausrichtung und Sicherheit des Geschmacks, andererseits ein völliges Erlahmen des Interesses für die Kunst, ja sogar ein innerer Widerstand gegen sie.

*
‡

Die Erkenntnis der von jeder Kunstschöpfung ausgehenden seelenbildenden Wirkung verpflichtet nun den Nationalsozialismus, die theoretischen Ergebnisse einer sorgfältig vorgenommenen Wertung durch eine planvolle Kunstpflege praktisch auszuwerten, und jenen Künstlern keine Möglichkeit zur Wirkung zu geben, die durch ihre Werke die allgemeine Gesinnungsbildung in einem Sinne beeinflussen, der der aus nationalsozialistischem Geiste heraus geforderten Charakterhaltung widerstrebt. Aus diesem lebendigen Zusammenhang von Kunstschöpfung und Gesinnungsbildung aber ergeben sich für Bewegung und Staat bisher ungekannte und ungenützte Möglichkeiten, die Kunst wieder in den Dienst einer Erziehung von großen Gesinnungen und höchst gesteigerter Charakterhaltung zu stellen. Wie es von Anfang an das Ziel des Führers war, die Grundwerte des deutschen Men-

schen und des deutschen Volkes in einer neuen Gesinnung und Charakterhaltung wieder zu höchstem Ausdruck und zu bestimmender Geltung vor der Welt zu bringen, so hat er der deutschen Kunst eine überwältigende Mission zugeteilt. Der aufgerufene nationalsozialistische Künstler hat wieder danach zu trachten, in seinem Schaffen und durch, in letzter Verantwortung vor seiner von Gott und Natur ihm verliehenen Begabung, seine eigene Persönlichkeit, seinen eigenen Charakter zu vervollkommen und zu letzter Entfaltung zu bringen. Und indem er dies tut, übt er gleichzeitig den höchsten Dienst am Volk und seiner Zukunft.

In seinen Werken bannet er dann seelische Energien, die auf die fernsten Geschlechter noch ihre unverwüßlichen, stets neu zur Entladung kommenden Wirkungen ausüben, und zur Bildung, Erhaltung und Höhersteigerung des deutschen Volkscharakters noch in Jahrhunderten beitragen. Nicht wenig wurde die Bildung der nationalsozialistischen Welt beeinflusst durch die aus den Jahrtausenden herüberreichenden und heute mehr denn je ihre unvergängliche Kraft erweisenden Kunstschöpfungen großer Genies. Um ihren in ihren Werken in die Zeitlosigkeit überführten Seelenkräften neue lebendige Wirkung zu sichern, geht darum die nationalsozialistische Bewegung heute daran, jene unvergänglichen Werte, die in der Zeit der Sensation, des gedankenlosen Modernismus mit lächerlicher Überheblichkeit als überwundene Stilform ins Museum verwiesen worden waren, wieder mitten hinein ins lebendige Leben zu stellen. Und staunend bemerkt man, wie sie bereits sichtbar mitwirken an der Gestaltung eines neuen deutschen Volkes. Und wir sind überzeugt, daß, angeregt von der Seelenkraft genialer Künster deutschen Wesens, größter schöpferischer Persönlichkeiten unseres Volkes, eine neue Generation von Künstlern heranwachsen wird, die den Ehrgeiz besitzt, nicht sich von einem seelisch morsch gewordenen snobistischen Publikum ob ihrer Kunststückchen in billigem Tageserfolg beklatschen, verhätscheln zu lassen, sondern jenen Größten nachzueifern, die im Ringen um den höchsten Ausdruck der tiefsten und wertvollsten Seelenmöglichkeiten und Charakterwerte oft ihr Selbst in ihrem zeitlichen Leben aufgaben, um sich ein ewiges Leben im Leben ihres Volkes zu sichern und dadurch mitzuschaffen am ewigen Bestand großer Gesinnung im deutschen Volk.

Probleme des künstlerischen Ausbildungswesens

Ansprache vor dem künstlerisch-kulturellen Beirat
der NS.-Kulturgemeinde in Kiel, November 1935

Das 19. Jahrhundert hat in der einseitigen Betonung des l'art-pour-l'art-Grundsatzes geglaubt, den Zusammenhang zwischen Kunst und Weltanschauung unbeachtet lassen zu können. Dies war aber nur ein Beweis für die Oberflächlichkeit einer Zeit, die sich über Gesetze und Bindungen hinwegsetzen zu können glaubte, die im Leben selbst liegen und die darum der Mensch niemals willkürlich ändern oder aufgeben kann. Es gibt in Wahrheit keinen Künstler, der nicht aus irgendeiner Anschauung der Welt heraus gestalten würde. Die Frage ist nur, wie er die Welt ansieht; will er die Dinge die er darstellt, in tiefen und heimlichen Bewegkräften begreifen, will er sie in umspannenden Zusammenhängen sehen oder begnügt er sich mit oberflächlichen, leichtfertigen Annahmen, wie sie in Welt und Leben verflochten sind.

Das wird uns besonders deutlich, wenn wir etwa bestimmte Richtungen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts näher auf ihren Gehalt betrachten. Im sogenannten Klassizismus ist man vielfach bestrebt, Vorbilder aus einer Jahrtausende zurückliegenden, damals aber urkräftig schaffenden Epoche des nordischen Menschengeschlechts nachzubilden. Aber man ist im wesentlichen nur auf die „schöne Form“ bedacht. Eine aus eigenstem Erleben der Zeit ursprünglich sich herausringende Schau der Welt und des Lebens zu geben, danach strebt der Ehrgeiz dieser Kunstrichtung kaum. Die Folge war, daß ihr vielfach innere Kraft, die Seele, mangelte, und daß von ihr keine lebendigen Wirkungen ausgingen.

Gegen Ende des Jahrhunderts hat als neue Offenbarung der Impressionismus in der Malerei besonders von sich reden gemacht. Mit ihm erwacht wohl der Sinn für die Mög-

lichkeiten wieder, die Erscheinungswelt von der Farbe her als Stimmungsgehalt neu zu begreifen. Allein dabei bleibt er auch stehen. Der Eindruck, den die Farbenwirkungen einer Landschaft, eines Menschen vermitteln, wird nicht in die Tiefe, in den organischen Aufbau der Dinge verfolgt, er bleibt trotz mancher an das Seelische rührenden Wirkung an der Oberfläche haften. Die Frage, die in jedem Menschen, der die Kunst sucht, sofort lebendig wird, die Frage nach dem Wesen der Dinge, die sie darstellt, wird nicht beantwortet, weil den Künstlern jener Richtung der Zusammenhang zwischen Kunst und Weltanschauung nicht in seiner ganzen Verpflichtung zur Klarheit und Tiefe bewußt war, ja von ihnen vielfach sogar geleugnet wurde.

Während sich so die Kunst auf allen Gebieten von jeder außerhalb ihres unmittelbaren Bereiches liegenden Bindung löste, verlor sie gleichzeitig jeden Ernst und jeden Anspruch auf Gültigkeit im Leben. Sie wurde in Wahrheit zu einem Luxus für eine dünne Schicht von Menschen herabgewürdigt, die mit ihrem Überfluß an Geld und Zeit sonst nichts Besseres anzufangen wußten. Kein Wunder, daß in dem Maße, wie nunmehr der Bolschewismus die Kunst wieder nur mehr als ein Mittel für die Durchsetzung seiner alle Lebensgebiete erfassenden revolutionären Idee ansah, die schwächlichen und innerlich unwahren Kunsttheorien des 19. Jahrhunderts kläglich zusammenbrachen. Durch die Erkenntnis des Zusammenhangs zwischen Weltanschauung und Kunst machte er nicht nur seiner Weltanschauung ein wichtiges Gebiet der menschlichen Ausdrucksfähigkeit dienstbar. Er sicherte diesem dadurch auch ganz andere Wirkungsmöglichkeiten, als sie dem immer mehr erlöschenden künstlerischen Gestaltungswillen des bürgerlichen Zeitalters eigen waren.

Es ist zum Beispiel keine Frage, daß gewisse Filmerzzeugnisse des Bolschewismus gerade deswegen besonders wirkungsvoll und auch künstlerisch in sich geschlossen erscheinen, weil sie zunächst noch gar keine Kunst, sondern ein bestimmtes Bekenntnis bolschewistischer Weltbetrachtung sein wollen und erst als solches, um möglichst eindringlich die Gemüter zu beeinflussen, sich aller Mittel und Möglichkeiten der Gestaltung bedienen. Die Idee ist das Entscheidende, für die ein ihr gemäßer Ausdruck in ausgewogener Form geschaffen wird. Es gibt Fälle, in denen man künstlerischen Erzeugnissen nur unvoll-

Kommen beikommt, wenn man versucht, sie im wesentlichen von künstlerisch-formalen Gesichtspunkten her abzulehnen, da nicht gelegnet werden kann, daß Form und Gestaltungskraft, für sich betrachtet, Qualitäten zeigen und der Inhalt eine ihm entsprechende Form gefunden hat. Was es abzulehnen gilt und womit wir uns zunächst allein auseinanderzusetzen haben, ist die Idee, die geistige und seelische Haltung des betreffenden Kunsterverzeugnisses, die dahinter wirkende, auf die Gesinnungsbildung abzielende Absicht.

Wenn darum der Nationalsozialismus den organischen Zusammenhang von Kunst und Weltanschauung zum grundlegenden Ausgangspunkt seiner Kunstpflege macht und aus solcher Voraussetzung alle praktischen Folgerungen ableitet, so tut er dies einmal in der Überzeugung, daß das künstlerische Schaffen in Gegenwart und Zukunft nur dann wieder zu bleibenden und wahrhaft großen Werken sich entwickeln kann, wenn es, allen schwächlichen Ästhetizismus der Vergangenheit überwindend, zuerst wieder Ausdruck einer das Leben tragenden und gestaltenden Weltanschauung sein will. Zum andern aber stellt er diese, seine Kunstauffassung besonders nachdrücklich in der Gegenwart deshalb heraus, weil der Bolschewismus in der Kunst nur dann überwunden werden kann, wenn er auch hier in seinen weltanschaulichen Wurzeln erkannt ist.

Darum aber muß es auch eine der wichtigsten Aufgaben nationalsozialistischer Kunstpflege sein, das Empfinden für das Wirken weltanschaulicher Kräfte in allem Kunstschaffen immer mehr auszubilden und zu schärfen, eine erzieherische Aufgabe, die zumal im heutigen Stadium des Übergangs, ihr Augenmerk ganz besonders auch auf die Schulung der Vernunftkräfte, zu richten hat.

Beim breiten Volk als dem naiven, in der Hauptsache aufnehmenden Träger des Kulturlebens der Nation entscheidet freilich vor allem der gesunde Instinkt, der für eine artgemäße Kunst nicht so sehr durch direkte Beschäftigung mit den Werken oder gar den Problemen geschult und ausgerichtet zu werden braucht. Dieser wird allein schon durch die allgemeine Charakter- und Seelenhaltung, die die nationalsozialistische Bewegung vom einzelnen verlangt, in einer Richtung entwickelt, die das weltanschaulich uns Zugehörige mehr und mehr von selbst annimmt und das Widersprechende zurückweist.

Auch der schöpferische Künstler wird dann, wenn er eine ursprüngliche Kraft ist und seiner ganzen Veranlagung nach dem durch den Nationalsozialismus wieder befreiten und auf sich selbst gestellten deutschen Wesen zugehört, vor allem des großen Erlebnisses der Zeit bedürfen, um aus dem Geist der neuen Weltanschauung zu gestalten. Wir verkennen freilich nicht, daß einer nicht geringen Zahl der Intellektualismus der Vergangenheit ihre Ursprünglichkeit stark beeinträchtigt hat. Deshalb wäre es voreilig und falsch, wollte man von der lebenden Generation schon ausgereifte und für die Dauer gültige künstlerische Zeugnisse der nationalsozialistischen Weltanschauung nach der kurzen Zeit ihrer politischen Herrschaft erwarten.

Eine direkte Beschäftigung mit den weltanschaulichen Problemen der Kunst wird aber vor allem denen unmittelbare Sicherheit geben können, denen im Kunstleben der Nation eine im eigentlichen Sinn pfelegerische oder nachschöpferische bzw. vermittelnde und damit wertende Rolle zugeteilt ist.

Wir haben es nicht selten erlebt, daß ein Kunstkritiker, der ohne besondere fachliche Vorbildung aus der politischen Bewegung hervorgegangen, an die Stelle eines jüdischen oder in jüdischem Geiste verhafteten Kritikers getreten ist, zwar gefühlsmäßig das für die nationalsozialistische Weltanschauung Positive oder das zu ihr im Gegensatz stehende durchaus richtig erkennt, aber noch nicht die Fähigkeit besitzt, die erfüllten weltanschaulichen Hintergründe nun auch durch die Vernunft zu erfassen und ihre Einzelheiten zu erkennen, so daß er sie in der Darstellung und in der Beweisführung seines allgemeinen Urteils auch für die anderen Menschen überzeugend, insbesondere für die weltanschaulichen Gegner, entwaffnend, darzustellen vermöchte.

Es ist z. B. notwendig, vom Standpunkt nationalsozialistischer Weltanschauung aus, einen Künstler wie Barlach abzulehnen. Aber es wäre falsch, ihn abzulehnen, weil er ein Stümper wäre. Er verfügt durchaus über ein großes Können und beherrscht, von seinem Standpunkt aus gesehen, die künstlerischen Ausdrucksmittel. Nur drücken diese eben etwas ganz anderes aus, bringen eine ganz andere seelisch-geistige Haltung und weltanschauliche Überzeugung zur Darstellung, als sie der im nationalsozialistischen Sinne empfindende Kritiker

in sich trägt; er kommt daher auch zu ganz anderen Formen als dieser sie seinem Empfinden angemessen findet.

Man kommt darum dem Problem Barlach und anderen ähnlich gelagerten Fällen erst grundsätzlich und endgültig bei, wenn man den weltanschaulichen Gegensatz seines Schaffens zur Gesinnung der neuen Zeit versteht und aufzuzeigen vermag. Dann allerdings gibt es keine Frage mehr, ob ein Barlach von der nationalsozialistischen Bewegung bejaht werden soll oder nicht. Nicht mehr um Kunst im irgendwie doch liberal gefassten Sinn handelt es sich dann mehr, sondern um die Frage, ob sich der einzelne zu dem müden Pazifismus, zum trostlosen Lebensjammer eines Barlach bekennen will oder ob er sich für die den Nationalsozialismus tragenden Lebenswerte, damit aber auch für künstlerische Formen, die diesen gemäß sind, entscheiden will.

Will ein Regisseur eine dem Kunstwerk wesensgemäße Inszenierung eines Schillerschen Dramas herausbringen, ist es notwendig, daß er die Ideen des Dichters zuvor wirklich erfaßt und erlebt hat. Es ist unmöglich, etwa die Gedankenwelt eines „Wallenstein“ sinnfällig zu machen, wenn man die Rolle des Helden mit einem Darsteller besetzt, der, mag er noch so virtuos spielen, durch seine Art an sich ihrer heldisch-aristokratischen Grundlage völlig widerspricht. Genau so unmöglich ist es, daß ein Bühnenbildner zu Schillers „Tell“ eine Umgebung schafft, die nicht einer Schweizer Landschaft, sondern einer Eiswüste gleicht, wie mir eine Münchener Aufführung in abschreckender Erinnerung geblieben ist.

Wie aber die verantwortlichen Helfer eines Intendanten nur dann ihre nationalsozialistische Aufgabe erfüllen können, wenn sie in ihrem Bezirk nicht nur sogenannten ästhetischen oder theatralischen Gesichtspunkten Rechnung tragen, sondern fähig und bestrebt sind, Weltanschauung, d. h. zunächst die Weltanschauung des Dichters zu gestalten, so ist der Intendant nur dann in der Lage einen nationalsozialistischen Kunstpflege wirklich entsprechenden Spielplan zu gestalten, wenn er in den einzelnen Werken, insbesondere den neu erscheinenden, die geistigen Kräfte festzustellen in der Lage ist und die Auswahl nach ihrer Beziehung zur nationalsozialistischen Weltanschauung trifft.

Ein besonders wichtiges Kapitel ist die Pflege des Ausstellungswesens. Was der Intendant eines Theaters für

die Pflege der deutschen dramatischen Kunst bedeutet, dies ist der Galeriedirektor für die Pflege der bildenden Kunst. Es ist vielfach, wenn wir aus Museen die Beseitigung von zur Schau gestellten, ausgesprochen der Verfallszeit angehörigern Künstlern verlangten, eingewendet worden, eine wichtige Aufgabe dieser Institute sei, einen Überblick über die Entwicklung der Malerei durch die verschiedenen Epochen der Geschichte, insbesondere des letzten Jahrhunderts, zu geben. Damit wird die prinzipielle Frage aufgeworfen, welchen Sinn und welche Aufgaben unsere Museen ansich, von der nationalsozialistischen Idee her gesehen, besitzen. In dem Augenblick, in dem eine Galerie ihre Tore für die Allgemeinheit öffnet, scheint uns jedoch diese Frage bereits eindeutig entschieden. Denn es geht doch wohl nicht darum, in Museen und Galerien Kunstgeschichte in liberaler Auffassung zu zeigen, sondern vielmehr darum, daß die zur Schau gestellten Werke, ganz gleich, aus welcher Epoche sie stammen, die allgemeine Aufgabe der Kunst erfüllen, eine gesunde, lebensstarke Gesinnungsentwicklung des Volkes zu fördern bzw. die lebendige Beziehung zu der unser politisches, wirtschaftliches, kulturelles, unser öffentliches und privates Leben tragenden Weltanschauung des Nationalsozialismus aufzuzeigen.

Es genügt vollständig, kunstgeschichtliche Ausstellungen, die lediglich zur Belehrung von Kunstschülern dienen und in denen dann auch die Verfallskunst, um der historischen Vollständigkeit willen, ihren Platz haben kann, auf die Akademien zu beschränken. Aber auch den Kunstschülern ist mehr damit gedient, wenn man ihnen vor allem die echten Meister zeigt und sie an großen Vorbildern schult, als daß man sie durch einen überflüssigen Hinweis auf die Dekadenz und die dort vorhandenen wenigen rein formalen Fähigkeiten praktisch nur in Verwirrung bringt.

Es ergibt sich also für den Nationalsozialismus die Forderung: Wer über Kunst urteilen will, wer die Gestaltung des Kunstlebens im pflegerischen Sinne direkt oder indirekt beeinflussen will, vor allem auch wer die Aufgabe hat, sei es als Regisseur, als Kapellmeister, als Galeriedirektor, Kunst nachschöpferisch in eigener Verantwortung ins Volk zu tragen — zu allererst muß er fähig sein, den lebendigen Gehalt

eines Kunstwerkes zu erfassen, den weltanschaulichen Standort zu begreifen; denn nur dann kann er die richtige Auswahl des zu pflegenden Kunstschaffens treffen, nur dann kann er auch den weltanschaulichen Gehalt eines Kunstwerkes wirklich zur Darstellung bringen.

Selbstverständlich muß die Fähigkeit, die weltanschaulichen Kräfte eines Kunstwerkes zu erkennen, zunächst angeboren sein bzw. in einem instinktsicheren Empfinden ruhen. Allein die Vernunftkräfte können entsprechend angeleitet und geschult werden, daß sie eine gefühlsmäßige Erkenntnis zu bewußter Klärung bringen. Man hat in der Vergangenheit gerade auf die Schulung dieser Fähigkeit kein Gewicht gelegt. Darum gab es denn auch ein Heer von Kritikern, Kunstgeschichtlern, Dramaturgen und Literaten usw., die nach der eingerissenen jüdischen Manier unendlich viel über Kunst schwagen konnten, ohne daß sie wirklich etwas Wesentliches darüber zu sagen vermocht hätten. Auf unseren Hochschulen wurde wohl eine Stilgeschichte in bildender Kunst, in Theater, Musik gelehrt, die die Merkmale der einzelnen Stile feststellte und ihre formale Abhängigkeit voneinander aufzuzeigen sich bemühte. Da wurden insbesondere auf dem Gebiet der Literatur von den ja fast ausschließlich jüdischen Literaturhistorikern Vorlesungen gehalten über sich über die Jahrhunderte erstreckende Epochen, die man in ein Schema eigens geprägter Schlagworte einzu-zwängen beliebte. Insbesondere unsere Klassiker, Goethe, Shakespeare, Kleist waren beliebte Objekte. Wenn man aber die Schüler solcher Professoren auf ihr Gewissen fragt, was sie nun an wirklicher Erkenntnis der weltanschaulichen Kräfte in der Kunst von ihren Seminarien und Hochschulen mitgenommen haben, so müssen sie gewöhnlich zugeben: Nichts, besonders keine Methode, die ihnen die Erfassung der weltanschaulichen Saltung eines Kunstwerkes ermöglichen konnte.

*

Damit aber stehen wir bereits im Mittelpunkt des umfassenden Problems des Ausbildungswesens unseres künstlerischen Nachwuchses.

Es ist klar, daß nur dann eine sichere Entwicklung unseres künstlerisch-kulturellen Lebens im nationalsozialistischen Sinne

für die Zukunft gewährleistet wird, wenn bereits die Ausbildung der heranwachsenden Jugend systematisch auf der Grundlage nationalsozialistischer Weltanschauung und Kunstauffassung, sowohl theoretisch wie praktisch, aufgebaut wird.

Der Nationalsozialismus hat auf diesem Gebiet ein Erbe aus der liberalen Zeit übernommen, das in jeder Beziehung ein regelloses Neben- und Durcheinander darstellt, dem jede Einheitlichkeit der Zielsetzung fehlt. Zu einem sehr wesentlichen Teil war die Heranbildung des künstlerischen Nachwuchses in der liberalen Zeit privater Initiative überlassen. Nur auf musikalischem Gebiet und dem der bildenden Kunst hatte der Staat eigene Institutionen unterhalten. Hier also muß der Nationalsozialismus noch ein großes Reformwerk durchführen bzw. selbst erst wieder die Grundlage für ein seinen Zielsetzungen entsprechendes Ausbildungswesen schaffen.

Die Neugestaltung des Erziehungswesens des künstlerischen Nachwuchses erfordert aber zunächst eine grundsätzliche Klärung der Frage, auf wen der gesamte Lehrplan in erster Linie abgestellt werden muß.

In der liberalen Zeit hat man das Ausbildungswesen unserer Akademien auf die selbstschöpferischen Künstler abgestellt. Nun lassen sich Komponisten und Maler wohl in der Handhabung des Technischen ausbilden. Ja, man kann auch Lehrgänge einrichten, die dem Dramatiker tiefere Einblicke in den Bau einer Tragödie, in die Stilgesetze einer gehobenen, verbundenen Sprache vermitteln und dadurch sein technisches Vermögen schulen. Aber gerade beim Dichter kommt am deutlichsten zum Ausdruck, daß hier ein Ausbildungswesen zur Vorbereitung auf einen sogenannten künstlerischen Beruf nur ganz begrenzte Möglichkeiten hat. Entscheidend ist bei den selbstschöpferischen Künstlern nach wie vor das Genie, das sich letzten Endes selbst bildet und durchsetzt und das sich die Gesetze seines Schaffens doch immer wieder selbst gibt, die dann eine künftige Kunstwissenschaft nachträglich nur feststellt. In der Vergangenheit hat man, zumal auf dem Gebiete der bildenden Kunst, viel zu viel Gewicht auf die Ausbildung der Künstler selbst gelegt, in dem naiven, durchaus rationalistischen Glauben, man könne Genies züchten. Gerade dieser Fehler hat dann sehr wesentlich dazu beigetragen, daß ein Heer von im Grunde

Unberufenen sich der Kunst zuwandte und Anspruch darauf erhob, von Staat und Volksgemeinschaft als Künstler anerkannt und schließlich versorgt zu werden.

Demnach kann es weniger Aufgabe der Akademien sein, selbstschöpferische Künstler auszubilden, als vielmehr Hochschulen im wahrsten Sinne des Wortes für die Vertiefung des Verständnisses der Kunst, ihrer Gesetzmäßigkeiten, ihrer organischen Verwurzelung im Leben zu sein und Gefühl und Vernunft sowohl nach der Seite des Weltanschaulichen, wie nach der des künstlerisch Formalen und Technischen hin entsprechend systematisch zu schulen. So gesehen und aufgebaut, wird sich eine Akademie dann wieder zuerst an jene wenden, die die Kunst zu pflegen haben; sie wird dann ebenso den Kunstkritiker wie den Leiter von Kunstinstituten auszubilden haben. Sie wird jene für ihren Beruf vorbereiten, die, sei es als Dirigenten, als Museumsdirektoren, als Intendanten, Dramaturgen, Regisseure, Bühnenbildner kunstschöpferisch nachzugestalten haben. Auch die Lektoren der großen Verlage, die das Gut der schönen Literatur auszulesen und zu werten haben, gehören in diesen Kreis.

Die angedeutete Richtung, in der Akademien viel unmittelbarer wirken können als wenn sie hauptsächlich auf die Ausbildung der schöpferischen Kräfte abzielen, bedingt zunächst eine breite Unterbauung des gesamten Lehrplans durch weltanschauliche, kunstphilosophische, kunsthistorische und kunstkritische Lehrgänge. Das Wesen der Kunst muß in seinem unzerreißbaren Zusammenhang mit den durch Rasse und Landschaft einerseits wie durch die Ideen der Zeit gegebenen Kräften andererseits behandelt und in seiner geschichtlichen Entwicklung aus der neuen Geschichtswertung des Nationalsozialismus heraus begriffen werden.

Das bedeutet keineswegs, daß damit die praktischen Lehrgänge der Akademien in den Hintergrund gedrängt werden sollen. Im Gegenteil wird man gerade von denen, die sich an verantwortlicher Stelle mit der reinen Kunstpflege oder einer vermittelnden Kunst befassen wollen, ganz anders als bisher planvolles Eindringen in Gesetze und Mittel des künstlerischen Schaffens verlangen. So werden die Kunstkritiker, ganz gleich

auf welchem Gebiet sie tätig sind, in der Zukunft mehr und mehr auch die notwendige praktische Erfahrung in ihrer Ausbildungszeit erarbeiten müssen. Es ist notwendig, daß ein Theaterkritiker selbst in einem praktischen Kurs sich mit den Schwierigkeiten einer Inszenierung vertraut macht und deren technische Erfordernisse aus eigener Anschauung kennenlernt. Der Ausbildungsgang, den z. B. ein Dramaturg, ein Regisseur und ein Kritiker zu durchlaufen haben, muß, vom Ganzen des Kunstwerks her gesehen, für alle drei Funktionen der Bühnengestaltung der gleiche sein. Ausgangspunkt für alle drei ist der weltanschauliche Gehalt und die künstlerische Form des Werkes. Dieselben Maßstäbe, die der Dramaturg bei der Auswahl des Werkes anzulegen hat, sind dann auch wieder für die praktische Gestaltung in der Inszenierung notwendig. Sie müssen aber ebenso bestimmend sein für die Kritik, die ja nichts anderes zu tun hat, als dem Dramaturgen nachzuspüren, ob seine Wahl richtig war, wie auch dem Regisseur, ob er den Geist und die Form des Werkes wirklich gestalten konnte oder wo seine Kraft versagt hat und Verbesserungen notwendig sind.

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Kritiker der bildenden Kunst. Auch er muß genau wie der Maler selbst Technik und Formgesetzmäßigkeit aus praktischer Erfahrung kennen, um sich ein richtiges Urteil zu bilden. Er muß andererseits genau so die Kunstgeschichte beherrschen, die lebende Generation kennen, die weltanschauliche Grundhaltung in den Werken zu erfassen vermögen, die freilich erst noch zu schaffenden Grundlinien eines sinnvollen Auf- und Ausbaues des Ausstellungswesens in sich tragen, wie der Leiter einer Galerie, dessen Institut er beurteilt.

Wenn so das gesamte Akademiewesen zunächst in der Hauptsache auf die nachschöpferischen Künste und die Kunstpflege abgestellt erscheint, so ist damit die indirekte Einflusnahme einer sinnvollen Kunsterziehung auf die schaffenden Künstler ebenfalls soweit mit gesichert, als sie im Bereich des Möglichen überhaupt liegt; denn wenn zum Beispiel ein zur dramatischen Dichtung wirklich Berufener in theoretischen Lehrgängen methodische Untersuchungen der dramatischen Werke unserer Klassiker mitmacht und dabei an den Untersuchungen des Ideengehaltes eines Goetheschen „Tasso“ erkennt, welch ungeheure Gedankenfülle, welch kaum zu durchmessender Raum an geistigen Beziehungen, an Lebens-

weisheiten und Erkenntnissen in solcher klassischen Dichtung steckt, dann wird er demütig werden und bescheiden vor der Offenbarung an Geistesfülle und Kraft des Genies und wird sich verpflichtet fühlen, nicht mit überheblichen Forderungen um Anerkennung gleich an die Volksgemeinschaft zu appellieren, sondern zunächst nur das Bestreben haben, in seinem Schaffen den großen Vorbildern durch Vertiefung des eigenen Erlebens nachzustreben.

Und wenn er etwa den unübertrefflichen dramatischen Aufbau einer Hebbelschen oder Schillerschen Tragödie in den Lehrgängen seiner Akademie studiert und die in sich geschlossenen gewaltigen Formen eines solchen Kunstwerkes erlebt und im einzelnen wie im Zusammenhang begreift, dann wird er es vielleicht aufgeben, in billiger Manier dem deutschen Theater Werke anzubieten, in denen er in zwanzig und noch mehr Bildern das Publikum langweilt. Oder er wird beim eingehenden Studium eines Shakespeareschen Werkes doch die Überzeugung gewinnen, daß die Form des Szenenwandels, die für diesen eine äußere und innere Notwendigkeit bedeutete, bei einem Dichter des 20. Jahrhunderts gar leicht nur als Bequemlichkeit oder Mangel an innerer Formkraft wirken kann.

Ähnlich wird in dem zur bildenden Kunst Berufenen beim Studium der Technik und der unerhörten Fülle an gedanklichen Beziehungen eines Albrecht Dürer oder des in seiner Monumentalität einfachen und als lebendige Selbstverständlichkeit empfundenen kompositorischen Aufbaus eines Rembrandt vielleicht der Wunsch erwachen, sich die großen Genies der Vergangenheit zu Vorbilder eines eigenen, nicht äußerlich nachahmenden, sondern in der inneren Haltung verwandten Schaffens zu machen. Und wenn einer dann zu der Überzeugung kommt, daß seine Kräfte zu schwach sind, um den großen Geistern auch nur in bescheidenen Grenzen nachzustreben, ich glaube, es ist dann sowohl für den betreffenden angehenden Künstler wie für die deutsche Kunst nicht zu viel verloren, wenn er sich durch solche Erkenntnis bestimmen läßt, seine Talente in einem anderen, ebenfalls ehrenvollen Berufe zu verwerten.

Aus solchen Überlegungen gewinnen wir für den Aufbau unseres künstlerischen Ausbildungs- und Erziehungswesens Richtlinien, die für alle künstlerischen Gebiete gleichermaßen gelten und die die heute noch zum Teil in völliger Isolierung

stehenden, teils privaten, teils öffentlichen Institute als eine innere Einheit erscheinen lassen und zu gleichen Folgerungen führen.

Mögen auch die Ausdrucksmittel und ihre technische Handhabung noch so verschiedenartig sein, so sind doch die Inhalte der Kunstschöpfungen überall die gleichen. Ob der deutsche Geist das Hohenlied vom schicksalüberwindenden Helden, der Tod und Teufel trotzt, in einem Epos wie dem Nibelungenlied gestaltet oder ob er es in einer Radierung wie Dürers: Ritter, Tod und Teufel bildlich wiedergibt — es ist nur die verschiedene Möglichkeit, deren sich der schöpferische Genius des deutschen Volkes bedient, um ein und dieselbe Grundhaltung auszudrücken.

Dementsprechend ist die Schulung der Vernunftkräfte für die Erkenntnis der Inhalte der Kunst, deren Zusammenhang mit der Form, für alle künstlerischen Gebiete von gleichen Grundsätzen her systematisch und methodisch zu entwickeln.

Gemeinsam ist ferner als Richtlinie für den Aufbau unseres Ausbildungswesens die Abstellung der gesamten Lehrpläne primär auf die Erziehung für die Aufgaben der kunstpflegerischen bzw. nachschöpferischen Funktionen unseres künstlerisch-kulturellen Lebens.

Die Anerkennung dieser Gemeinsamkeit drängt aber dahin, auf jenen Gebieten, denen bisher in der Nachwuchsfrage so gut wie gar keine Beachtung geschenkt wurde, ebenfalls vollwertige Institute einzurichten. Dringend notwendig erscheint hier vor allem die Schaffung einer Akademie der Bühnenkunst, die sich freilich nicht so sehr mit der Ausbildung der darstellenden Künstler zu befassen hätte, als vielmehr mit der Heranbildung geeigneter Regisseure, weltanschaulich sicherer Dramaturgen, befähigter Theaterleiter usw. Von gleicher Wichtigkeit ist die Schaffung einer Schule für künstlerische Filmgestaltung, der noch die besondere Aufgabe gestellt wäre, auf diesem immer noch von asterkünstlerischen und kapitalistischen Tendenzen überwucherten Gebiet zunächst einmal die geistigen und kunsttheoretischen Voraussetzungen für ein weltanschaulich und künstlerisch in die Tiefe strebendes Filmschaffen zu sichern.

Endlich aber fordert die nationalsozialistische Idee, daß die Künste an sich aus ihrer bisherigen Isolierung befreit und

untereinander in enge organische Wechselbeziehung und Wechselwirkung gebracht werden. Damit aber ergibt sich durch die Gültigkeit der Ideenvoraussetzung für alle Bezirke der Kunst die Einleitung einer Entwicklung, die folgerichtig zu Ende geführt, auch zur realen Zusammenfassung der Kunstinstitute der verschiedenen Gebiete zu einem Ganzen drängt, zum Aus- und Aufbau einer einheitlichen Akademie der schönen Künste als einem letzten und hohen idealen Ziel nationalsozialistischer Kunst- und Kulturpflege.

Grenzen der organisatorischen Erfassung des Kulturlebens

Rede auf der Tagung der Wanderbühnen zu Berlin
im Januar 1936

Übersehen wir die Lage des kulturellen Lebens wie wir es 1933 nach der Machtergreifung übernahmen, so waren uns damals zwei Aufgaben gestellt.

Einmal mußte in das Chaos der vollkommen wurzellos und richtungslos gewordenen Bewertung kultureller Dinge durch die Aufstellung der neuen Werte, wie sie uns Weltanschauung und Lebensgefühl des Nationalsozialismus boten, Ordnung und Richtung gebracht werden. Hier hatten wir sowohl durch das Standardwerk des Nationalsozialismus, durch des Führers „Mein Kampf“, dann vor allem auch durch Alfred Rosenbergs Mythos und seine übrigen zielweisenden Schriften die Richtpunkte vorgezeichnet, nach denen nunmehr nationalsozialistische Kulturpflege instinkt- und zielsicher verfahren konnte.

Das andere Problem, das uns mit der Machtübernahme aufgegeben wurde, war die Organisation unseres kulturellen Lebens. Es mag freilich auf den ersten Blick erscheinen, als ob dieses Problem das unwichtigere wäre, denn Organisation kann nicht Selbstzweck sein, wie es die Aufrichtung der Werte für die geistige und seelische Haltung deutscher Kulturpflege darstellt. Organisation kann vielmehr nur ein Mittel sein, die Pflege der Werte zu erleichtern und zu sichern.

Nun war aber der damalige Zustand des kulturellen Lebens in Deutschland gerade in organisatorischer Hinsicht genau so zersert und zerrissen, wie etwa der des politischen Lebens. Wie sich auf dem politischen Gebiet zahllose Parteien gebildet hatten, als organisatorischer Ausdruck der weltanschaulichen Zerrissenheit und der Unsicherheit einer politischen Zielsetzung, so hatte auch unser kulturelles Leben genau so unter dem Einfluß libe-

raler, marxistischer und konfessioneller Ideen sich in organisatorischer Hinsicht völlig aufgelöst. Ja, wenn wir die Lage etwas genauer ansehen, befand sich unser kulturelles Leben in einem Zustand fast noch größerer Zerrissenheit und Zersetzung. Die politischen Parteien konnte man immerhin noch zahlenmäßig fixieren. Die auf kulturellem Gebiet tätigen Vereine, Verbände, Organisationschen waren unübersehbar geworden.

Darum war das organisatorische Problem unseres kulturellen Lebens nach der Machtergreifung nicht weniger brennend wie die Aufstellung einer neuen Wertordnung, und zwar deshalb, weil diese neue Wertordnung, die freilich immer das oberste Ziel sein muß, auf das sich alle Kulturarbeit bezieht, nur dann wirklich zu sichern und durchzusetzen war, wenn unser Kulturleben in eine organisatorische Form gebracht würde, durch die dann eine planvolle Pflege der neuen Werte wirklich mit Erfolg möglich wurde. Es war also richtig, wenn die nationalsozialistische Bewegung nun zunächst ihre ganze Kraft auf die Herausbildung neuer Organisationsformen unseres kulturellen Lebens verwandte.

Dabei war gleich ein wichtiger Umstand zu bedenken. Für den Nationalsozialismus sind Kultur und Weltanschauung untrennbare Begriffe. Dieser innere Zusammenhang bezieht sich aber nicht nur auf die schöpferischen Ergebnisse des Kulturlebens, sondern ebenso auch auf seine organisatorische Form. Wenn nämlich deren geistige Prinzipien letzten Endes doch von Ideen bestimmt sind, die bei näherer Untersuchung von einer liberalen oder marxistischen Weltanschauung abgeleitet erscheinen, ist es undenkbar, durch diese Kulturwerte, wie sie die nationalsozialistische Weltanschauung herausstellt, erfolgreich zu pflegen. Auch die Organisation muß in ihren Grundprinzipien aus der Weltanschauung des Nationalsozialismus mit allem sittlichen Ernst abgeleitet sein, in ihr ihren ständigen geistigen Beziehungspunkt finden, wenn sie nicht der Entfaltung eines nach nationalsozialistischen Anschauungen sich gestaltenden Kulturlebens schließlich hemmend oder sogar ertötend entgegenstehen soll.

Diese Erkenntnis führt sofort zu der konkreten Überlegung, daß die bestimmende Gültigkeit der nationalsozialistischen Weltanschauung für den Aufbau des nationalsozialistischen Staates

und Lebens überhaupt, klare Entsprechungen der Organisationsformen auf allen Gebieten des Lebens verlangt. Es schien also zunächst nicht möglich, auch auf dem Gebiet des kulturellen Lebens von anderen organisatorischen Grundgedanken auszugehen als etwa denen der Wirtschaft. Es lag darum nahe, den für den nationalsozialistischen Lebensaufbau zunächst zur bestimmenden Idee erwählten berufsständischen Gedanken auch für das Gebiet des kulturellen Lebens zum Ausgang organisatorischer Ordnung zu nehmen.

Sier allerdings, wenn wir uns bemühen, in das Problem tiefer einzudringen und Erfahrungen aus der praktischen Behandlung zu Rate zu ziehen, stoßen wir doch bald auf nicht geringe Schwierigkeiten. Denn es ergibt sich alsbald aus der Notwendigkeit, die Grenze für einen berufsständischen Aufbau unseres Kulturlebens zu finden, daß ohne Gewaltanwendung eine solche gar nicht festgelegt werden kann. Wenn wir nämlich die Vielzahl von Berufen und deren Organisationen betrachten, so finden wir, daß so ziemlich jeder Berufsstand mehr oder weniger seinen speziellen Beitrag zur Gestaltung unseres Kulturlebens liefert. In eine Organisation des Kulturlebens gehört dann nämlich ohne Zweifel, um nur die nächstliegenden Gebiete zu berühren, z. B. der NS.-Lehrerbund, der gewiß für die Schaffung einer echten kulturellen Gesinnung im deutschen Volk ungeheuer wesentliche Arbeit leistet. In eine Organisation des Kulturlebens gehört dann auch der NS.-Juristenbund, bzw. die deutsche Rechtsfront. Niemand wird bestreiten, daß die Gestaltung des Rechtslebens im nationalsozialistischen Sinne eine der fundamentalsten Kulturaufgaben darstellt. Auf die Bedeutung des weiten Gebiets der Wissenschaft für den Wert und die Höhe des Kulturlebens der Nation brauche ich nur hinzuweisen, um den Kreis der allgemeinen Sachgebiete, die von einer allgemein verstandenen Organisation des Kulturlebens erfaßt werden müßten, abzustechen.

Es muß in diesem Zusammenhang aber auch noch auf andere Berufsarten hingewiesen werden, die ebenfalls ihren Anteil zum Kulturstand eines Volkes beitragen. Denken wir, um wahllos ein Beispiel herauszugreifen, an den Beruf der Gärtner. Jeder Gärtner, der nicht nur Kohlrüben und Spargel baut, sondern auch Blumen zieht und pflegt, wirkt mit an der Bereicherung

des kulturellen Raums. Jeder Teppichfabrikant ist, zumal Teppiche in der Hauptsache wohl zur Ausgestaltung und Verschönerung sowohl des privaten Hauses wie öffentlicher Gebäude dienen, irgendwie mitbeteiligt an der Schaffung des Kultur-niveaus eines Volkes. Wir könnten die Beispiele beliebig vermehren, die uns alle gleicherweise die Schwierigkeiten erkennen lassen, die die Aufgabe, das kulturelle Leben der Nation in organisatorische Formen zu bringen, uns stellt. Denn, legen wir den Begriff der Kultur in seiner umfassenden Bedeutung zugrunde, müßte schließlich eine Organisation des kulturellen Lebens, rein berufsständisch aufgebaut, das deutsche Leben überhaupt erfassen und sich einzugliedern versuchen. Wo also sind die Grenzen zu ziehen, die im Gesamtaufbau des deutschen Lebens nach berufsständischem Gedanken nun einem besonderen Gebiete der Kultur ihre urchigste Organisation zuweisen und sichern?

Nun scheint aber ein weites Gebiet zunächst ohne Problematik in sich geschlossen dem Kulturleben allein zuzurechnen zu sein und darum die Möglichkeit für einen klaren berufsständischen Aufbau zu bieten, das Gebiet des künstlerischen Lebens. Und doch erheben sich auch hier sofort wieder eine Reihe von Einwänden, die doch sehr zum Nachdenken veranlassen. Wie das gesamte kulturelle Leben, so ist auch das künstlerische Leben einer Nation im besonderen, als ein lebendiger Organismus zu betrachten, in dem die verschiedensten Tätigkeiten, an den verschiedensten Stellen ausgeübt, in eine richtige organische Verbindung zueinander gebracht werden müssen. Zunächst werden wir mehrere Gruppen von besonderem Charakter mit besonderen Aufgaben und innerlich in sich näher zusammengehörig, feststellen können. So die Gruppe der selbstschöpferischen Künstler, Dichter, Komponisten, Maler usw. Dann die nachschaffende bzw. darstellende Künstlerschaft. Schauspieler, Sänger, Musiker usw. Ferner jene wichtige Gruppe von Personen, denen die Kunstpflege im eigentlichen Sinne anvertraut ist, das sind: die Museumsdirektoren, Theaterleiter, Kapellmeister, Kritiker usw. Das Charakteristikum dieser Gruppe ist vor allem, daß sie Kunst verantwortlich zu werten und zu praktischem Einsatz zu bringen haben. Endlich noch die Masse derer, die, ohne selbst Künstler zu sein, an der Herstellung und Vermittlung der künstlerischen Kulturgüter der Nation, sei es

technisch oder kaufmännisch, mitwirken. Jede der genannten Gruppen steht unter besonderen, sehr verschiedenartigen Bedingungen in ihrer Berufsausübung.

Es ist kein Zweifel, daß die wichtigste Rolle in unserem Kunstleben dem selbstschöpferischen Künstler zufällt. Hier nun aber erhebt sich sofort die Frage, ob denn Kunst, soweit sie das ursprüngliche Ergebnis selbstschöpferischen Schaffens darstellt, überhaupt berufsständisch-organisatorischerfaßbar ist. Zumindest ein weites Gebiet des künstlerischen Schaffens, ich weise hier nur auf die Dichtung hin, ist ausschließlich gebunden an das Genie der vor allen anderen Sterblichen durch die Natur ausgezeichneten Einzelpersönlichkeit, so daß letzten Endes jeder echte Künstler als einmalige Erscheinung zu bewerten ist.

Es entsteht daher die Frage, ob schöpferisches Künstlertum überhaupt im üblichen Sinn einem Beruf, sei es auch einem sogenannten geistigen Beruf, zugerechnet werden kann, oder ob es nicht vielmehr zuvörderst als Berufung aufgefaßt werden muß. Wenn wir uns gerade die großen Künstler der Nation betrachten, so finden wir auf dem Gebiet der Dichtung, daß Goethe nicht von Beruf ein Dichter, sondern ein Minister, Schiller nicht von Beruf ein Dramatiker, sondern ein Universitätsprofessor, Gottfried Keller nicht von Beruf ein Romanschreiber, sondern ein Stadtschreiber war. Und schließlich fehlte sich auch Hans Sachs, berufsständisch gesehen, zuerst der Kunst der Schuhmacher zugehörig und war Poet erst „dazu“.

Wenn wir diese Überlegung weiter fortführen, so können wir auch auf einem anderen künstlerischen Gebiet zu ähnlichen Ergebnissen kommen. Nehmen wir z. B. den Beruf des Architekten. Ist es nicht vielleicht doch so, daß der Architekt zuerst der an den Zweck gebundene Baumeister von Beruf ist, der die Aufgabe hat, Gebäude hinzustellen, die richtig in Grund und Boden eingemauert sein müssen, damit sie nicht eines Tages einstürzen, die ein Dach haben müssen, daß es nicht hineinregnet, die in entsprechende Räume eingeteilt sein müssen, damit der Mensch seinen Bedürfnissen entsprechend wohnen kann. Er braucht normalerweise ein Wohnzimmer, in dem er sich tagsüber aufhält, er braucht ein Schlafzimmer, in dem er des Nachts den notwendigen Schlaf findet, er braucht eine Küche, damit er seine Mahlzeiten herstellen kann usw. usw. Ist nun ein Architekt,

der diese Zwecke erfüllen kann, schon ein Künstler? Beginnt nicht die Künstlerschaft des Architekten erst da, wo er durch die Art der Anordnung der Räume, durch die Gestaltung der äußeren Form, seinem Werke Stimmung, Seele einzuhauchen vermag, wo er mit anderen Worten den nüchternen Zweck in eine höhere Sphäre zu erheben vermag. Ich glaube, es gibt viele Baumeister, die aber wohl lange nicht ohne weiteres dem Kreis derer zuzurechnen sind, die den künstlerisch kulturellen Lebensraum der Nation tatsächlich mit Werten zu füllen imstande sind.

Gerade die Baumeister, denen wirkliches Künstlertum angeboren ist, werden sich dagegen sträuben, sich denen, die im Technischen und Handwerklichen ihres Berufs steckengeblieben sind, gleichstellen zu lassen.

Wird also von dieser Seite her gesehen das Problem einer berufsständischen Organisation des kulturellen Lebens schon in seiner ganzen Schwierigkeit sichtbar, so sehen wir es auch in anderer Beziehung alsbald reichlich umstritten. Besonders akut wird die Frage bei jener Gruppe von Berufen, die technisch oder kaufmännisch an der Herstellung bzw. Vermittlung der künstlerischen Kulturgüter der Nation mitwirken. So kann man wohl darüber streiten, ob der Beleuchtungsmechaniker, der in einem Bühnenhaus tätig ist, auch der in leitender Stellung, nun wirklich auch einer Organisation des kulturellen Lebens zugezählt werden muß. Schließlich ist ja beim berufsständischen Aufbau die Berufsausbildung entscheidend. In unserem Fall also die Ausbildung des Betreffenden in der Beleuchtungstechnik und ihren Voraussetzungen schlechthin. Es ist dann mehr eine persönliche Geschmacksfrage, manchmal auch rein eine Frage der Stellenvermittlung, ob er in einem Bühnenhaus oder in einem Warenhaus tätig ist. Es erscheint also viel näher liegend, daß der Beleuchtungstechniker zunächst der Organisation zugehört, die seine technischen Berufskollegen insgesamt erfaßt.

Wir können das Problem noch von einer anderen Seite, etwa der der Musikalienhändler, her betrachten. Niemand wird ihre Bedeutung im Musikleben der Nation verkennen. Für ihre organisatorische Erfassung ist aber sehr die Frage, ob hier nicht der kaufmännische Grundcharakter ihrer Berufsart zunächst maßgebend ist. Sie werden für die Führung ihrer Musikalienhandlungen die gleichen kaufmännischen Prinzipien zugrunde legen müssen, die ein Unternehmen, das mit

Schreibmaschinen handelt, beachten muß. Es ist also nur verständlich, wenn die Handelskammer sich für beide Unternehmungen, für die Schreibmaschinen- und Musikalienhandlung, gleichermaßen interessiert, sie registrieren und entsprechend zu beaufsichtigen bzw. organisatorisch zu erfassen strebt. Ob die künstlerisch-kulturelle Seite des Musikalienhandels eine eigene organisatorische Erfassung dieses Berufes notwendig macht, mag dahingestellt bleiben. Beantwortet man diese Frage mit ja, entsteht notwendigerweise der von keinem der Betroffenen als angenehm empfundene Zustand einer Zugehörigkeit zu mehreren berufsständischen Organisationen, der neben einer Doppelbelastung durch Beiträge auch nicht selten zu Kompetenzstreitigkeiten und daraus sich ergebenden sehr unliebsamen und vielleicht doch überflüssigen Reibungen führt.

Auch noch in anderer Hinsicht läßt sich die Schwierigkeit der berufsständischen Organisation des kulturellen Lebens sehr augenfällig nachweisen. Zweifellos ist ein ganz wichtiger, aus uralten Traditionen seine Kraft ziehender Kulturstand der deutsche Handwerkerstand, der heute als Glied der deutschen Arbeitsfront seine berufsständische Form gefunden hat. Man hat in der liberalen Zeit jene im Grunde unglückselige Scheidung zwischen profanem Handwerk und Kunsthandwerk gemacht, unter den Auswirkungen der unseligen These: Kunst ist Selbstzweck. Dadurch wurde in ganz unorganischer Weise das Handwerk in zwei sich mehr und mehr voneinander entfernende und doch unlöslich aufeinander angewiesene Teile geschieden. Es wäre aber zweifellos falsch, würde man heute diese Trennung weiter beibehalten und den Kunsthandwerker etwa eigens organisieren wollen. Man würde dadurch die ungesunde Trennung der liberalen Zeit, die dem ins künstlerische strebenden Handwerkertum seinen ursprünglichen Nährboden entzog, nur verewigen.

Wie mannigfach die Probleme sich stoßen, ergibt z. B. auch folgende Überlegung: Ist, berufsständisch gesehen, die Presse als ein sicher wesentlicher Faktor für das kulturelle, wie das künstlerische Leben im besonderen, daneben aber ebenso für das wirtschaftliche und politische Leben der Nation nun wirklich etwa dem Berufsstand künstlerisch schaffender Menschen gleichzusetzen? Ist es nicht vielmehr so, daß der Presse in einem berufsständischen Aufbau erst eine sekundäre, mehr zusätzliche

Kolle zufällt? Niemand bereitet sich für den Beruf eines Schriftleiters oder Journalisten in erster Linie vor oder sollte es wenigstens nicht. Gerade eine höchstes Niveau anstrebende Zeitung wird größtes Gewicht darauf legen, für ihren politischen Teil einen geschulten Politiker, für ihren wirtschaftlichen Teil einen ausgebildeten Volkswirt, für die verschiedenen Gebiete der Kunst einen hier jeweils vorgebildeten, mit besonderen Einsichten ausgerüsteten Sachmann zu erhalten.

Der Hinweis auf das Problem der berufsständischen Erfassung der Presse im Rahmen einer Organisation des kulturellen Lebens zeigt, daß es notwendig ist, die verschiedenen Berufsarten nicht nur für sich zu betrachten, nach bestimmten äußerlichen Merkmalen zusammenzufassen und einander gleichzusetzen, sondern das Wesen der einzelnen Berufstätigkeiten zu untersuchen und gegeneinander abzuwägen. Vorausgesetzt, daß man das kulturelle Leben als einen Organismus betrachtet, in dem ein Glied vom anderen abhängig ist bzw. die Tätigkeit des anderen ständig beeinflusst, ergibt sich dann nämlich, daß die verschiedenen Berufstätigkeiten auf dem künstlerisch-kulturellen Gebiet in ihrer Beziehung zueinander bzw. zum Ganzen des kulturellen Lebens, sehr verschiedene Rangarten aufweisen. Es gibt demzufolge unmittelbar an der Sache selbst sich erprobende Berufstätigkeiten und solche, die der Sache mittelbar dienen. Ein Berufsstand der Presse scheint, so gesehen, keinesfalls gleichzusetzen einem Berufsstand etwa der Komponisten (wobei die Problematik des letzteren außer acht bleiben soll). Die Komponisten wirken unmittelbar an der Gestaltung der Musikkultur der Nation mit. Die Schriftleiter wirken nicht etwa an der Gestaltung einer Presseskultur, denn eine solche im eigentlichen Sinne gibt es nicht. Sie wirken aber, je nach ihren Spezialgebieten, die sie zu betreuen haben, mit am Aufbau der Gesamtkultur der Nation und hier wieder im besonderen, soweit sie Dinge der Musik in ihren Blättern behandeln, am Aufbau der Musikkultur. Musik als Charakteristikum für einen Berufsstand ist wesentlicher Inhalt. Pressetätigkeit dagegen, solange sie nur für sich als Eigenzweck angesehen wird, eine rein technische Funktion, die ihren wesentlichen Inhalt etwa auf dem Gebiete der Kunst, genau so natürlich auf allen anderen Gebieten, durch jene Sachgebiete erhält, die im Leben der Nation ihren ursprünglich schöpferischen Eigenwert besitzen. Aus

solcher Überlegung entsteht dann die Streitfrage, ob nicht Kunstkritiker, je nach ihrer speziellen Tätigkeit für ein in sich geschlossenes Sachgebiet des künstlerischen Lebens, folgerichtig dem jeweils dafür vorhandenen Berufsstand zugehören müßten, weil sie ja von ihm zu allererst die Voraussetzungen für ihre Berufstätigkeit erhalten und ständig mit ihm in lebendiger Beziehung stehen müssen, durch ihre Pressetätigkeit auch ständig an der Ausgestaltung der betreffenden Sachaufgaben wesentlich und verantwortlich mitarbeiten.

Um nicht mißverstanden zu werden, sei an dieser Stelle ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die bisherigen Betrachtungen natürlich keineswegs beanspruchen wollen, die angeschnittenen Fragen vollständig oder endgültig zu beantworten, bzw. zu lösen. Insbesondere sind wir uns durchaus bewußt, daß diese Überlegungen, die wir hier unabhängig von etwa bereits bestehenden Einrichtungen nur als Beitrag zur gedanklichen Klärung der theoretischen Voraussetzungen einer Organisation des kulturellen, insbesondere künstlerisch kulturellen Lebens anstellen, für die Gestaltung in der Praxis des Lebens noch mannigfaltige Ergänzungen offen lassen, die unter Umständen sogar zu gegenteiligen Schlussfolgerungen führen können. Sinn und Zweck unserer Erörterungen kann und soll nur sein, Streiflichter auf die heute noch keineswegs gelösten Schwierigkeiten einer Organisation unseres künstlerisch-kulturellen Lebens, insbesondere vom berufsständischen Gedanken her, zu werfen, um damit darzutun, wie außerordentlich behutsam und pfleglich die Lösung der organisatorischen Fragen überhaupt angefaßt werden muß.

Dies wird noch besonders deutlich, wenn wir nunmehr unseren Blick noch kurz auf den eigentlichen Sinn einer organisatorischen Erfassung des kulturellen Lebens zurücklenken.

Wie wir eingangs ausführten, kann dieser nur die Ermöglichung und Sicherung einer planvollen Pflege der neuen in nationalsozialistischer Weltanschauung ruhenden und aus ihr wachsenden Werte sein. Ist dieser letzte Sinn und Zweck aber von einer berufsständischen Organisation im vollen Umfang auch zu erfüllen? Ein Berufsstand hat doch wohl zunächst unbeschadet seines besonderen

Charakters zwei Hauptaufgaben zu lösen. Die Berufsausbildung und das soziale Problem. Auch ein Berufsstand von nur kulturellem Charakter muß zuerst hierin seine eigentlichen Aufgaben erblicken.

Ist es dann aber möglich, daß er dabei auch noch Kulturpolitik im eigentlichen Sinne der Werte betreiben kann? Droht nicht, zumal in der gegenwärtigen Lage, die soziale Frage ständig die Wertfrage zu vergewaltigen? Gerade in den ersten Jahren des Aufbaues haben wir nur zu häufig erlebt, wie die brennenden sozialen Nöte etwa der Bühnenkünstler die Qualität des Theaters bestimmt nicht im nationalsozialistischen Sinne gefördert und gesteigert haben. Bei der bildenden Kunst war die Lage ähnlich und ist auch heute noch wenig gebessert. Immer noch steht unser Ausstellungswesen, sowohl nach der Zahl der Ausstellungen, wie der zugelassenen Künstler, vornehmlich unter dem Gesichtspunkt sozialer Hilfe für die notleidende Künstlerschaft. Mit dieser Begründung entschuldigt man die Fülle der weder an Gehalt noch an Können zureichenden Werke, die das Niveau unserer Ausstellungen leider häufig genug unter Durchschnitt herabdrücken.

Die Problematik einer von einer berufsständischen Organisation getragenen Kulturpolitik im Sinne der Wertung und Auslese wird aber weiter noch deutlich, wenn wir uns die Gefahren vergegenwärtigen, die etwa daraus entstehen, wenn ein selbstschöpferischer Künstler von Format, der infolgedessen für die Nation auch eine wichtige repräsentative Bedeutung hat, als Führer seines Berufsstandes gleichzeitig die Kunstpolitik auf seinem speziellen Sachgebiete bestimmen soll. Die Kunstpolitik erfordert die Fähigkeit, alle lebendigen Kräfte der verschiedensten Richtungen zu hegen und zu pflegen.

Die Persönlichkeit des Verantwortlichen muß also in der Lage sein, mit größter Objektivität und Überlegenheit die Kräfte gegeneinander abzuwägen und sie trotz verschiedenartigster Richtungen zur einheitlichen Auswirkung für die Gesamtkultur zu bringen. Er muß damit aber auch fähig sein, hinter seinem eigenen Ich, ja seinem eigenen persönlichen künstlerischen Geschmack gelegentlich vollständig zurücktreten zu können. Ist dies nun nicht gerade eine Eigenschaft, die man von einem selbstschöpferischen Genie am wenigsten erwarten kann,

dessen Hauptstärke gerade in seiner Subjektivität, in der fanatischen Überzeugung von seiner ureigensten künstlerischen Mission liegt?

Aus solchen Überlegungen drängt sich uns die Frage auf, wer denn nun eigentlich überhaupt allgemein und grundsätzlich über Wert oder Unwert von Kunst und Kunstwerken entscheidet. Und hier kann die Antwort nur lauten: Sicherlich nicht der Künstler allein, der von der Genialität seiner Schöpfungen immer überzeugt ist oder auch — bei großen Meistern gibt es dies — seine besten Leistungen, mit sich selbst unzufrieden, vor der Öffentlichkeit verbirgt. Die Entscheidung über Wert oder Unwert eines Kunstwerkes fällt letzten Endes das Volk selbst, das Volk, für das und aus dessen lebendigen Quellen der Künstler schafft und das ihm überhaupt erst die Möglichkeit und den Sinn seines Schaffens gibt. Eine Theateraufführung, auch die beste Inszenierung, die beste schauspielerische Leistung, ist sinn- und zwecklos, wenn sie nicht ihr Publikum, d. h. das Volk findet. Der Wert seiner Leistung wird erst in dem Maße wirklich, wie dieses Anteil nimmt und mit innerster Aufgeschlossenheit sein eigenes Erlebnis aufnimmt. Die herrlichste Sinfonie ist wertlos, der genialste Kapellmeister arbeitet vergeblich, wenn der Konzertsaal leer bleibt, die wundervollsten Gemälde bleiben nicht mehr als persönliche Erinnerungen des Schöpfers, wenn er sie nicht aus seinem Atelier hinausbringt in die Wohnungen der Menschen oder in öffentliche Gebäude, von deren Wänden seine Werke täglich, oft unmerklich, auf seine Mitmenschen ihre Wirkungen ausströmen.

Wenn aber nach nationalsozialistischer Überzeugung Volk und Volkstum den ersten und letzten Wert und Maßstab für alle Gestaltung darstellt, dann sind wir zu dem Versuch berechtigt, unbeschadet aller auf dem weiten Gebiet der Kultur vorhandenen Aufgaben sozialer, wirtschaftlicher, fachlicher Art, die ihre besondere organisatorische Behandlung notwendig machen, und zunächst unabhängig von diesen für die Sicherstellung der Pflege der Werte das Volk zum Ausgangspunkt und Ziel der organisatorischen Erfassung unseres kulturellen Lebens zu nehmen.

Diesen Weg ist die NS.-Kulturgemeinde in bewusster Begrenzung auf das zunächst Mögliche und zunächst Wesentliche

seit dem Jahre 1933 gegangen. Wir haben uns nicht so sehr um die Künstler selbst bemüht. Nicht etwa, weil wir ihre Bedeutung für die Nation nicht richtig einschätzen konnten, im Gegenteil, weil wir uns klar waren, daß nur dann die Künstlerschaft, wie überhaupt alle kulturellen Belange der Nation, wirklich eine sichere Pflege und eine auf die Dauer berechnete Entfaltungsmöglichkeit ihrer Kräfte erhalten konnten, wenn die Grundlagen im Volke, seinem Empfinden, seinem Geschmack gesichert bzw. überhaupt erst neu hergestellt würden.

110 3 22



Dr. Walter Stang
**Grundlagen nationalsozialistischer
Kulturpflege**

1935. 64 Seiten. RM. 1.80.

Inhalt: Idee und Bedeutung der NS.-Kulturgemeinde im kulturellen Aufbau des Dritten Reiches / Probleme der Kunstgestaltung aus nationalsozialistischer Weltanschauung / Die Pflege des klassischen Kulturgutes / Rückblick und Ausblick.

Dr. Hellmuth Langenbucher
Volkhafte Dichtung der Zeit

2., erweiterte Auflage, 1935. 194 Seiten, 8 Bilder.
RM. 2.80, Leinen RM. 3.80.

Dr. Hellmuth Langenbucher
Nationalsozialistische Dichtung

Einführung und Übersicht.
1934. 71 Seiten. RM. 1.—.

**Das Recht der Reichskulturkammer
in Einzelausgaben**

Filmrecht. Herausgegeben von Dr. Karl-Friedrich Schrieber und Bruno Pfennig. 1936. VIII, 114 Seiten. RM. 2.20.

Musikrecht. Herausgegeben von Dr. Karl-Friedrich Schrieber und Karl-Heinz Wachenfeld. 1936. VIII, 163 Seiten. RM. 2.80.

Presserecht. Herausgegeben von Dr. Karl-Friedrich Schrieber und Anton Willi. 1936. VIII, 115 Seiten. RM. 2.20.

Recht der bildenden Künste. Herausgegeben von Dr. Karl-Friedrich Schrieber und Herbert Eckermann. 1936. VIII, 148 Seiten. RM. 2.80. Mit einem Nachtrag: 1936. 30 Seiten.

Rundfunkrecht. Herausgegeben von Dr. Karl-Friedrich Schrieber und Dr. G. G. Pridat-Guzatis. 1936. VIII, 86 Seiten, RM. 2.—.

Schriftumsrecht. Herausgegeben von Dr. Karl-Friedrich Schrieber und Dr. Ernst Pogge. 1936. VIII, 104 Seiten. RM. 2.—.

7-01

ROTANOX
oczyszczanie
IX 2011

Wydawnictwo

BIE

KD.15604

nr inw. 19673