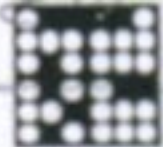


Hochschule der Künste Berlin



KUNST HOCHSCHULE FASCHISMUS



UP
4200
19

3 für Ausbildung und Studium in der ELEFANTEN PRESS

Rainer E. Klemke

HdKB 1984

Naziästhetik ist nicht nur eine Sache faschistischer Inhalte...

Wirklichkeit im Nazicode und Nazisymbole in der heutigen Wirklichkeit

Ursprünglich wollte ich mich ordentlich auf die Geschichte der Kunstpädagogik in dieser Zeit konzentrieren. Dann aber kamen mir immer mehr Zweifel an der Selbstverständlichkeit, mit der wir Aspekte der NS-Kultur zum Gegenstand kritischer und engagierter Analysen machen. »NS-Kultur«? – da stock' ich schon. Gab es so etwas, können wir den Begriff Kultur unbeschadet der jeweiligen Inhalte naiv als Bezeichnung verwenden? Die Wissenschaft tut's oft – und verlegt die methodologische Reflexion und die Artikulation von Selbstzweifeln an den Rand ihrer Produktionsweise. Ihr gilt: die Legitimation ist durch die Existenz von wissenschaftlichen Traditionen vorweg erteilt.

Diese Legitimation aber reicht mir nicht.

Ich frage also: Wo und in welcher Form sind Aspekte faschistischer Ästhetik heute (wieder, noch) aktuell?

Folgende Aktualitäten sehe ich:

1. den Rehabilitationsprozeß alter Nazikünstler wie Arno Breker und Leni Riefenstahl; 2. den Umgang der Nazigeneration mit ihren kulturellen Normen, biographisch und kulturpolitisch, und 3. die Art und Weise, wie in bestimmten Bereichen der Jugendkultur und Subkultur mit Accessoires und Emblemen der Faschisten umgegangen wird.

Aus diesen Zusammenhängen werde ich im folgenden Beispiele diskutieren. Ich gestehe aber schon hier, daß ich Schwierigkeiten mit dem Gebrauch des Faschismusbegriffs gerade in der engagierten antifaschistischen Argumentation habe. Ich glaube, daß der Faschismusvorwurf oft »hilflos« macht (Haug) und daß die selbstgewählte Bindung an die Begriffsbildung der historischen Wissenschaft die Aufdeckung aktueller Formen menschenfeindlicher Politik erschwert. Gerade weil die Historiker auf der Besonderheit politischer Strukturen bestehen müssen, belasten sie die Benennung aktueller Erscheinungen mit dem Nachweis komplizierter Transformationsprozesse (Agnoli) und entlasten damit auch die Angegriffenen. So können z. B. Strauß und Reagan mit einigem historischen Recht sagen, daß sie keine faschistische Politik machen.

Damit will ich auf eine Lücke in unseren politischen Allgemeinbegriffen hinweisen. Meine Konsequenz: Ich werde an meine Gegenstände herangehen mit der Frage, was an sozialen und politischen Handlungen, an Gedanken, Empfindungen, Fantasien, Wünschen durch eine Ästhetik oder durch bestimmte kulturelle Normen unmöglich gemacht, diskriminiert, ausgegrenzt, verboten oder gefordert werden soll.

Das nämlich ist für mich die einzig legitime Aktualisierung der Frage nach dem Charakter einer Politik, einer Kultur, einer Ästhetik und den Zielen von kulturellen und ästhetischen Prozessen. Ich bin allerdings nicht naiv und begriffsgläubig genug, um anzunehmen, daß sich diese kulturellen Prozesse auf klare politische Begriffe bringen lassen. Politische Kategorien sind, wenn sie auf ästhetisch-kulturelle Prozesse angewendet werden, immer nur experimentell und tendenziös. Dabei gebrauche ich die Begriffe nicht abwertend.

1. Szene: Eine Erinnerung: Zeichnen nach Bildern aus einem Nazikalender.

Ich habe in meiner Kindheit noch unterm Faschismus gelebt und erinnere mich.

Wir Kinder haben uns immer auf Weihnachten gefreut. Zur Vorfreude, die wir so lange wie möglich zu dehnen versuchten, indem wir so früh wie möglich unsere Wünsche, Tätigkeiten, Erwartungen auf Weihnachten richteten, gehörte für mich, daß ich einen Weihnachtskalender wieder herausholte. Keinen Adventskalender, sondern eine Art Bastelbuch, in dem Geschichten, Bastelanweisungen, Bilder, Anleitungen zur Naturbeobachtung, Spurenlesen im Schnee usw. zu finden waren. Im ersten Jahr, in dem ich diesen Kalender bekam, es war 1943, ich war sieben, habe ich in der Vorweihnachtszeit einen Vogelbaum nachgezeichnet (Abb. 1). Ich erinnere mich an die



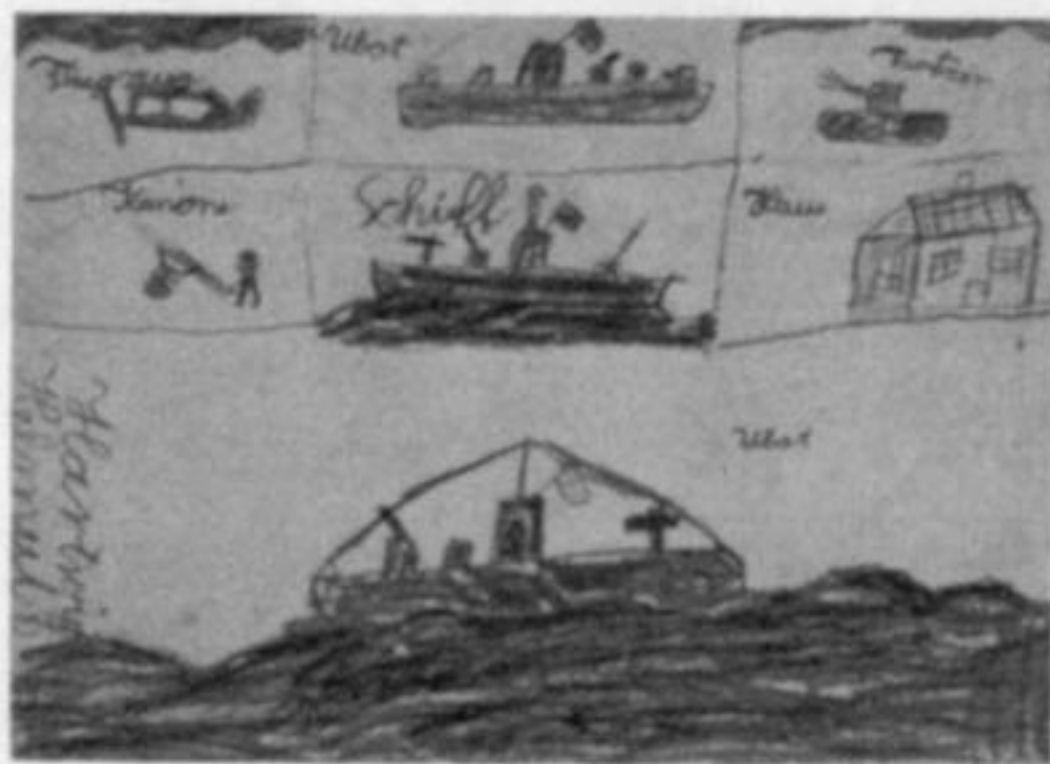
Lautlosigkeit der Situation, in der ich gezeichnet habe. Die Stille aus den Winterbildern ist in meiner Erinnerung ein Element meiner Zeichensituation. Irgendwann später, vor ein paar Jahren, habe ich dann diesen verlorengegangenen Kalender auf dem Flohmarkt hier in Berlin wiedergefunden. Ich wußte es natürlich schon längst: Es war ein Nazikalender, durch und durch bestimmt von der Blut-und-Boden-Ideologie. Die Frage ist: habe ich mir in der Stille meines Zimmers (in Wirklichkeit waren immer Geschwister und meine Mutter um mich herum) Naziideologie angeeignet? Was am historischen Material, am Stil der Bilder hat auf mich gewirkt?

Auf der Buntstiftzeichnung ist von Nazi-Ideologie nichts zu erkennen, wohl aber von der Anstrengung, in den Vogelmerkmalen genau zu sein. Es ging mir um die Aneignung von Wirklichkeit, und weil ich so sehr daran interessiert war, genau zu wissen und darzustellen, wie die einzelnen Vögel aussahen, konnte mir die Naziästhetik nichts anhaben.

Worin aber besteht nun der ästhetische Code, der den Nazis genehm war?

Ich kann das hier nur andeuten. Realität wird in diesem Kalender in jener sauberen Darstellungsweise präsentiert, in welcher alle Objekte: das Lebkuchenherz, der Helm, das Gewehr, die Blumen aussehen wie aus Holz, handwerklich sauber gedrechselt oder gebastelt. Die Realität wird »gemodelt«, als Abdruck nach einem Holzmodell

präsentiert. Das ist nur die eine Ebene. Ich müßte weiter zeigen, wie die kompositorische Anordnung und die inhaltliche Auswahl aus Gewalt, Technik und Natur jene Genrewelt macht, die Berthold Hinz im Zentrum der Naziästhetik sieht. Auch U-Boote fallen da nicht besonders heraus und bekommen den Realitätscharakter eines Faltobjekts. Im übrigen habe ich unter den ganz frühen Bildern, die meine Eltern aufgehoben haben, aus der gleichen Zeit auch zwei U-Boot-Bilder gefunden. Auf dem einen, das ich zu Hause gemalt habe, ist das U-Boot gemalt wie ein Fisch im Wasser (Abb. 2, offenbar auch nach dem Kalenderbild), und ich erinnere mich, ich glaube das so sagen zu können, daß bei diesem Bild weniger das militärische Objekt als der Gebrauch der Wasserfarbenstifte im Mittelpunkt meiner Erlebnisse stand. Ganz



anders eine Postkarte, die ich aus einem Aufenthalt in einem Nazi-Kinderheim, fern von zu Hause, geschickt habe (Abb. 3). An dieses Kinderheim habe ich schreckliche Erinnerungen von Zwang: Vom Verbot, abends zwischen 8 und 11 aufs Klo zu gehen, das hätte man vorm Zubettgehen machen müssen, bis zum Zwang, nur Freundliches auf Postkarten nach Hause zu schreiben und mit Heilhitler zu unterschreiben. Dort sind militärische Objekte: Panzer, Flugzeuge, U-Boot wie in einem Katalog zusammengestellt. Ich will nun nicht sagen, daß beim Zeichnen da nur Zwang gewirkt hat, sondern darauf hinweisen, daß für die ästhetisch-kulturellen Vergesellschaftungsprozesse die *sozialen Orte* eine zentrale Rolle spielen. *Zu Hause* gab es bei uns keine Nazi-propaganda (aber auch keine Gegenpropaganda), *in der Schule* war die Einübung in Inhalte und kulturelle Formen der Naziideologie stärker, am konsequentesten aber war sie in den von den Nazis für alle Lebensbereiche geschaffenen *Institutionen*: Jungvolk, HJ, Armee, SA, NS-Frauenschaft usw. Im ersten Vortrag dieser Reihe hat Kollege Schnebel berichtet, daß er in der Schule nicht besonders nationalsozialistisch unterrichtet wurde, und es hat Proteste und Rückfragen zu dieser Aussage gegeben. Tatsächlich aber gab es auch unter der Nazi Herrschaft noch das Spannungsfeld zwischen Familienerziehung, schulischer Sozialisation und unmittelbarer Vergesellschaftung in den Naziorganisationen, aus dem sich Widersprüche, Spielräume, Veränderungen auch in der NS-Gesellschaft erklären. Diese drücken sich in der Wahl der Inhalte, aber auch der Zugriffsweisen, Darstellungsweisen, Ausdrucksweisen aus, die erlaubt oder verboten waren oder verbindlich gemacht werden sollten.

In der Kunstpädagogik passierte da natürlich prinzipiell nichts anderes als in der Kunst, der Kultur und der Kulturpolitik überhaupt. Es war nicht einfach Ziel der Naziästhetik, wie manche unserer Fachhistoriker (z. B. im Katalog »Kind und Kunst«) meinen, den faschistisch durchorganisierten Alltag zum Thema des Kunstunterrichts zu machen: Also Aufmärsche oder Kriegspropaganda zeichnen und malen zu lassen

oder Erntekränze basteln und Naziembleme auf die Kopfkissen der Familie sticken zu lassen. Das auch, aber diese Gefahr droht heute nicht mehr. Deshalb ist es für uns heute wichtiger, die unter den Themen liegende Struktur zu erkennen.

Welche Darstellungsweisen wurden bevorzugt und in welches Verhältnis sollten die Kinder und Jugendlichen durch diesen symbolischen Code zu den Inhalten der Erfahrung gebracht werden? Wie drücken sich Naziziele aus, wenn eine Blume gezeichnet oder ein Hühnerhof gemalt werden soll?

Was einem beim Durchblättern eines kunstpädagogischen Lehrbuchs aus der Nazizeit wie der Aufsatzsammlung von Hanns Egerland (Hrsg. Unsterbliche Volkskunst 1936) zuerst auffällt, ist der Drang ins Ornamentale. Die Objekte dürfen nicht bleiben, was sie sind, müssen ihre Stofflichkeit, Gegenständlichkeit, Körperlichkeit abliefern und werden dann alltagspraktischen Zwecksetzungen ausgeliefert. Aus der Rose, der Tulpe, dem Kirschbaum werden gestickte, geschnitzte, in Scherenschnitt oder Tusche ausgeführte Pflanzenornamente: »Allgemeinbilder«, Blumen und Bäume. Hauptaufgabe des Lehrers ist es, für Entstofflichung, Entkörperlichung zu sorgen und dann den alltagskulturellen Kontext zu liefern: den Zusammenhang mit dem Erntedankfest, die Einbindung in einen Wandteppich für die Schulaula, das Gedenkblatt für den Muttertag usw. Worauf es in der Naziästhetik entscheidend ankam, war offensichtlich, *jede Bewegung zwischen dem Subjekt und den Objekten der Erfahrung*, jeden freien Austausch *zu unterbinden*, und zwar sowohl die Neugier an der wirklichen Beschaffenheit der Gegenstände, ihrer Stofflichkeit, Farbigkeit, Körperlichkeit wie die emotionale, sinnliche, affektive Bewegung, die von dem Körper der Menschen, inneren Fantasien, Objekten ausgeht. Die innere und äußere Wirklichkeit, die ja ein Prozeß des Austausches ist, soll in eine Art *mittlerer Abstraktion* gebannt werden. Dazu waren Traditionen der Volkskunst, des Handwerks brauchbar.

Für mich ist nun die Gegenwartigkeit dieses oder ähnlicher Codes das aktuelle Problem. Wo gibt es in unserer Kultur Tendenzen zur Entwirklichung, Formalisierung, Entstofflichung, affektiver Neutralisierung usw.? Und wo waren oder sind sie in der Geschichte der Kunstpädagogik Programm?

Ich gebe Ihnen noch ein paar wenige historische Beispiele. Elemente dieser symbolischen Ordnung setzen sich nach 1945 bruchlos in der Kunstpädagogik fort – aber es kommen noch andere hinzu, die dann den Spielraum doch etwas vergrößern. Ich bleibe bei Beispielen für die alte Ordnung. Der Vogel (aus dem Buch von Emil Betzler: Neue Kunsterziehung, Ffm. 1949) besteht nicht aus gesehenen und nicht aus erlebten Federn, sondern aus vom Lehrer verordneten Federn. Die Schüler mußten die typisierte Form in die Begriffsform Vogel sauber hineinaddieren. Bunt. Dasselbe geschieht im Hahn aus Bayern von 1977. Realität wird einem Formdiktat unterworfen, das in einer Variante des Pädagogenzynismus auch noch für kindgemäß erklärt wird. Erfahrung, Wirklichkeit erhält dabei jene kunstgewerbliche *Stofflichkeit*, aus



der die Unterschiede zwischen Feder, Stein, Fleisch, Metall getilgt sind – und das Subjekt, das diese Unterschiede wahrnimmt. Das aber muß geschehen, wenn die Verletzbarkeit des Körpers durch Raketen, Messer, Panzer, aber auch seine Verführbarkeit durch Berührungen verschwinden soll.

Im übrigen: der Kommentator und Herausgeber der Broschüre, die vom Schulreferat der Landeshauptstadt München unter dem Titel »Reale Welt – Bildnerisches Gestalten im Hauptschulalter« 1977 herausgebracht worden ist, hat schon am Werk von Egerland 1937 mitgearbeitet und ist in ununterbrochener Folge für die Kunsterziehung in Bayern Hauptverantwortlicher. Er heißt Hans Herrmann. Und für den opferbereiten Adler von 1936 gibt es 1977 eine Schießscheibe für bayerische Hauptschüler mit Adler. Aber die Geschichte und Pädagogik dieses *neutralisierenden, entstofflichenden Blicks* ist nicht auf die Naziästhetik und deren unmittelbare Nachträger beschränkt, sondern findet sich auch in den halbherzigen strukturellen Abstraktionsübungen des formalen Kunstunterrichts der 60er Jahre. Natürlich reichen all diese Traditionen auch in Kunst, Kunstpädagogik und Alltagsästhetik der Gegenwart hinein.

Ich will aber nach dieser Traditionslinie noch eine andere Seite des NS-Kunstunterrichts vorstellen.

Naziästhetik ist nicht nur eine Sache der Form. Im Gedanken an die Themen aus dem faschistischen Alltag sagt da natürlich jeder: klar. Aber: es gibt verdecktere Aspekte. Ich zeige Ihnen ein paar Bilder aus Unterricht, der während der NS-Zeit gemacht wurde. Auffällig und unerwartet kommen da »moderne« ästhetische Zugriffsweisen ins Spiel: die gezeichnete Collage z. B. und moderne Plakat- und Werbetechniken.

Naziästhetik ist also nicht nur: Verbindung von ästhetischer Volkstümelei mit faschistischer Alltagspraxis, sondern kann auch sein: Verbindung von modernen Werbetechniken und künstlerischen Mitteln mit Inhalten der Nazipropaganda... An diesen Bildern dürften uns eigentlich nur die Naziinhalte mißfallen, denn Realität ist da nicht verschleiert, sondern modern zum Gegenstand von Werbung gemacht. Von diesen Beobachtungen führen aber immer noch recht schmale Nebenpfade zu gegenwärtigen ästhetisch-kulturellen Erfahrungen.

Ich frage mich deshalb, wo es in unserer Kultur die Tendenz zur Entkörperlichung, symbolisch und praktisch, gibt, so daß der Widerstand gegen die Kontrollbegierde, Enthistorisierung, Sprachverdummung, Affektzerstörung durch sie geschwächt wird. Damit bewege ich mich aber von der unmittelbar historischen Analyse weg. Was ich sage, hat wenig mit den Erscheinungsformen der NS-Gesellschaft zu tun. Es geht vielmehr methodisch um die Frage, wieweit begriffliche Transformationsprozesse nötig sind, wenn wir über den Faschismus in uns nachdenken wollen. In uns und in der gegenwärtigen historischen Situation. Ich habe oben schon gesagt, daß ich die Bindung der Diskussion an den wissenschaftlich-historischen Faschismusbegriff auch für eine Zwangsjacke halte, die Erkenntnis erschwert, weil sie die Bezeichnung aktueller Phänomene in Subjekt und Gesellschaft mit komplizierten Argumentationsfiguren belastet. Ich plädiere deshalb dafür, für die Bezeichnung destruktiver Strukturen neue Begriffe zuzulassen und durchzusetzen. Computerstaat, totale Kontrolle, Atomstaat, Kriegshetze, Überwachungsstaat, Überwachungstechnologie, Ordnungsfanatismus – solche Begriffe müssen praktisch und theoretisch sein, und ich sehe nicht die Notwendigkeit, immer nachzuweisen, was an diesen Phänomenen im prägnanten Wort-sinn faschistisch oder faschistoid ist. Die Durchsetzung neuer Begriffe für die inhumanen, destruktiven historischen Kräfte ist Aufgabe von kultureller Praxis. Der Begriff Faschismus wird bei uns zu dinglich gebraucht. Auch von denen, die ihn kritisch gebrauchen, wird die Voraussetzung dafür mitgeschaffen, daß andere, auf die er gemünzt ist, ihn um so leichter abwehren können. Dazu kommt die allgemeine Sym-

bolchkorruption in unserer politischen Öffentlichkeit, in der es einem Hausbesetzer verboten ist, einen Polizisten einen Bullen zu nennen, einem Stoiber aber erlaubt ist, zu behaupten, daß die »Nationalsozialisten in erster Linie Sozialisten« waren. Zur Begriffskorruption gehören auch Wahlkampfabkommen, durch die jede Diskussion um die Vergangenheit: also um frühere und gerade nicht vergangene politische Aktionen von Politikern ausgeblendet werden soll: staatlich verordnetes Vergessen...

Ich kann hier nicht im einzelnen ausführen, wie gegenwärtig das staatliche Gewaltmonopol auf Symbole: Zeichen, Bilder, Begriffe ausgedehnt werden soll und wird. Was faschistisch genannt werden darf, bestimmen aber schon lange nicht mehr die Wissenschaftler oder die von der Gewalt Betroffenen, sondern die Machthaber und Juristen.

Es zeigt sich eine Tendenz, symbolische Handlungen wie reale Handlungen zu nehmen. (Nietengürtel!)

Reaktion auf das verdinglichte Bewußtsein ist aber auch das Spiel mit der Verdinglichung, indem dann auch für die Spieler einiges in Gefahr gerät: z. B. das historische Bewußtsein.

Zur Einführung in diese Problematik noch eine andere Szene.

2. Szene: DAF-Auftritt im Tempodrom (1981)

Gabi springt in die Maschinenmusik. Seine Kleidung ist schwarz. (Er besingt sie und das Leder.) Seine Haare sind richtig schön kurz geschnitten. Er singt kurze abgehackte Sätze. Behauptungen. Befehle. Ich stehe in der Manege, mitten unter den Leuten, meist jünger als ich. Aber was sagt das schon? Langsam, aber konsequent beginnt sich der Rhythmus zu übertragen. Wir bewegen uns. Er macht unsere Bewegungen frei. Das gefällt mir, und ich höre die Texte nebenher: Tanz den Mussolini, tanz den Adolf Hitler, tanz den Jesus Christus. Ich beginne zu schwitzen, bin fast in Trance. Das geht so eine Stunde. Dann läßt die Spannung nach. Als Zugabe wünscht sich die Menge noch einmal: »den Mussolini«. Plötzlich beginne ich den Text genauer zu hören, die Befehle zu verstehen. Ich sehe den schwarzgekleideten jungen Mann da oben vor mir in einer Inszenierung, die mir jetzt Unbehagen verschafft: die Haut versteckt in schwarzes Leder, glatt, unzugänglich, seine Bewegungen leicht gegen den Takt, maschinenhafte Bewegungen, verzögernd und dadurch anheizend. Mein Widerstand beginnt sich zu regen. Meine Bewegungslust verliert sich und ich drehe mich aus den Tanzenden heraus. Die Frage ist: Hat dieser Versuch der Überwältigung durch Gestik, Musik, Text, hat diese offene Absicht, vorübergehend in den Körper und den Kopf der Leute einzudringen, etwas mit faschistischen Methoden und Zielen zu tun?

In der Reaktion auf diese Gruppe gab es nur den Ansatz einer Diskussion darüber und offenkundige Schwierigkeiten gerade auch in der linken Szene, die mit einem Mangel an Begriffen zusammenhängen. Offenkundig ist zuerst die Zweideutigkeit in ihrer Inszenierung. Schon der Name: DAF wird von den Musikern aufgelöst als Abkürzung für *Deutsch Amerikanische Freundschaft*, für den, der's weiß, ist das aber zuerst die Abkürzung für die gleichgeschalteten Gewerkschaften gewesen: *Deutsche Arbeits Front*. Das geht in den Texten weiter: In der Aufforderung: Tanz den Mussolini, tanz den Hitler, tanz den Jesus Christus, werden die historischen Größen in einer lästerlichen Weise auf eine Ebene gestellt und damit vom Podest geholt. Auf der anderen Seite aber sollen die Zuhörer, die Adressaten der Aktion, doch auch symbolisch



überwältigt werden. Zu diesem Zweck wirken Text, Musik, Bewegung der Musiker zusammen. Meine Bewegungslust wird befreit und zugleich auch wieder festgelegt, überformt. Aber: wie tanzen die Leute? Neben mir tanzt ein Junge so etwas wie einen Veitstanz mit sich selber. Er dreht sich wild, wirbelt mit den Armen und Beinen inmitten der dicht gedrängten Menge einen Tanzraum frei – und alle lassen ihn. Andere stampfen monoton oder nutzen die Musik, um miteinander in einen affektiven Bewegungsrausch zu kommen. Im nachhinein wird mir deutlich, daß ich hier mit Leuten getanzt habe, mit denen ich sicher nicht so leicht hätte reden können. Es gab Überschreitungen der Distanz, die ich gut finde. In meinem Aufsatz über Spielwut (Ä+K 49) habe ich über mein Verhältnis zur Szene mehr gesagt.

Andererseits: meine (andere) Geschichte war nur vorübergehend aufgehoben. Ich kann Nazismbole nicht wie die jungen Leute zum Spielmaterial machen, kann nicht von ihrer geschichtlichen Bedeutung so leicht absehen wie sie.



Wenn z. B. Joy Division/NEW ORDER die Heldengedenktagsmarke der Nazis aus dem Jahre 1943 auf ihr Plakat drucken lassen oder ABWÄRTS das antikommunistische Plakat von 1919 benutzt, um zu signalisieren, daß von Hamburg aus ganz Deutschland (und vielleicht auch die Welt?) mit ihrer Musik angesteckt werden soll, dann empfinde ich das als »Mißbrauch«. Mein historisches Gewissen, meine Disziplin im Denken wird gestört, und ich denke, daß ich mich damit gegen die Enthistorisierung der Symbole im ästhetisch werbenden Zugriff grundsätzlich wehre. Der Anarchoblitzz als Medium der Umdeutung funktioniert bei mir nicht richtig, weil ich die alte Bedeutung als Teil präfaschistischer Propaganda kenne: die Bayerische Volkspartei denunziert Eisners Räterepublik als gelbe Gefahr, beschwört Dschingis-Khans Horden und den Terror der Revolution (1919).

Aber: kann ich diese Interpretation und Sensibilität heute allgemein fordern, und welchen Charakter, welchen Inhalt hat das Plakat, wenn man diese Bedeutung nicht kennt? Werden faschistische Motive positiv zitiert?

Ich glaube nicht.

Wenn der Begriff Faschismus eine Gesellschaftsordnung meint, in der mit allen kulturellen, sozialen und politischen Mitteln (von psychischer bis physischer Gewalt) eine totale Organisation des Lebenszusammenhangs angestrebt wird, in dem dann die Menschen zu Instrumenten der Zerstörung, zu Medien des Todes, der Destruktion gemacht werden sollen, dann hat eine solche symbolische Aktion natürlich nichts mit Faschismus zu tun. An Phänomene ästhetischer Inszenierungen müssen wir mit anderen Begriffen herangehen. Ästhetische Überwältigung findet auch im klassischen Konzertsaal statt, gilt doch als Gipfel bürgerlicher Kultur, daß der Körper beim Hören einer Sinfonie stillgelegt ist und Bewegungen nur ideell nachvollzogen werden. Vom Charakter der Musik her ist das auch angemessen. Man denke nur an die unangenehmen Empfindungen, die ein rhythmisch nickender Kopf im Konzertsaal bei dem erweckt, der ihn ansehen muß. Das Nicken greift nur ein absolut randständiges Phänomen aus der komplizierten Struktur mit einer Körpergestik heraus. Was aber bleibt in unserer herrschenden Kultur für den Körper an Ausdrucksmitteln übrig, wenn alles ideell gesetzt wird? DAF und die Musik seit ELVIS erlauben dem Körper Bewegungen und Gesten, die den alltäglichen Ordnungscode symbolisch aufbrechen. Da beginnt die Bedeutung der »anderen« Musik. Und der Code wird aufgebrochen auch durch die öffentliche Situation, denn zum Ordnungscode, dem heute wieder die konservativen, sozialen und kulturellen Restaurationsversuche mit Eigenheim, Eigentumswohnung, Familie usw. dienen, gehört auch die bornierte, endgültige Privatheit. Sie wird auch aufgebrochen durch das Experimentieren mit historisch besetzten Symbolen: Glatzen, SS-Stiefeln, Naziabzeichen, kurzen Haaren, Nazifrisuren – aber man muß genau hinsehen: da gibt es oft zugleich Ohrringe, Risse in der Uniform, Schminke, und in der Musik: Ausbrüche, Schreie, die in eine disziplinierte Organisation nicht integrierbar sind, auch wenn sie mit Ausdrucksformen in Verbindung auftreten, die im Kontext solcher Organisationen historisch entstanden sind.

Wenn Naziembleme in der Sub- und Jugendkultur vorkommen, sind sie zuerst provozierende Zitate in einer Bricolage, einer Collage aus Elementen verschiedener kultureller Praktiken; erst innerhalb neofaschistischer Organisationsansätze werden sie etwas anderes. Damit will ich nicht von der Zweideutigkeit vieler Inhalte ablenken, die symbolisch beschworen werden, und da spielt die Gleichsetzung von Lebendigkeit und (körperlicher, körpersprachlicher) Aggressivität eine wichtige Rolle. Wo die Erfahrung gesellschaftlicher und biographischer Stagnation, Perspektivlosigkeit übermächtig wird, bis zu einem Gefühl des halben Todes, da gibt es eine *Begierde nach Bewegung, Dynamik, Expression in jeder Form und um jeden Preis*: Es muß was passieren, ich muß fühlen, daß etwas passiert, sonst habe ich das Gefühl, ich bin schon tot. Um zu zeigen, daß ich lebe, kann ich den Tod symbolisieren, in mich symbolisch aufnehmen, oder Gewaltbereitschaft muß letztendlich meine Lebendigkeit sichern – und ich nehme dabei Embleme jener Realität in meine Selbstdarstellung auf, von der auch real die Gefahren ausgehen.

Schwarz: der Tod aller Farben, Militärkleidung, Abzeichen des Todes, auf deren Gebrauch die Erwachsenen, die Herrschenden mit Beschimpfungen (oft scheinheilig) reagieren usw. Man muß sich also zuerst fragen: Wer wird denn durch die Bricolage der Punks und die Inszenierungen der Skins provoziert? Wodurch kann man heute noch provozieren?

Durch Naziembleme und Dreck und die Androhung von Gewalt geht's noch.

Zuerst provoziert werden da die Konsumenten, Samstagskunden, Geschäftsleute, dann die Polizei, aber auch 68er wie ich werden geängstigt, und die Schickeria aus

der Kunst- und Kulturszene betrachtet sich das aus der Ferne – und ahmt es dann nach. In den *Inszenierungen* wird also zuerst die herrschende symbolische Ordnung angegriffen: durch Naziembleme wie durch Dreck, und natürlich holt diese die Inszenierung auch wieder ein. Dabei kommt auch echter Dreck in uns zum Ausdruck: Aggressionen werden lackiert und Gewaltfantasien werden gespielt und ausagiert, aber nur hier und jetzt. Damit man da aber vom Faschismus reden könnte, müßte eine Organisation im Hintergrund erkennbar sein, Vergesellschaftungsdisziplin, Verknüpfung mit ökonomischer und politischer Macht. Ich sage deshalb: Der Faschismus lauert eher im Banalen der unsichtbaren Strukturen, in den Statistiken der Polizei, der Gier nach Kontrolle, die sich in dem Fragebogen der Volkszählung ausdrückt oder in der Aura von Selbstverständlichkeit, mit der Hochrüstung stattfindet usw. Politisch halte ich die Bricolagen der Subkulturen für überwiegend anarchistisch.

Die Freiheit im Umgang mit historischen Emblemen und Codes unterschiedlicher Art ist genau das Gegenteil von Naziästhetik, auch wenn dabei ein Hakenkreuz benutzt wird und mit Symbolen individualistisch oder subkulturell Bedürfnisse und Ängste herausgestellt werden, um deren Unterdrückung oder organisierte Inanspruchnahme es im Faschismus ging. Aber es gibt eben Hakenkreuze auch außerhalb subkultureller Kontexte. Da werden sie zum Teil ein politisches Problem. Und diesen Verhältnissen müssen wir nachgehen, wenn wir über das historische Analogisieren und das punktuelle Identifizieren von faschistoiden Äußerungsformen hinauskommen wollen.



Im Vortrag erwähnte Literatur (in der Reihenfolge ihrer Erwähnung):

Vorweihnachten. NSDAP Zentralverlag München o. J.

Wolfgang Fritz Haug: Der hilflose Antifaschismus, Köln 1977

Johannes Agnoli/Peter Brückner: Die Transformation der Demokratie, Frankfurt 1968

Berthold Hinz: Die Malerei im deutschen Faschismus, München 1974

Kind und Kunst, Eine Ausstellung zur Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts, veranstaltet vom BDK. Berlin 1976

Hanns Egerland (Hrsg.): Unsterbliche Volkskunst. Aus dem Schaffen deutscher Jugend, München 1936. Darin:

Hans Herrmann (Fachberater für den Zeichenunterricht der Münchner Volksschulen): Das Schöne ist der Glanz des Wahren. Reale Welt – Bildnerisches Gestalten im Hauptschulalter. Ausstellung des Schulreferates der Landeshauptstadt München und des Bayrischen Nationalmuseums München (1977). Texte Hans Herrmann.

Emil Betzler: Neue Kunsterziehung. Frankfurt/M. 1949

Helmut Hartwig: Spielwut zwischen Identitäts- und Bruchkultur. In: Ästhetik und Kommunikation 49, 1982

Zu drei Fragen/Einwänden aus der Diskussion zu meinem Vortrag will ich kurz Stellung nehmen:

1. Vorwurf: Wer sich mit Jugendkultur, Rockmusik, Symbolgebrauch von Jugendlichen beschäftigt, der biedert sich an. Tatsächlich ist der wissenschaftliche Umgang mit jugendlicher Praxis ein Problem. In dieser Auseinandersetzung stehen für einen Erwachsenen immer auch eigene (unerfüllte, wieder aufgegebenen) Wünsche und zwiespältige Normen und Festlegungen zur Disposition. Ich habe dazu in meinem Buch »Jugendkultur – Ästhetische Praxis in der Pubertät« (Reinbek 1980) an verschiedener Stelle etwas sagen müssen. Andererseits: Tabuisierung von Jugend und Verzicht auf Interpretation ist keine Lösung. Vielmehr geht es darum, daß ich meine Beziehung zu den Phänomenen, meine Interessen, die Form meiner Anteilnahme aufdecke und meine Beziehung zu den zur Diskussion stehenden kulturellen Sachverhalten für Hörer und Leser zugänglich mache. Sogenannte wissenschaftliche Formen der Bearbeitung befreien dabei mitnichten von dieser Reflexion und Aufdeckung – wie dies viele Wissenschaftler gern hätten. Enteignung von Jugendlichen durch Erwachsene kann auf sehr verschiedene Weisen stattfinden.

Mit dieser Grundproblematik hängt aber auch eine andere Gefahr zusammen, auf die durch eine Teilnehmerin in der Diskussion hingewiesen wurde.

2. Besteht nicht bei meiner Interpretation der Bedeutung von Gewaltsymbolen die Gefahr einer Harmonisierung? Gewaltandrohung gibt es doch, und Frauen bekommen sie besonders zu spüren (– die Unterscheidung von Mädchen und Jungen in der Diskussion um den Gebrauch von Gewaltsymbolen habe ich vernachlässigt, sie steht aus, ist nicht einfach). Was hilft einem das Verständnis der »inneren« Grenzen beim Gebrauch von Gewaltsymbolen für den Umgang mit realen Formen von Aggressivität? Die Frage macht einem klar, daß Verstehen nicht unbedingt in jeder Situation handlungsfähig macht und daß es Situationen gibt, wo Entscheidungen, Urteile getroffen werden müssen, in denen das Verständnis für die Motive nicht ausreicht. Lehrer, Jugendarbeiter, Sozialarbeiter wissen besonders gut, worum es da geht. Insofern beansprucht meine Interpretation auch nicht, für alle Fälle handlungsleitend und endgültig zu sein. Sie richtet sich nicht zuletzt auch gegen jene machtgeschützten Interpretationen, in denen die Symbole der Gewalt zur Gewalt selbst umgedeutet werden, weil den herrschenden Mächten die Deutung der Gesellschaft und die Richtung der Praxis nicht gefällt, die symbolisiert werden. Die Inhaftierung von Härlin und Klöckner oder die institutionelle Gewalt, mit der gegen Schwalba-Hoth vorgegangen wird, weil er einen General (in Uniform) mit seinem Blut bespritzt hat, sind die jüngsten Beispiele dafür. (Ich habe mich mit der »Wirklichkeit symbolischer Widerstandsformen« ausführlich in meinem Beitrag zum Aby-Warburg-Symposium der Univ. Hamburg 1979 beschäftigt, in: Klaus Herding/Gunter Otto (Hrsg.): »Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens«, Karikaturen, Gießen 1980).

3. Ein dritter Einwand betraf die Wissenschaftlichkeit meiner Ausführungen. Es wurde moniert, daß ich im Zusammenhang mit der Interpretation der Gewaltsymbole nicht auf die Bedeutung sado-masochistischer Triebstrukturen in der gegenwärtigen Kultur eingegangen bin. Dazu will ich nur sagen: ein Vortrag enthält Entscheidungen für die Begrenzung der Argumentation. Sie ist allerdings nicht bloß formal, sondern ein Teil der Interpretation selbst. Für die Richtung meiner Argumentation war die Einbeziehung der (erweiterten) psychoanalytischen Diskussion um die Bedingungen, unter denen kollektiv sado-masochistische Triebstrukturen kulturell relevant werden, nicht zentral. Auch erscheint mir die Verknüpfung einzelner Phänomene mit einer so komplexen wissenschaftlichen Theorie nur dann sinnvoll, wenn ausreichend Spielraum für deren Entfaltung gegeben ist. Ich habe andere Akzente der Aufmerksamkeit gesetzt. Über die kulturpolitischen und wissenschaftsmethodologischen Probleme, die damit angesprochen sind, kann hier nicht diskutiert werden.