

JOST HERMAND

# UNBEWÄLTIGTE VERGANGENHEIT

Auswirkungen des Kalten Kriegs auf die  
westdeutsche Nachkriegsliteratur



böhlau





Jost Hermand

# **UNBEWÄLTIGTE VERGANGENHEIT**

Auswirkungen des Kalten Kriegs auf die  
Literatur der frühen Bundesrepublik

**BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR | 2019**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2019 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Lindenstraße 14, D-50674 Köln  
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen  
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Korrekturat: Rainer Landvogt, Hanau  
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien  
Satz: Michael Rauscher, Wien

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)**

ISBN 978-3-412-51464-8

## Inhalt

Vorwort.	
Zur kulturpolitischen Situation in den drei westlichen Besatzungszonen und der frühen Bundesrepublik .....	7
Von Franklin D. Roosevelt zu Harry S. Truman. Zum Wandel der amerikanischen Deutschlandpolitik von 1943 bis 1947 und seiner Wirkung auf den in die USA übersiedelten Thomas Mann .....	47
Erwünschte und Unerwünschte. Über die Schwierigkeiten bei der Rückeingliederung deutscher Exilautoren und -autorinnen nach 1945 .....	65
»Die große Kontroverse«. Der Exilant Thomas Mann und die sich als die »besseren Deutschen« aufspielenden Vertreter der Inneren Emigration .....	91
Der unerschütterliche Preuße. Autobiographische Rechtfertigungsstrategien in Ernst von Salomons <i>Der Fragebogen</i> (1951) .....	113
»Was aber bleibt, ist allein das Ich!«. Die westdeutschen Romane des Antitotalitarismus zwischen 1947 und 1960 .....	137
Das Gebet als einziger Trost der finanziell Minderbemittelten in der Nachkriegsmisere. Heinrich Bölls Roman <i>Und sagte kein einziges Wort</i> (1953) .....	161

## Inhalt

An der Ostfront der »Freien Welt«. Antisowjetische Stimmungsmache in den Kriegsromanen der fünfziger Jahre .....	173
Ohne die geringsten Schuldgefühle. Heinz G. Konsaliks Bestseller <i>Der Arzt von Stalingrad</i> (1958) .....	197
Das Unpositive der kleinen Leute. Zum angeblich skandalösen »Animalismus« in dem Roman <i>Die Blechtrommel</i> (1959) von Günter Grass .....	217
Anmerkungen .....	237
Bildnachweise .....	259
Personenregister .....	261

## Vorwort. Zur kulturpolitischen Situation in den drei westlichen Besatzungszonen und der frühen Bundesrepublik

### I

Sowohl auf politischer als auch auf kultureller Ebene sahen sich die vier Besatzungsmächte nach dem Zusammenbruch des Naziregimes am 8. Mai 1945 vor zwei Aufgaben gestellt: 1. die Liquidierung der bis dahin bestehenden nazifaschistischen Organisationen sowie 2. den Neuaufbau eines nicht-rassistischen, friedliebenden Kulturlebens, in dem ein zutiefst »humanistischer« Geist herrschen sollte. In ihrem Willen, einen Rückfall Deutschlands in den Nazifaschismus ein für alle Mal unmöglich zu machen, waren sich die Siegermächte auf diesen zwei Gebieten anfangs durchaus einig. Was politisch und kulturell an das Dritte Reich erinnerte, hatte zu verschwinden oder sich einem drakonischen Entnazifizierungsprozess zu unterwerfen. Nicht nur alle höheren Parteimitglieder, sondern auch alle ehemals Verantwortlichen in Rundfunk, Presse, Verlagswesen, Theater, Film, bildender Kunst und Musik wurden darum einer genauen Prüfung unterzogen und notfalls aus ihren Ämtern entfernt.<sup>1</sup> Auch sämtliche Bücher, Filme, Theaterstücke, Gemälde, Skulpturen und Kompositionen, welche Chauvinismus, Aggression und arische Rassenreinheit propagiert hatten, mussten aus öffentlichen Bibliotheken, Buchläden, Verlags Sortimenten, Museen, Archiven und Verleihagenturen »ausgesäubert« werden.<sup>2</sup>

Als jedoch die vier Besatzungsmächte zum Aufbau einer andersgearteten Kultur übergingen und dabei höchst verschiedene Vorstellungen entwickelten, ergaben sich erste Schwierigkeiten. Aber da bis 1946/47 – also vor Beginn des Kalten Kriegs zwischen den USA und der UdSSR – im Gefolge des Potsdamer Abkommens vom Herbst 1945 zwischen den Regierungen der ehemaligen Kriegsbündnispartner noch eine relative Übereinstimmung herrschte, wirkten sich diese Differenzen anfänglich noch nicht so gravierend aus wie

## Vorwort

in der Folgezeit. Kulturpolitisch am aktivsten traten in den ersten Jahren die Vereinigten Staaten und die Sowjetunion auf, während sich die Engländer und Franzosen eher zurückhielten, ja, im Zuge der späteren Vereinigung der westlichen Besatzungszonen zur sogenannten Trizone die Führungsrolle auf diesem Gebiet zusehends den US-Behörden überließen. Dafür spricht, dass die USA bereits im Januar 1947 27 Amerika-Häuser und 136 Reading Rooms unterhielten, in denen sie die postfaschistische deutsche Kulturelite – neben Werken der internationalen »Moderne« in Literatur und Musik – vor allem mit den Kulturprodukten ihres eigenen Landes vertraut zu machen suchten.<sup>3</sup>

Doch nach einer kurzen Phase der Ausschaltung der nazifaschistischen Kulturträger sowie der Propagierung der amerikanischen, sowjetischen, britischen und französischen Kultur sahen sich die Alliierten zwangsläufig vor die Notwendigkeit gestellt, auch die Deutschen wieder in den neu aufzubauenden Kultur- und Medienbetrieb einzubeziehen und sie sogar – nach einer Phase der Democratic Re-education – wieder mit verantwortlichen Positionen zu betrauen. Eine zentrale Rolle spielte dabei der Rundfunk, dessen Sendeanstalten den Krieg weitgehend unbeschädigt überstanden hatten und sich deshalb auf breiter Ebene als die wirkungsvollsten Organe einer politischen und kulturellen Meinungsbeeinflussung einsetzen ließen. Neben die Sender der vier Besatzungsmächte traten demzufolge auch einige von den Alliierten zu Anfang streng überwachte deutsche Sendeanstalten, deren Leitung politisch unbelasteten Deutschen überlassen wurde. Der gleiche Prozess spielte sich im Bereich des Zeitungswesens ab. Nachdem alle Zeitungsverleger des Dritten Reichs, die sogenannten Altverleger, mit einem Schlag ausgeschaltet waren, erlaubten die Alliierten auch deutschen Publizisten, neue Zeitungen zu gründen, deren Herausgeber anfangs zumeist aus den Reihen jener Sozialdemokraten, Kommunisten, Linkskatholiken oder Vertreter der Bekennenden Kirche stammten, die sich im Widerstand gegen die Nazifaschisten ausgezeichnet hatten.<sup>4</sup>

Dieselben einschneidenden Wirkungen hatten im gleichen Zeitraum die Verordnungen der Alliierten im Bereich des Verlagswesens. Unmittelbar nach dem Krieg wurde die Herstellung von Büchern erst einmal stark gedrosselt.

Zur kulturpolitischen Situation in Westdeutschland nach 1945



Abb. 1 Käthe Kollwitz: Die Klage (1938–1940). In memoriam Ernst Barlach

Während die deutsche Buchproduktion 1932 an der Spitze aller Länder der Welt gelegen hatte, ging sie in den Jahren zwischen 1945 und 1947 auf ungefähr ein Zehntel ihres damaligen Umfangs zurück. Da die Papierzuteilung den Alliierten unterstellt war, erhielten in diesem Zeitraum vor allem jene Verleger Papier, die eine mit der jeweiligen Besatzungspolitik konform gehende Literatur herausbrachten. So bestand etwa in der US-Zone in der

## Vorwort

unmittelbaren Nachkriegszeit 23 Prozent der gesamten Buchproduktion aus Übersetzungen aus dem Amerikanischen. Im Bereich des deutschen Schrifttums lag in diesen Jahren in der gleichen Zone der Hauptnachdruck auf der kulturellen, religiösen und moralischen Umerziehung. Auch auf dem Gebiet des Theaters dominierten hier zu Anfang – neben vielgespielten US-Stücken – innerhalb der deutschen Dramatik vor allem Werke, bei denen das Metaphysische, Erbauliche, Sittliche im Vordergrund stand, während eindeutig negativistische oder nihilistische Stücke von den amerikanischen Besatzungsbehörden ebenso ungern gesehen wurden wie alle Dramen, die sich wegen ihrer sich gegen die Obrigkeit auflehrenden Tendenzen als besatzungsfeindlich verstehen ließen, darunter selbst sogenannte klassische Stücke wie Schillers *Don Carlos* oder Goethes *Egmont*.<sup>5</sup>

So viel erst einmal – höchst skizzenhaft – zur offiziellen Kulturpolitik der amerikanischen, britischen und französischen Besatzungsmächte in den Jahren 1945 bis 1947. Doch nun – etwas ausführlicher – zu der Frage, welche Ausdrucksformen der bisherigen deutschen Hochkultur die westlichen Alliierten neben der Propagierung ihrer eigenen Kultur in diesen frühen Jahren am meisten unterstützten. Zu Anfang war das eindeutig die Kunst der im Dritten Reich Verfemten oder jener Künstler, die sich in diesem Zeitraum in den Bereich der Inneren Emigration zurückgezogen hatten. In der bildenden Kunst gehörten dazu vor allem Ernst Barlach und Käthe Kollwitz, deren Werke jenen anklagenden, appellartigen Charakter hatten, den viele der durch die vorangegangenen Katastrophen erschütterten westdeutschen Kunstinteressierten als wahrhaft zeitgemäß empfanden.<sup>6</sup> Ihre Statuen und Graphiken wurden deshalb schon im Herbst 1945 überall ausgestellt und auch in den Kunstzeitschriften der Folgezeit häufig abgebildet. Neben sie traten schnell die Werke expressionistischer Maler wie Erich Heckel, Emil Nolde, Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff sowie gesellschaftskritischer Realisten wie Otto Dix und Carl Hofer, die wie Barlach und Kollwitz nach 1933 in Deutschland geblieben waren und sich dort in eine Art Halverborgenheit zurückgezogen hatten. Doch auch die von den Nazifaschisten verpönten Maler der totalen Gegenstandslosigkeit wurden im Zuge dieser

## Zur kulturpolitischen Situation in Westdeutschland nach 1945

Wiedergutmachungswelle erneut in den Vordergrund gerückt. Neben Wassily Kandinsky und Paul Klee, den im Exil verstorbenen Altmeistern dieser Richtung, waren das anfänglich vor allem Künstler wie Willi Baumeister und Fritz Winter, die auch im Dritten Reich heimlich gegenstandslos gemalt hatten. Doch obwohl die Zeitschrift *Das Kunstwerk* schon früh für sie eintrat und auch die Amerikaner und Franzosen ab 1947 diese Richtung durch Wanderausstellungen ihrer eigenen nichtgegenständlichen Malerei zu unterstützen versuchten, blieb die Publikumsreaktion auf solche Werke anfangs recht kühl. Nach den Schrecken des Nazifaschismus, des Zweiten Weltkriegs und der unmittelbaren Nachkriegszeit erschien diese Art der Malerei den meisten Ausstellungsbesuchern einfach zu formalistisch-verspielt und damit unverbindlich.<sup>7</sup>

Ebenso vielschichtig war kurz nach 1945 die Situation auf dem Gebiet der sogenannten E-Musik. Neben den Werken der klassischen Tradition wurden auch hier nicht nur in Konzerten, sondern auch im entnazifizierten Rundfunk häufig die Werke jener im Dritten Reich als »modernistisch« verpönten Komponisten wieder einem größeren Hörerkreis vorgestellt. Vor allem Dirigenten wie Ferenc Fricsay, Karl Amadeus Hartmann und Hans Rosbaud gaben sich damals die größte Mühe, die westdeutschen Hörer und Hörerinnen wieder mit in diesem Land fast vergessenen Weltgrößen wie Béla Bartók, Sergej Prokofjew, Dimitrij Schostakowitsch und Igor Strawinsky vertraut zu machen. Und das gelang ihnen auch. Ja, ein Komponist wie Paul Hindemith, der bis 1938 in Deutschland geblieben war, wurde anfangs in den drei Westzonen von vielen E-Musik-Interessenten als einer der bedeutendsten modernen Tonschöpfer schlechthin empfunden, zumal er trotz seiner Verfemung durch die Nazifaschisten seinem Land durch seine Oper *Mathis der Maler* (1935) innerlich treu geblieben sei.<sup>8</sup> Die Werke eines ins Exil geflüchteten Komponisten atonaler Zwölftonmusik wie Arnold Schönberg hielten dagegen, wie die Bilder der abstrakten Malerei, die gleichen Kreise kurz nach 1945 noch für zu ausgeklügelt, wenn nicht gar inhaltslos.<sup>9</sup>

Auch im Bereich der Literatur herrschte im gleichen Zeitraum noch eine erstaunliche Vielfalt. Neben Werken der Besatzungsmächte erschienen im

## Vorwort

Westen nicht nur Romane und Dramen von Vertretern der Inneren Emigration, sondern auch von aus Deutschland vertriebenen bürgerlichen Antifaschisten wie Alfred Döblin, Carl Zuckmayer und Stefan Zweig, während in der sowjetischen Besatzungszone vor allem Werke linker Antifaschisten wie Johannes R. Becher, Willi Bredel, Friedrich Wolf und Arnold Zweig herauskamen. Ja, einige Werke von Bertolt Brecht und Anna Seghers konnten damals sogar noch in Ost und West gedruckt werden. Dazu gesellten sich kurz darauf einige Anthologien im Dritten Reich verpönter expressionistischer Lyriker, die von jungen Lesern und Leserinnen fast wie Neuerscheinungen begrüßt wurden.<sup>10</sup>

Durch alle diese Aktivitäten, ob nun durch von den Besatzungsbehörden bewilligte Ausstellungen, Konzerte, Buchpublikationen und Theateraufführungen oder aufgrund deutscher Initiativen, kam es auf kulturellem Gebiet in den Jahren der unmittelbaren Nachkriegszeit zu einer erstaunlichen Vielfalt miteinander harmonisierender oder auch konkurrierender Strömungen, in der sich Altes und Neues auf eine wundersame Weise vermischte. Was damals den Ton angab, war also weniger eine bestimmte Richtung als vielmehr ein Pluralismus, der eine beachtliche ideologische und ästhetische Bandbreite hatte, die von antifaschistisch-linken bis zu christlich-konservativen, von sowjetischen bis zu amerikanischen, von bisher als »entartet« empfundenen bis zu im herkömmlichen Sinne »gegenständlichen« Stilrichtungen reichte. Kurzum, wegen des Siegs über den Nazifaschismus und der anfänglich relativ großzügigen Kulturpolitik der vier Besatzungsmächte bestand also zu diesem Zeitpunkt noch die Bereitschaft, sich mit allem vertraut zu machen, worin sich innerhalb der allgemeinen Misere etwas Anderes, Besseres, Erbauliches, Tröstendes, Experimentelles und damit als »progressiv« Geltendes andeutete. Dieser Pluralismus wurde in den Jahren 1945/46 von vielen westdeutschen Kunstinteressierten noch nicht als Widerspruch oder gar Chaos empfunden, sondern im Zeichen der neuen Freiheit als ein Fortschritt in Richtung »Demokratie« und zugleich als ein erster Wiedergutmachungsakt gegenüber den mannigfachen Leidtragenden der nazifaschistischen Gleichschaltung innerhalb der verschiedenen Künste begrüßt.

## Zur kulturpolitischen Situation in Westdeutschland nach 1945

Und zwar gilt das für alle Gebiete der höheren Kultur, um – mit dem nötigen Nachdruck – noch einmal auf diese erstaunliche Vielfalt hinzuweisen. So hingen, wie gesagt, in den zahlreichen Wiedergutmachungsausstellungen nach 1945 die Werke eines neusachlichen Realisten wie Otto Dix noch neben den Werken eines gegenstandslos malenden Künstlers wie Georg Meistermann. Selbst so verschiedenartige Zeitschriften wie *Aussaat*, *Bildende Kunst* oder *Das Kunstwerk* unterstützten anfangs beide dieser Richtungen, statt sie gegeneinander auszuspielen. Ja, ein Maler wie Willi Baumeister, der unter den sogenannten Abstrakten vielleicht der bekannteste war, sprach sich im Sinne der älteren Volksfronttendenzen zu diesem Zeitpunkt noch durchaus für ein Bündnis der bürgerlichen und kommunistischen Antifaschisten aus. Nicht minder »bunt« wirkten die damaligen Konzertprogramme, auf denen die Vertreter des Ostens und des Westens, ob nun Modernisten oder Traditionalisten für kurze Zeit unvermittelt nebeneinanderstanden. So ließ es selbst ein konservatives Blatt wie *Musica* 1947 weder an den üblichen Respektsbezeugungen gegenüber Paul Hindemith noch an bewundernden Äußerungen über die Symphonien Dimitrij Schostakowitschs fehlen. Und auch die literarischen Zeitschriften der unmittelbaren Nachkriegszeit machten noch keinen qualitativen Unterschied zwischen modernistischen oder realistischen, sozialistischen oder christlichen Dichtungen, sondern befragten jedes Werk – im Sinne einer ideologischen Offenheit und zugleich Wiedergutmachungshaltung – vornehmlich auf seinen Beitrag zu einer möglichen Verbesserung der bestehenden Verhältnisse. Demzufolge standen im *Aufbau* neben Texten von Johannes R. Becher, Willi Bredel, Georg Lukács und Heinrich Mann auch solche von Max Bense, Manfred Hausmann und Ernst Wiechert, im *Goldenen Tor* neben Beiträgen von Bertolt Brecht und Stephan Hermlin auch solche von Hermann Kasack und Ernst Kreuder, in *Die Fähre* neben Essays über Alexander Blok, Ilja Ehrenburg und Anna Seghers auch solche über James Joyce, Paul Valéry und Thornton Wilder.

Innerhalb dieses pluralistischen Durch- und Nebeneinanders gab es jedoch eine Richtung, welche die neugewonnene Freiheit nicht nur atmend genoss, sondern zu ihrem Schutze zugleich eine durchgreifende

Vorwort

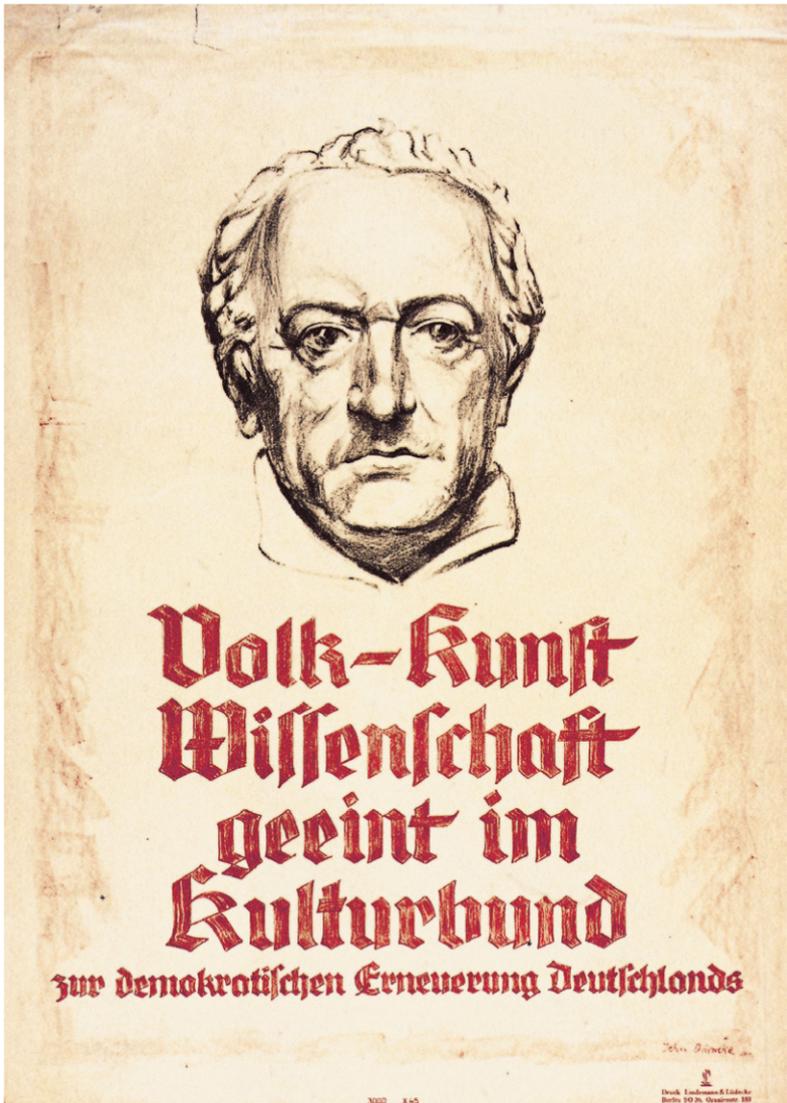


Abb. 2 John Därncke: Plakat für den Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands (Oktober 1945)

## Zur kulturpolitischen Situation in Westdeutschland nach 1945

Umgestaltung der politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Voraussetzungen befürwortete. Ihre Vertreter und Vertreterinnen fassten vor allem den Aufbau einer spezifisch antifaschistischen Kultur ins Auge, der jene Leitlinien zugrunde liegen sollten, welche die exilierten Sozialisten und bürgerlichen Humanisten bereits im Zuge der Volksfrontpolitik Mitte der dreißiger Jahre gefordert hatten. Ideologisch gesehen steuerten sie hierbei häufig einen »dritten Weg« zwischen Westen und Osten, zwischen Kapitalismus und Kommunismus an. Ihren Kulturvorstellungen lag deshalb ein entschiedener Paradigmenwechsel von den irrationalen, romantisierenden, konservativen, konterrevolutionären, nazifaschistischen Überlieferungen der deutschen Geschichte und Kultur zu den bewusst liberalen, humanistischen, sozialistischen, aufrührerischen, ja, revolutionären Traditionen zugrunde. Sie gruben daher nicht einfach jeden aus, den man im Dritten Reich mit dem Bannstrahl des »Undeutschen« verteufelt hatte, sondern bevorzugten eindeutig die aktiven Demokraten, Liberalen und Sozialisten unter den Künstlern der weiteren und näheren Vergangenheit. Demzufolge erschienen in den ersten Nachkriegsjahren auch eine Reihe von Büchern und Anthologien, welche den jahrhundertalten Widerstand gegen den immer wieder verfehlten Verlauf der deutschen Geschichte, ob nun den mit den Parolen der Französischen Revolution sympathisierenden der deutschen Jakobiner, der Jungdeutschen und Vormärzler, den der mit der SPD übereinstimmenden Naturalisten des späten 19. Jahrhunderts oder den der linksliberalen und sozialistischen Tendenzen innerhalb der Weimarer Republik sowie der sie begleitenden Kunstströmungen, dokumentieren sollten. Im Hinblick auf die jüngste Vergangenheit sprachen dafür vor allem Schriften wie *Die humanistische Front* (1946) von Walter A. Berendsohn, *Verboten und verbrannt* (1947) von Richard Drews und Alfred Kantorowicz sowie *Unter fremden Himmeln* (1948) von Franz Carl Weiskopf, die sich vor allem der antifaschistischen Exilliteratur annahmen.

Alle diese Bemühungen wären sicher im Cliquenhaften steckengeblieben, wenn ihnen der bereits im Herbst 1945 in der Viermächtestadt Berlin gegründete »Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands«

## Vorwort

keinen organisatorischen Rahmen geboten hätte. Ihm gehörten als führende Mitglieder die Schriftsteller und Schriftstellerinnen Johannes R. Becher, Ricarda Huch, Ludwig Renn und Anna Seghers, die Maler Carl Hofer, Otto Nagel und Max Pechstein, die Bildhauerin Renée Sintenis, die Schauspieler Paul Wegener und Eduard von Winterstein, der Philosoph Ernst Niekisch, der SPD-Politiker Gustav Dahrendorf, die CDU-Politiker Ferdinand Friedensburg und Ernst Lemmer sowie der KPD-Politiker Anton Ackermann an. Obwohl die Grundsatzserklärungen dieses Bunds – bei aller noblen antifaschistischen Gesinnung – zum Teil reichlich verschwommen waren, machte er in einem Punkt keinen Kompromiss, nämlich der Forderung, dass es in Zukunft in aller Kunst um die großen nationalen, politischen und gesellschaftlichen Belange gehen müsse. Aus diesem Grund verwarf er, wie auch die 1946 in München gegründete »Gewerkschaft der geistig und kulturell Schaffenden«, sowohl jede »elitäre« Absonderung der Kunst von der breiten Masse der Bevölkerung als auch jede »Zerstreuung oder Unterhaltung« auf kulturellem Gebiet.<sup>11</sup> Was er nach der nazifaschistischen Mythisierung, offenkundigen Vulgarisierung und rassistischen Schönfärberei in den Künsten unterstützte, waren in erster Linie ein neuer »Realismus«, ein gesellschaftspolitisches Engagement sowie eine klare humanistische Gesinnung, um damit die Voraussetzungen zu schaffen, aus denen eine »Hohe Kunst für jedermann« hervorgehen sollte.

In der Malerei und Graphik äußerte sich dieser engagierte Antifaschismus am eindeutigsten in den Illustrationen satirischer Zeitschriften wie *Simplex*, *Ullenspiegel* und *Wespennest* oder in auf den Ton der Klage, der Trauer, aber auch der Anklage gestimmten Graphikzyklen wie *Stalingrad* (1945) von Otto Herrmann, *Passion unserer Tage* (1946) von Karl Rössing, *Zwölf Jahre* (1947) von Willi Geiger, *Fünf nach zwölf* (1947) von Gerhart Bettermann und *Das Jahr des Malers* (1947) von Conrad Felixmüller sowie einer Reihe höchst eindrucksvoller Einzelblätter von Karl Hubbuch und Otto Pankok, in denen Szenen des nazifaschistischen Terrors, der Kriegsgräueltaten, des Antisemitismus, der geradezu unendlichen Flüchtlingsströme, der zerstörten Städte, des Heimkehrerelends, aber auch Darstellungen menschlicher

## Zur kulturpolitischen Situation in Westdeutschland nach 1945

Teilnahme, der Hilfe und des Handanlegens bei der Beseitigung der Trümmer im Vordergrund standen, die über das Grauen des kurz zuvor Geschehenen hinausweisen sollten. Ähnliche Szenen finden sich auf einigen Gemälden dieser Jahre. Allerdings wurden sie hier – mit wesentlich größerem Anspruch – oft ins Symbolische christlicher Passionsdarstellungen oder allgemein-menschlicher Leidenssituationen übersteigert und wirken daher, wie bei Otto Dix, Carl Hofer und Franz Radziwill, nicht so zeitverhaftet wie manche Graphiken dieser Zeit.

Auch in der sogenannten E-Musik der unmittelbaren Nachkriegsjahre äußerten sich derartige Bekenntnisse meist weniger auf der Ebene des Politischen als auf der des Symbolischen, Existentiellen oder gar Metaphysischen. Selbst die Werke von Gottfried von Einem und Karl Amadeus Hartmann, die als »bekennerisch« noch am ehesten in diesen Kontext gehören, hatten häufig diesen Zug ins Allegorische. So klingt zwar in Einems Oper *Dantons Tod* (1947) einiges durchaus an die Turbulenz der Kriegs- und Nachkriegszeit an, ohne jedoch zeitpolitisch wirklich fassbar zu werden. Und auch die Erste Symphonie und das Violinkonzert von Hartmann, die er gegen Ende der dreißiger Jahre in der Inneren Emigration komponiert hatte, wandten sich zwar gegen Krieg und Militarismus, aber auf eine so kryptische Weise, dass dies vielen Hörern und Hörerinnen, falls sie nicht das Programmheft gelesen hatten, sicher verborgen blieb.<sup>12</sup>

Umso deutlicher waren dagegen die politischen Aussagen in jener zeitbewussten Literatur dieser Jahre, für die sich inzwischen Begriffe wie Kahlschlagliteratur, Trümmerliteratur, Bewältigungsliteratur oder einfach realistische Literatur nach 1945 eingebürgert haben. Gleichviel, ob nun in Form des Erlebnisberichts, der Kurzgeschichte, des Tagebuchs, des satirischen Sketchs, des Hörspiels, des Dramas oder des Romans, die Autoren und Autorinnen dieser Gruppe, zu denen unter anderem Ilse Aichinger, Alfred Andersch, Heinrich Böll, Wolfgang Borchert, Günter Eich, Walter Kolbenhoff, Hans Werner Richter, Wolfdietrich Schnurre und Günther Weisenborn gehörten, versuchten der nackten, schmutzigen, erbarmungslosen Realität der Nachkriegszeit so direkt wie nur möglich ins Gesicht zu

## Vorwort



Abb. 3 Otto Pankok: Von Auschwitz zurück (1948)

schauen. Doch neben einer nüchternen Bestandsaufnahme des allgemeinen Grauens ging es einigen dieser Schriftsteller und Schriftstellerinnen, die sich zum Teil um die Zeitschrift *Der Ruf* scharten und sich nach dem amerikanischen Verbot dieses Blatts zur »Gruppe 47« zusammenschlossen, wie auch den Vertretern und Vertreterinnen des »Kulturbunds zur demokratischen Erneuerung Deutschlands«, zugleich um den Aufbau einer neuen, antifaschistischen, friedliebenden Gesellschaftsordnung. Und zwar befürworteten hierbei einige von ihnen, wie bereits ausgeführt, in aller Offenheit die Politik eines »dritten Weges« zwischen Kapitalismus und Kommunismus, das heißt traten für einen »demokratischen Sozialismus« ein, um damit sowohl der geistigen Freiheit als auch der sozialen Gerechtigkeit zu ihrem Recht zu verhelfen.

## Zur kulturpolitischen Situation in Westdeutschland nach 1945

## II

All das waren noble Pläne und wohlgemeinte Absichten, die jedoch schon im Jahr 1947 an dem scheiterten, was man kurz darauf den Beginn des Kalten Kriegs genannt hat. Genau besehen hatte bereits am 5. März 1946 eine Rede Winston Churchills in Fulton, Missouri, in der er erstmals das Wort vom »Eisernen Vorhang« verwandte, der zwischen der Freien Welt des Westens und den Ländern des Ostblocks niedergegangen sei, diesen neuen, sich als höchst folgenreich erweisenden Kurs eingeleitet.<sup>13</sup> Daraufhin hatte Stalin, um die Friedensbereitschaft seines durch die NS-Wehrmacht weit- hin verwüsteten Landes zu bekunden, die Autoren und Publizisten seines Landes zu einer effektiven Gegenpropaganda aufgerufen. Und im Zuge dieser Entwicklung kam es auch in den vier Besatzungszonen zu ersten kulturpolitischen Spannungen. Das zeigte sich schon im Mai 1947, als im Deutschen Theater in der Viermächtestadt Berlin Konstantin Simonows Drama *Die russische Frage* aufgeführt wurde, in dem er Teile der amerikanischen Presse beschuldigte, die Sowjetunion, der es vornehmlich um eine Beseitigung des Nazifaschismus und eine Erhaltung des Weltfriedens gehe, einer aggressiven Konfrontationspolitik zu bezichtigen, die zu einem dritten Weltkrieg führen könne.

Im Gefolge solcher Vorfälle wurden im Herbst 1947 die Konflikte zwischen den Kontrollbehörden der alliierten Besatzungsmächte in Deutschland immer zahlreicher. Nicht nur linksgerichteten Blättern wie *Der Ruf*, sondern auch ideologisch ähnlich orientierten Zeitschriften wie *Der Skorpion* sowie *Ende und Anfang* wurden anschließend von den Amerikanern die Lizenz entzogen. Im Oktober 1947 griff darauf der amerikanische Delegierte Melvin J. Lasky auf dem Ersten Deutschen Schriftstellerkongress in Berlin die anwesenden sowjetischen Autoren an, im Gegensatz zu den Autoren der USA überhaupt keine eigenen Meinungen zu vertreten, sondern lediglich willfährige Werkzeuge ihrer Regierung zu sein. Die gleiche Haltung vertrat er ein Jahr später in der von ihm mit finanzieller Hilfe der amerikanischen Central Intelligence Agency (CIA) gegründeten Zeitschrift *Der Monat*. Auch in ihren eigenen Reihen führten anschließend die US-Besatzungsbehörden

## Vorwort



Abb. 4 Melvin J. Lasky und die von ihm gegründete Zeitschrift *Der Monat* (1948)

eine Reihe scharfer Säuberungsmaßnahmen durch. Einen Kulturoffizier wie Bruno Frank, der nicht eindeutig antikommunistisch auftrat, enthoben sie kurzerhand seines Postens. Von den Mitarbeitern der amerikanischen *Neuen Zeitung* wurden mit einem Mal nicht nur Linke wie Franz Carl Weiskopf und Stefan Heym, sondern sogar ein relativ konservativer Autor wie Hans Habe plötzlich als »fellow travelers« verdächtigt. Aufgrund dieser Repressalien zogen es schließlich bisher in den Westzonen tätige Schriftsteller und Publizisten wie Eduard Claudius, Stephan Hermlin, Stefan Heym, Hans Marchwitza, Hans Mayer und Karl-Eduard von Schnitzler vor, ihren Wohnsitz nach 1947/48 in die sowjetische Besatzungszone zu verlegen.

Hinter all diesen Maßnahmen stand ein massiver Antikommunismus, der jede linke Äußerung sofort als »antiwestlich« anzuprangern versuchte. Um dabei die eigene Hausmachtspolitik nicht allzu deutlich werden zu lassen, wurde diese ideologische Haltung anfänglich von den amerikanischen Besatzungsbehörden meist als »Antitotalitarismus« ausgegeben. Und zwar stützten sie sich hierbei gern auf die griffige Formel »Rot gleich Braun«, um somit jedes von links ausgehende Konzept einer angeblich volksverbundenen Kultur von vornherein in Frage zu stellen. Die Vorstellung einer Kultur von unten, die zu einer gesamtgesellschaftlichen Neuordnung beitragen könnte, geriet somit paradoxerweise in den Verdacht, »undemokratisch« zu sein, indem sie den Willen einer linksorientierten Volksfrontideologie zur

## Zur kulturpolitischen Situation in Westdeutschland nach 1945

herrschenden Doktrin zu machen versuche. All jene, die sich die Propagierung eines konsequenten Antitotalitarismus zur vordringlichsten Aufgabe machten, wandten sich deshalb immer nachdrücklicher gegen jedes als kollektivistisch geltende politische Engagement und unterstützten im Sinne von Theodor W. Adorno, Hannah Arendt und Karl R. Popper das Prinzip der »Offenen Gesellschaft«, unter dem sie eine bürgerlich-marktwirtschaftliche Gesellschaftsordnung älterer Prägung verstanden.<sup>14</sup>

Viele dieser Parolen wurden von einem Großteil der westdeutschen Bildungsbourgeoisie sofort zustimmend aufgegriffen. Allerdings äußerte sich diese pauschalisierende Wendung ins Antitotalitaristische in den drei Hauptbereichen der höheren Kunst auf recht unterschiedliche Weise. Während es nach 1947 auf literarischem Sektor relativ schnell zu einer nachdrücklichen Verdammung alles Linksengagierten kam, spielten solche ideologischen Debatten in der Malerei anfänglich eine eher untergeordnete Rolle. Zwar wurden schon 1948/49 in den bildenden Künsten manche der älteren Antifaschisten und Kulturbund-Mitglieder ihrer öffentlichen Funktionen beraubt, doch die sogenannten freischaffenden Maler und Graphiker blieben vorerst ungeschoren. Zu wirklichen Konfrontationen kam es auf diesem Gebiet lediglich in Westberlin. So prangerte etwa der *Tagesspiegel* im April 1949 einen Maler wie Carl Hofer, der eine Grußadresse an den gegen die USA gerichteten Pariser Weltfriedenskongress geschickt hatte, als Linksabweichler an und erklärte zugleich mit drohender Stimme, dass ein Kunstakademiedirektor wie Hofer zur »Erziehung unserer Jugend völlig ungeeignet« sei. Ebenso scharf wurden zum gleichen Zeitpunkt Westberliner Künstler und Hochschullehrer wie Heinrich Ehmsen, Conrad Felixmüller, Oskar Nerlinger und Gustav Seitz wegen ihrer linken Gesinnungen angegriffen, worauf sie es vorzogen, nach Ostberlin überzusiedeln. Doch aufs Große und Ganze gesehen griff die westliche Kunstkritik damals noch weniger die engagierten »Realisten« im eigenen Lager als vielmehr jene Maler an, die sich in der sowjetischen Besatzungszone den Lehren des Sozialistischen Realismus anzupassen versuchten. Zu dieser Wende trug vor allem eine programmatische Erklärung des sowjetischen Kulturoffiziers Alexander

## Vorwort

Dymschitz bei, die 1948 in der *Täglichen Rundschau* erschien und die sogenannte Formalismus-Debatte auslöste. Von nun an wurden »Parteilichkeit« und »Realismus« in der SBZ-Kunst geradezu austauschbare Begriffe. Da dies zum Teil im Sinne jener personenkultischen Schönfärberei geschah, die sich an den Maximen Andrej Shdanows orientierte, fühlte sich die westliche Kunstkritik auf diesem Gebiet durchaus bestätigt.

Ähnliche Vorgänge spielten sich 1948/49 in den drei westlichen Besatzungszonen im Bereich der E-Musik ab. Wie in den bildenden Künsten wandte sich auch hier die Kritik erst zögerlich, aber dann immer entschiedener gegen Kompositionen, die sich im Sinne der vorangegangenen antifaschistischen Gesinnung zu linksorientierten Neuordnungskonzepten bekannten. Dafür spricht unter anderem ein Buch wie *Neue Musik* (1951) von Hans Heinz Stuckenschmidt, wo in dem Kapitel »Engagierte Musik« lediglich jene Musik verstanden wird, die sich im Sinne der »Rot gleich Braun«-These zum Sprachrohr totalitärer Parteienstaaten mache. Und mit solchen Staaten meinte Stuckenschmidt selbstverständlich nur Länder jenseits des »Eisernen Vorhangs«, in denen sich alle Komponisten von vornherein konformistisch verhalten müssten und damit aufhörten, selbstverantwortliche Künstler zu sein. Dass zwischen Komponisten und Staat auch ein produktives Verhältnis bestehen könne, wurde von ihm nicht einmal als bedenkenswertes Problem in Erwägung gezogen.

Ebenso deutlich äußerte sich die fortschreitende Tendenzwende auf dem Gebiet der Literatur. Auch hier wurden im Westen nach 1947/48 geradezu alle kulturellen Neuordnungsbemühungen immer offener als ideologisiert, linksverdächtig, wenn nicht gar totalitär oder kommunistisch angeprangert. Und die Wirkungen in der Praxis ließen nicht lange auf sich warten. Von den satirischen Blättern fiel zu diesem Zeitpunkt sogar das vorher recht kritische *Wespennest* um, während sich der *Ulenspiegel* immer stärker auf der anderen Seite engagierte. Auf dem Gebiet des Theaters ließ sich dieser Wandel an Kritikern wie Walther Karsch und Friedrich Luft zeigen, die vorher eher linksliberale Besprechungen geschrieben hatten, jedoch 1947/48 ins antikommunistische Lager überwechselten und jede

## Zur kulturpolitischen Situation in Westdeutschland nach 1945

gesamtgesellschaftliche Funktion von Kunst prinzipiell in Frage stellten. Noch deutlicher äußerte sich dieser Umschwung in der Buchproduktion. Selbst Autoren, die wegen ihrer reaktionären oder faschistoiden Gesinnung bisher auf den »schwarzen Listen« der Besatzungsmächte gestanden hatten, konnten jetzt wieder relativ ungehindert publizieren, während zahlreiche Werke linksorientierter Exilschriftsteller und -schriftstellerinnen in Westdeutschland erst in den sechziger und siebziger Jahren wieder Verleger fanden.<sup>15</sup> Kein Wunder daher, dass die Literaturpreise zwischen 1947 und 1949 in der Bi- bzw. Trizone fast ausschließlich an sich betont antitotalitaristisch gebende Autoren und Autorinnen gingen.<sup>16</sup>

Während sich also im Zuge dieser Entwicklung in der sowjetischen Besatzungszone eine am Vorbild der älteren Volksfrontbemühungen ausgerichtete Kulturpolitik durchsetzte, orientierte sich die Kulturpolitik in den drei westlichen Besatzungszonen zu diesem Zeitpunkt immer stärker an dem, was als Repräsentation einer »bürgerlichen Mittellage« ausgegeben wurde. Wegen der durch den Kalten Krieg bedingten allgemeinen Wendung ins Konservative verstand man darunter all das, was sich als verinnerlicht, eskapistisch, existentialistisch oder religiös charakterisieren ließ. Statt auf jene zu hören, die weiterhin von Neuordnung oder Democratic Re-education sprachen, setzten sich demzufolge schon um 1948/49 jene Schichten durch, die solche Vorstellungen schon unterm Nazifaschismus vertreten hatten und sich jetzt als Repräsentanten der Inneren Emigration ausgaben. Statt wie die Antifaschisten allen höheren Kunstformen – ob nun mit anklagender, kritischer oder satirischer Zielsetzung – einen deutlichen Appellcharakter zu geben, sahen die Vertreter der bürgerlichen Mitte in einer wahrhaft legitimen »Kultur« vornehmlich ein moralisch-psychologisches Phänomen. Was sie von ihr erwarteten, war in erster Linie Trost, Heilung oder zumindest Beruhigung. Kunst sollte Lebenshilfe spenden, wie es immer wieder hieß, zur Sammlung und Besinnung beitragen, auf das »Eigentliche« im Leben hinlenken.

Und zwar galt das für alle drei E-Künste. Wenn sich die angeblich unpolitisch gesinnten Oberschichten Gemälde, Graphiken oder Skulpturen

## Vorwort

ansahen, wollten sie in ihnen nicht mehr das Verwüstete oder Zerstörte, sondern Bilder einer »heilen Welt« widergespiegelt sehen. Wenn sie Musik hörten, wollten sie nicht aufgeschreckt werden, sondern die Erfahrung tiefer menschlicher Innerlichkeit haben. Wenn sie sich in Bücher versenkten, wollten sie beim Lesen neue Kraft aus den Quellen des Archetypischen oder Allgemein-Menschlichen schöpfen. Wovon sich die Vertreter und Vertreterinnen dieser als »Mittellage« ausgegebenen Haltung vor allem abgrenzten, war darum dreierlei. Erstens verwarfen sie jede Art von Trivialität, worunter sie alle Gattungen jener vorwiegend unterhaltenden, das heißt auf billiges Amusement, bloßen Nervenkitzel oder andere »Niedrigkeiten« hinauslaufenden U-Kultur verstanden, die sich ab 1948/49 erneut auszubreiten begann. Zweitens traten sie gegen den sich ebenfalls zu diesem Zeitpunkt immer stärker bemerkbar machenden »Modernismus« auf. Während sie am Trivialen das Herabziehen ins Vulgäre bemängelten, rügten sie an den betont modernistischen Kunstformen vor allem die elitäre Stilisierung ins Exquisite, Ästhetisierende, wenn nicht gar Hermetische. Was sie damit meinten, waren vor allem die abstrahierend-konstruktivistischen Tendenzen innerhalb der Malerei, die Neigungen zum Atonalen in der sogenannten Neuen Musik und die allzu spitzfindigen Formen jener sich als »autonom« ausgebenden Dichtungen, bei denen der Sinncharakter des Ganzen immer stärker hinter reinen Bild- und Klangwerten zu verschwinden drohe. Drittens wandten sich diese Schichten zusehends gegen jene antifaschistische Kunst der unmittelbaren Nachkriegszeit, die mit dem Anspruch des Reformatorischen oder zumindest zeitgeschichtlich Relevanten aufgetreten war. Wie zu erwarten, musste einer solchen Richtung, der es in der Kunst in erster Linie um Gemühtiefe und Tröstung ging, alles Tagespolitische, Gesellschaftskritische, Radikaldemokratische oder gar Sozialistische von vornherein missfallen. Deshalb lehnten ihre Hauptvertreter, wie etwa Hans Sedlmayr in seinem vielbeachteten Buch *Verlust der Mitte* (1948), nicht nur eine offenkundige Politisierung der Kunst, sondern überhaupt jeden Einbruch des Zeitverhafteten als außerkünstlerisch ab. Darin konnten sie nur eine kunstwidrige »Verheutigung« sehen.

## Zur kulturpolitischen Situation in Westdeutschland nach 1945

Dass sich diese Richtung nach 1948 in den drei westlichen Besatzungszonen einer breiten Unterstützung erfreute, beweist die geradezu unübersehbare Fülle an Zeitschriften wie *Aussaat*, *Fähre*, *Glanz*, *Horizont*, *Merkur*, *Musica*, *Die Sammlung*, *Universitas* sowie *Die Kunst und das schöne Heim*, die hinter ihr stand. In diesen Blättern ging es primär um die Wahrung der abendländischen Traditionen des Guten, Wahren und Schönen. Dementsprechend propagierten sie Kunstkonzepte, die sich vornehmlich auf naturhafte, mythische, religiöse oder rechtshumanistische Vertretungen des »Zeitlos-Großen« stützten. Besonders zahlreich waren dabei in diesen Jahren die Bekenntnisse zu einer religiös getönten Kunst, die selbst das Numinose, Mystische, Göttliche in den Dienst einer Tendenzwende ins Konservative zu stellen versuchte und hierbei vor allem von Zeitschriften wie *Neues Abendland*, *Begegnung*, *Eckart*, *Hochland* und *Das Münster* unterstützt wurde.

Wohl am augenfälligsten manifestierte sich diese Richtung in der christlichen Malerei und Plastik der zweiten Nachkriegsphase. Um der allgemeinen »Verweltlichung«, das heißt dem »Abfall von Gott« mit einer im christlichen Glauben verankerten Seinsgewissheit entgegenzutreten, veranstalteten daher einige Künstler dieser Richtung 1947 in München eine mit dem Anspruch des Maßstabgebenden aufgezugene Ausstellung »Zeitgenössische christliche Kunst«, wo vor allem Kruzifixe, Altarbilder und Heiligenstatuen von Karl Caspar, Franz Nagel und Karl Blocherer zu sehen waren. Doch auch Werke nichtchristlicher Maler nahmen damals – im Zuge der Sehnsucht nach seelischer Vertiefung – oft religiöse Züge an. Demzufolge tauchten auf den Gemälden dieser Zeitspanne selbst bei früheren »Realisten« wie Otto Dix häufig Pietà-Motive, Noah- und Hiob-Figuren, verlorene Söhne oder leidende Christus-Gestalten auf, welche die Betrachter oder Betrachterinnen zum Innehalten und damit zur persönlichen Einkehr bewegen sollten.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich im Hinblick auf die E-Musik dieser Jahre machen. Als besonders vorbildlich empfand man in diesem Umkreis – neben Einzelwerken von Paul Hindemith und Heinrich Kaminski – vor allem die christlichen Werke von Komponisten der Inneren Emigration, ob nun Johann Nepomuk David, Hugo Distler, Ernst Pepping und Hermann