

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2018



AISTHESIS VERLAG

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2018

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 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.

Aisthesis Verlag Bielefeld 2019
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Alle Rechte vorbehalten

[Open Access] ISBN 978-3-8498-1637-7
[Print] ISBN 978-3-8498-1386-4
[E-Book] ISBN 978-3-8498-1387-1
ISSN 1432-5306
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Corinna Dziudzia

Zum Verhältnis von Kunst und Politik

Die Politisierungsdebatte während des Ersten Weltkriegs und Benjamins frühe Fassungen des *Kunstverkaufsatzes*

Es sind unruhige Zeiten Ende 1918, als sich im Zuge der Revolution in Deutschland Arbeiterräte gründen. Kurzzeitiger Vorsitzender in München ist Heinrich Mann. Auch in Berlin ist mit Kurt Hiller ein ‚Literat‘ Vorsitzender des *Rates der geistigen Arbeiter*.¹ Am 2. Dezember 1918 wendet sich Hiller resümierend in einer Rede an die Versammelten: „Seit Jahren wirken wir Aktivisten durch Rede und Schrift für die Politisierung des Geistes und für die Vergeistigung der Politik.“² Hiller bedient sich mit diesem Chiasmus zweier markanter Begrifflichkeiten: dem „Geist“ als Schlagwort der literarischen Gruppe des Aktivismus, der Kurt Hiller und Heinrich Mann angehören, sowie der „Politisierung“, als Schlagwort einer vor allem während des Ersten Weltkriegs geführten und sich ab 1918 abschwächenden Debatte über das Verhältnis von Kunst und Politik. An diesen Chiasmus Hillers und die damit verbundene Debatte wird Walter Benjamin 1935 in den ersten beiden Fassungen seines *Kunstverkaufsatzes* anschließen, wenn er darin von der Ästhetisierung der Politik und der Politisierung der Kunst spricht. Die Bezugnahme darauf tritt allerdings in den späteren, veröffentlichten Fassungen zusehends in den Hintergrund.

I.

Bereits 1908, zum Auftakt der Debatte, spricht Karl Lamprecht von einer „zukünftigen Politisierung der Gesellschaft“ und bringt so zeitgenössische Entwicklungen begrifflich auf den Punkt.³ Zugleich beginnt damit die ‚Karriere‘ des Begriffs: Da ist von einer „Politisierung der Frau“ und einer „Politisierung des Theaters“ die Rede.⁴ Das Verb „politisieren“ sowie die Substantivierung „Politisieren“ sind bereits ab mindestens Mitte des 19. Jahrhunderts gebräuchlich. Von Richard Wagner⁵ und daran anschließend Friedrich

1 Thomas Anz. *Literatur des Expressionismus*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart; Weimar 2010 (Sammlung Metzler; Band 329). S. 133.

2 Kurt Hiller. „Wer sind wir? Was wollen wir?“ [1918]. Ders.: *Ratioaktiv. Reden 1914-1964. Ein Buch der Rechenschaft*. Wiesbaden 1966. S. 19-26, hier S. 20.

3 Karl Lamprecht. „Die künftige Politisierung der Gesellschaft“. *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* (Morgenausgabe 15.01.1907), Nr. 25, 36. Jahrgang. Berlin 1907. S. 1.

4 Vgl. hierzu und zu weiteren Beispielen die gründliche Studie von Kari Palonen. *Politik als Handlungsbegriff. Horizontwandel des Politikbegriffs in Deutschland 1890-1933*. Helsinki 1985 (Commentationes Scientiarum Socialium; 28). S. 58.

5 Richard Wagner. *Oper und Drama* [1852]. Stuttgart 1984. S. 186f.

Nietzsche⁶ wird die Bezeichnung ebenfalls genutzt, um über das Verhältnis von Kunst und Politik nachzudenken.

Am Vorabend des Ersten Weltkriegs verdichtet sich dieses Nachdenken. Alles scheint politisch zu werden und wird von umfassenden, sich beschleunigenden Politisierungsprozessen erfasst. Sogar Begriffe, die um 1900 vorrangig im wissenschaftlich-ästhetischen Diskurs verbreitet sind, werden nun in politischen Kontexten gebraucht. Beispielsweise erhält das Konzept der Ästhetisierung, das zuvor vor allem genutzt worden ist, um über das Verhältnis von Kunst und Leben nachzudenken, eine politische Dimension.⁷ Die Verwendung erfährt vor dem Hintergrund politischer werdender Debatten eine neue Ausrichtung, die sich zeigt, wenn der Schriftsteller und spätere Diplomat Wilhelm Hausenstein 1913 in den expressionistischen *Weißten Blättern* einen Artikel anlässlich Georg Büchners 100. Geburtstag veröffentlicht, in dem er seinen Zeitgenossen Büchner als positives Beispiel eines gelingenden Ausräumerens von Kunst und Politik darstellen will:⁸ Ausdrücklich spricht er Büchner davon frei, eine „Ästhetisierung der Politik“⁹ zu betreiben, sondern betont, Büchners Werk habe keinen Ausschlag zur Kunst, sondern sei zwischen den Polen Kunst und Politik ausgewogen. Eine Ausweitung der Kunst auf den Bereich der Politik, also eine Ästhetisierung derselben, heißt Hausenstein ausdrücklich nicht gut, womit er indirekt darauf verweist, dass es zeitgenössisch als relevante Frage erscheint, ob ein Dichter politisch wirken sollte und wie dies gelingen kann.

Darüber hinaus nutzt Hausenstein in seinem Artikel den virulenten Begriff der Politisierung, wenn er konstatiert, dass Büchner über eine „wirksame Politisierung“ der unteren Bevölkerungsschichten nachgedacht habe, als dessen Ausdruck die Flugschrift des *Hessischen Landboten* gelten kann.¹⁰ In diesem Aufsatz von 1913, der zu den frühen Beispielen der zeitgenössisch diskutierten Problematik gehört, finden die Begrifflichkeiten Ästhetisierung und Politisierung als Kernbestandteile von Benjamins späterem Chiasmus im *Kunstverkaufsatz* bereits Verwendung.

Zwei Jahre später trägt Hausenstein erneut zu der Debatte bei, wenn er 1915 im *Neuen Merkur* einen Aufsatz mit dem programmatischen Titel „Die Politisierung der Unpolitischen“¹¹ veröffentlicht. Zum einen weist dies auf ein Buch voraus, das Thomas Mann am Ende des Ersten Weltkriegs mit dem Titel *Betrachtungen eines Unpolitischen* veröffentlicht wird, um sich im Politikkapitel

6 Friedrich Nietzsche. „Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft“ [1886]. *Kritische Studienausgabe*. Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 5. Berlin; New York 2005. S. 178 u. 181.

7 Vgl. Corinna Dziudzia. *Ästhetisierung und Literatur. Begriff und Konzept von 1800 bis heute*. Heidelberg 2015.

8 Wilhelm Hausenstein. „Georg Büchner. Zum Säkulartag seiner Geburt“. *Die weißen Blätter. Eine Monatsschrift*. Erster Jahrgang, Nr. 2. Leipzig 1913. S. 134-151.

9 Ebd. S. 145.

10 Ebd. S. 139.

11 Wilhelm Hausenstein. „Die Politisierung des Unpolitischen“. *Der neue Merkur. Monatsschrift für geistiges Leben*. Zweiter Jahrgang, erster Band. München, Berlin 1915. S. 174-188.

seitenweise mit der Politisierung auseinanderzusetzen und damit ebenso zu der Debatte beizutragen;¹² zum anderen ist 1915 im *Neuen Merkur*, in dem der Hausenstein-Aufsatz erscheint, zudem eine Rede Walter Benjamins abgedruckt, die dieser ein Jahr zuvor, am 4. Mai 1914 über „Das Leben der Studenten“ gehalten hatte.¹³ Benjamin engagiert sich in dieser Zeit für das Freistudententum und besucht mindestens einen Vortrag Kurt Hillers in Berlin,¹⁴ der zu dieser Zeit sehr nachdrücklich unter dem Slogan „Polarisierung des Geistes“ um eine Aktivierung der Literaten wirbt, d. h. dafür, politisch tätig zu sein.¹⁵ Hiller gibt 1916 das erste von mehreren *Ziel*-Jahrbüchern heraus, worin sich Beiträge unter anderem von Heinrich Mann finden, der 1910 die Debatte über das Verhältnis von Kunst und Politik mit seinem Essay *Geist und Tat* wesentlich mit anstößt¹⁶, oder von Ludwig Rubiner, der als erster dezidiert eine Politisierung des Dichters fordert.¹⁷

In diesem Kontext des ersten *Ziel*-Jahrbuchs findet sich auch ein Wiederabdruck von Walter Benjamins Aufsatz über „Das Leben der Studenten“ aus dem *Neuen Merkur* von 1915. Im Gegensatz zu Heinrich Mann oder Kurt Hiller, die ihren Worten 1918 tatsächlich Taten folgen lassen, distanziert sich Benjamin allerdings bereits im Sommer 1916 wieder von den Aktivisten.¹⁸ Erst rund 15 Jahre später und im Pariser Exil wird er noch einmal auf die Debatte und deren zentrale Schlagworte zurückkommen, als sich – nun vor dem Hintergrund des europäischen Faschismus – erneut die Frage stellt, wie politisch aktiv Intellektuelle sein können und müssen.

II.

Der Begriff der Politisierung ist, als Hausenstein ihn 1913 gebraucht, erst seit kurzer Zeit als Prozessform der Substantivierung des Verbs in Verwendung. Die damit geführte Debatte bildet einen Kulminationspunkt in der Fortführung

12 Vgl. Thomas Mann. „Betrachtungen eines Unpolitischen“ [1918]. Mit einem Nachwort von Hanno Helbling. *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe*. Hg. Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M. 1983.

13 Jean-Michel Palmier. *Walter Benjamin: Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*. Übersetzt von Horst Brühmann. Frankfurt a. M. 2009, S. 175.

14 Dort lernt er Gershom Scholem kennen. Vgl. Walter Benjamin. „Brief an Scholem 19.07.1915“. Ders. *Gesammelte Briefe. Bd. 1, 1910-1918*. Frankfurt a. M. 1995. S. 268f.

15 Theodor Heuß. „Die Politisierung des Literaten“. *Das Literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde*. 18. Jahrgangsheft, Heft 11. Berlin 1916. S. 657-664, hier S. 657.

16 Thomas Bleitner. „Zur Genese politischer ‚Litteratur‘ im Expressionismus. Kurt Hillers Weg zum Ziel“. *Zu allererst antikonservativ. Kurt Hiller (1885-1972)*. Hg. Wolfgang Beutin und Rüdiger Schütt. Hamburg 1998. S. 14-35, hier S. 21.

17 Ludwig Rubiner. „Der Dichter greift in die Politik ein“. Ders. *Der Mensch in der Mitte*. Berlin 1917 (Politische Aktions-Bibliothek; Bd. 2). S. 17-32.

18 Vgl. Walter Benjamin. „Brief an Martin Buber vom 17.07.1916“. Ders.: *Gesammelte Briefe. Bd. 1, 1910-1918*. Frankfurt a. M. 1995. S. 325-327, hier S. 327.

eines älteren Nachdenkens über das Verhältnis von Kunst und Politik, an dem sich bereits Richard Wagner und Friedrich Nietzsche beteiligen. Insbesondere durch die Gruppe des literarischen Aktivismus unter Kurt Hiller, eines losen Zusammenschlusses von Kriegsgegnern und Pazifisten,¹⁹ nimmt die Debatte vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs derart an Relevanz zu, dass manche Zeitschriften-Jahrgangsbände zwischen 1915 und 1918 über einen eigenen Registereintrag der „Politisierung der Literatur“ verfügen²⁰ und in der politikwissenschaftlichen Forschung heute allgemein von einer „Politisierungsdebatte“ die Rede ist, Politisierung sogar als Schlüsselbegriff der Epoche gilt.²¹ Tatsächlich ist diese Debatte eine vor allem von Literaten, Schriftstellern und Dichtern im Hinblick auf Kunst und Literatur geführte Auseinandersetzung. Der Begriff Politisierung ist dabei zunächst nicht an eine bestimmte politische Richtung gebunden, sondern vielmehr ein übergreifend populäres Schlagwort, das dem rechtskonservativ-völkischen Adolf Bartels ebenso vorgeworfen wird²² wie dem bekenntend linken und homosexuellen Kurt Hiller.²³ Politisierung wird zwar, beispielsweise von Hiller, vorrangig für die politische Linke reklamiert und als Slogan verwendet, aber während des Ersten Weltkriegs genauso von rechtskonservativ-völkischer Seite betrieben.

Eine zentrale Rolle spielt dabei der Literaturkritiker Adolf Bartels. Das Nachdenken über ästhetische Fragen erfährt durch ihn eine entscheidende politische Kontextualisierung und, indem diese sich begrifflich manifestiert, eine nachhaltig wirkende Umdeutung. Es ist Bartels, der das Konzept der Ästhetisierung – das um 1900 beispielsweise von der Sozialdemokratie nahestehenden Soziologen wie Georg Simmel im Sinne einer erstrebenswerten Kultivierung gebraucht wird²⁴ – mit einer neuen, politisch motivierten Bewertung versieht: Die Verfeinerung, die der Ästhetisierung zugeschrieben wird, wertet Bartels gerade nicht als Kennzeichen kulturellen Fortschritts, sondern als Ausweis des Verfalls und einer zunehmend um sich greifenden Dekadenz. Er versteht das ‚Rohe‘ zwar als

19 Vgl. Wolfgang Beutin. „Erich Mühsam und Kurt Hiller“. *Zwischen Gewalt und Widerstand. Erich Mühsam und andere*. Hg. von der Erich-Mühsam-Gesellschaft e. V. Lübeck 2012 (Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft; Heft 38). S. 39-48, hier S. 41f.

20 Vgl. hierzu u. a. Ernst Heilborn (Hg.). *Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde*. Neunzehnter Jahrgang, Okt. 1916 – Okt. 1917. Berlin. Dabei erweist sich, dass der Kreis der sich beteiligenden Literaten noch viel größer ist: nur alleine in dieser Jahresausgabe des *Literarischen Echos* werden Beiträge von Hugo Kersten, Moritz Heimann und Hermann Hesse dazu abgedruckt beziehungsweise ausführlich zitiert.

21 Sabine Marquardt. *Polis contra Polemos. Politik als Kampfbegriff der Weimarer Republik*. Köln; Weimar; Wien 1997 (Münstersche Historische Forschungen; Bd. 11). S. 68; Palonen (wie Anm. 4). S. 67.

22 Hanns Martin Elster. „Die Grundzüge einer Literaturbeurteilung: aus Anlaß der Einführung in die Weltliteratur von Adolf Bartels“. *Die Grenzboten*. Jahrgang 73. Heft 23-25. Berlin 1914. S. 444-453, 485-499, 544-553.

23 Heuß (wie Anm. 15). S. 657.

24 Vgl. Dziudzia (wie Anm. 7). S. 142-147.

Gegenbegriff zum Ästhetisierten und folgt damit dem etablierten Verständnis, jedoch vertritt Bartels im Gegensatz zu beispielsweise Georg Simmel die Idealvorstellung eines natürlichen, volkstümlichen Lebens, dessen Entwicklungsziel nicht die Kultivierung ist. Nicht das Ästhetisierte im Sinne des Verfeinerten, Gebildeten und Geformten, sondern das Natürliche und Unbelassene gilt Bartels als erstrebenswert, während das Ästhetisierte von ihm als degeneriert und entartet abgelehnt wird. Ausdrücklich positioniert sich Bartels entsprechend gegen eine Ästhetisierung des Lebens:

Jedenfalls ist das Umschlagen der gesunden ästhetischen Bewegung mehr die Schuld seiner Anhänger und Nachläufer, die nun mit dem Ästhetischen geradezu alles zwingen zu können meinen, eine allgemeine Ästhetisierung des Lebens anstreben und darüber die in den Nationen sonst noch wirksamen Mächte und Kräfte, zuletzt die eigne Nation selber aus dem Gesichte verloren.²⁵

In Bartels' Argumentation steht der Begriff der Ästhetisierung für das Treiben der Anderen: Ästhetisierung ist Ausdruck des Jüdischen, der für eine Verfeinerung und Kultivierung in einem vermeintlich jüdisch beherrschten Kultur- und Bildungsbetrieb steht und Ziel einer dem Gegner unterstellten politischen Agenda ist. Ästhetisierung betreiben heißt in Bartels' Verständnis, Formen der Kultivierung zu forcieren, die der behaupteten nationalen Eigentümlichkeit zuwiderlaufen.

Die Ästhetisierung wird dabei vor allem dem politischen Gegner zugeschrieben, das heißt, der ‚jüdisch-sozialdemokratischen Agenda‘. Namentlich die sozialdemokratische Partei bezeichnet Bartels als ‚Entartungserscheinung‘, die dem deutschen Volkstum unter anderem durch Ästhetisierungsbemühungen moralischen Schaden zufüge:

Was sie dem Volke etwa an ‚Bildung‘ und ‚Urteil‘ gebracht, wiegt, mit dem richtigen Gewicht gewogen, sehr leicht, ist Verbildung und Falschleitung des Urteils. Selbst die Aesthetisierung, die von gewisser Seite her versucht worden ist, hat doch nur klägliche Ergebnisse gehabt – das Volk (ich schließe mich mit Vergnügen darin ein, da ich ihm, wenn auch sehr guter Bauernrasse, entstamme und bis auf diesen Tag nicht mehr verdiene als ein tüchtiger Qualitätsarbeiter) kann nur auf dem natürlichen Boden seines Volkstums wachsen, und von ihm hat es die kapitalistische Entwicklung ebenso gut abgeführt, wie die höheren Kreise.²⁶

Gegen die ‚Verbildung‘ will Bartels das deutsche bäurische Brauchtum, das ‚Gesunde‘ und ‚Natürliche‘ stärken. Dieses idealisierte ‚Volkstum‘, zu dem sich Bartels ausdrücklich bekennt, brauche zum Gedeihen den ‚natürlichen Boden.‘ Impliziert wird, dass diese ‚natürliche Reinheit‘ eben keine Ästhetisierung, mithin nicht das ‚Unnatürliche‘, also das Verfeinerte, Artifizielle sowie eine

25 Adolf Bartels. *Deutsches Schrifttum: Betrachtungen und Bemerkungen*. 1909, 1910, 1911. Weimar 1911. S. 21.

26 Adolf Bartels. *Der deutsche Verfall*. Vortrag gehalten am 21. Januar 1913 zu Berlin. Leipzig 1914. S. 31.

Entfernung von volkstümlichen Grundlagen beinhaltet. Damit sieht Bartels den Versuch der Ästhetisierung, auch im Sinne einer ästhetischen Erziehung des Volks wie sie noch Friedrich Schiller imaginierte, als gescheitert an. Dagegen verbreitet er seine eigene völkisch-rassistisch-antisemitische Ideologie in zahlreichen Schriften zur Literatur, die nicht zuletzt in Schulbuchverlagen veröffentlicht werden, als ausdrücklich auch pädagogisches Gegenangebot dazu. Bartels trägt damit noch vor dem Ersten Weltkrieg zum Prozess der Politisierung bei und es ist das von ihm vertretene Heimatkunstideal ebenso wie der Antisemitismus und die Blut-und-Boden-Ideologie, die nicht nur in die literaturwissenschaftlichen Schriften der nachfolgenden Generation Eingang finden und dort in ihrer unmenschlichen Saat aufgehen.²⁷

III.

Den Gipfelpunkt der gesamtgesellschaftlichen Politisierung als Prozess, wie er in der vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs geführten Debatte Verbalisierung erfährt, bildet die Revolution 1918/19. Unter dem Eindruck des blutigen Ausganges in München entsteht dort Carl Schmitts *Politische Romantik*. Diametral sind die Schriften des „Kronjuristen der Nationalsozialisten“²⁸ – u. a. an der Abfassung der Nürnberger Rassegesetze beteiligt – den Biographien Kurt Hillers oder Walter Benjamins als Opfern des nationalsozialistischen Regimes entgegengesetzt. Der Staatsrechtler gehört zu denen, welche die Debatte um die Frage des Verhältnisses von Kunst und Politik in den 1920er Jahren in seinen Schriften weiterführen und der dabei unter anderem auf zwei markante Begrifflichkeiten des Nachdenkens darüber zurückgreift: Ästhetisierung und Politisierung.

In seiner *Politischen Romantik* konstatiert Schmitt für die Zeit um 1800 eine bemerkenswerte Expansion und ein Zentralwerden des Ästhetischen.²⁹ Aufgrund der von ihm diagnostizierten ästhetischen Art um 1800³⁰ spricht er der sich ausprägenden „Politischen Romantik“ jedoch echte politische Aktivität ab.³¹ Im zweiten Vorwort von 1924 bezeichnet Schmitt dies als eine „allgemeine Ästhetisierung“³², womit er einen Beitrag zur Frage leistet, in welchem Verhältnis Kunst und Politik stehen können oder ob es sich um ein wechselseitiges Abschlussverhältnis handelt. In Schmitts Verwendung ist die Ästhetisierung kein Schlüsselbegriff, sondern handelt es sich vielmehr um einen Referenzpunkt, der über den eigentlichen Gegenstand seines Buchs – die Auseinandersetzung mit dem Hauptvertreter der „Politischen Romantik“, Adam Müller – hinausreicht und den Bogen zum zeitgenössischen Diskurs schließt, indem er mit der Ästhetisierung eine zentrale Begrifflichkeit daraus entlehnt.

27 Jost Hermand. *Geschichte der Germanistik*. Reinbek bei Hamburg 1994. S. 105.

28 Thomas Darnstadt. „Der Mann der Stunde“. *Spiegel* 39/2008, 22.09.2008.

29 Vgl. Carl Schmitt. *Politische Romantik* [1919/1924]. 6. Auflage. Berlin 1998, S. 16.

30 Vgl. hierzu Dziudzia (wie Anm. 7).

31 Vgl. Schmitt (wie Anm. 29). S. 164f.

32 Ebd. S. 17.

Fünf Jahre später, in einer Rede vor dem zunächst konservativ-liberalen, erst später offen faschistischen Netzwerk des *Europäischen Kulturbundes* über „Das Zeitalter der Neutralisierungen und Entpolitisierungen“, greift Schmitt erneut auf den Begriff Ästhetisierung zurück.³³ Im Wesentlichen entwickelt Schmitt bereits in dieser Rede eine Stufenfolge wechselnder Zentralgebiete des europäischen Geisteslebens. Er behauptet, dass die Elite eines jeden Zeitalters das Nachdenken und die Begriffsbildung zentral auf jeweils ein Gebiet ausgerichtet habe: Auf das theologische im 17. Jahrhundert folgt das metaphysische, dann das humanitär-moralische Zeitalter.³⁴ Bevor sich das Zentralgebiet des 19. Jahrhunderts ausbildet, diagnostiziert Schmitt eine Zwischenstufe eines romantischen Ästhetizismus. Wie schon in der *Politischen Romantik* angedeutet, spricht er diesbezüglich von einer „Ästhetisierung aller geistigen Gebiete.“³⁵ Es ist dieses Zentralwerden des Ästhetischen, das den Weg für das nach Schmitt eigentliche Zentralgebiet des 19. Jahrhunderts bereitet, die Ökonomisierung. Über den Industrialismus mündet diese in das Zeitalter des 20. Jahrhunderts, das der Technik. Der gegenüber sei die alte Elite hilflos und ohnmächtig, ebenso wie bezüglich der sich herausbildenden Massen: Die alte Elite strebt nach Neutralität, die Technik aber erfüllt dieses Kriterium für Schmitt nicht, denn sie ist Instrument und Waffe, derer sich jeder bedienen kann, und entsprechend kann sie Mittel zur Freiheit oder zur Unterdrückung sein.³⁶ Längst allerdings sieht Schmitt im Verborgenen die Formierung einer neuen Elite, die diese Technik nutzen wird, wie das Ende seines Aufsatzes offenlegt.

Es ist dieses Zitat Schmitts, welches sich auch in den nachgelassenen Materialien zu Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* findet und das darauf verweist, dass Benjamin die Schrift Schmitts rezipierte:

Der Prozeß fortwährender Neutralisierung der verschiedenen Gebiete des kulturellen Lebens ist an seinem Ende angelangt, weil er bei der Technik angelangt ist. Die Technik ist nicht mehr neutraler Boden im Sinne jenes Neutralisierungsprozesses, und jede starke Politik wird sich ihrer bedienen. Es kann daher nur ein Provisorium sein, das gegenwärtige Jahrhundert im kulturellen Sinn als das technische Jahrhundert aufzufassen. Der endgültige Sinn ergibt sich erst, wenn sich zeigt, welche Art von Politik stark genug ist, sich der neuen Technik zu bemächtigen, und welches die eigentlichen Freund- und Feind-Gruppierungen sind, die auf dem neuen Boden erwachsen.³⁷

33 Im November 1929 erscheint die Rede umgearbeitet in der *Europäischen Revue*, 1931 fließt sie dann in das Buch *Der Begriff des Politischen* ein.

34 Carl Schmitt. „Das Zeitalter der Neutralisierungen und Entpolitisierungen (1929)“. Rede gehalten auf der Tagung des Europäischen Kulturbundes in Barcelona am 12. Oktober 1929. Ders. *Positionen und Begriffe im Kampf mit Weimar-Genf-Versailles*. Unveränd. Nachdruck, erstmals veröffentl. 1940 Hanseat. Verlagsanstalt. Berlin 1988. S. 120-132.

35 Ebd. S. 123.

36 Ebd. S. 128f.

37 Ebd. S. 131.

Die Phase der Ästhetisierung spielt in diesem Szenario keine Rolle mehr, genauso wenig wie das Ökonomische. Es bleibt für Schmitt nur noch die Frage, welche Partei die neue Technik wie und zu welchem Zweck nutzen wird. Wenn Schmitt nun also darauf hinweist, dass das Zeitalter der Neutralisierungen an sein Ende gelangt sei, gilt dies indirekt auch von den ebenso im Titel proklamierten Ent-Politisierungen.

Erst im Buch *Der Begriff des Politischen* (1931) lässt Schmitt erkennen, was in der Rede noch unausgesprochen ist, d. h., wer diese sich im Hintergrund formierende Macht und, damit verbunden, die neue Elite ist, die danach strebt, den Entpolitisierungen ein Ende zu setzen: die totalitäre Politik und der totale Staat. Die intensive Nutzung der Massenmedien durch die Nationalsozialisten als technisches Instrument zur Massenbeherrschung, worum es auch Walter Benjamin im *Kunstverkaufsatz* gehen wird, findet bei Schmitt bereits Berücksichtigung. Zugleich ist die von Schmitt entwickelte und vertretene Auffassung schematisch und in ihrem Stufenprinzip abstrakt, offenbart dabei aber Schmitts Verständnis der Ästhetisierung: Er koppelt es nicht an ein bestimmtes ‚geistiges Gebiet‘, wie er es nennen würde, sondern sieht die Ästhetisierung als umfassenden Prozess einer das Ästhetische betonenden Haltung zur Zeit der Romantik, die in eine Ökonomisierung führt und ihrerseits Ethik wie Moral ablöst.

IV.

Als Carl Schmitt seine oben paraphrasierten Gedanken zu Papier bringt, ist Benjamin in Berlin und schreibt im Dezember 1930 den zu einiger Berühmtheit gelangten Brief, um Schmitt die Übersendung seiner *Trauerspielerarbeit* anzukündigen, seine Verehrung auszudrücken und vor allem darauf hinzuweisen, wie sehr seine Arbeit von der Schmitts profitiert habe.³⁸ Es erscheint plausibel, dass Benjamin die Rede Schmitts in dieser Zeit liest, auch wenn das erhaltene Zitat aus den Materialien des *Kunstverkaufsatzes* auf das Jahr 1940 datiert ist. Ob Benjamin allerdings zudem die *Politische Romantik* Schmitts kannte, ist nicht eindeutig belegbar,³⁹ obgleich sich Karl-Heinz Barck sicher ist, dass darin die Grundlegung für Benjamins Ästhetisierungsbegriff liegt.⁴⁰ Tatsächlich lässt sich Schmitts Gedanke, die ästhetische Art in der Politik schließe eine tatsächliche politische Aktivität aus,⁴¹ in Benjamins Verständnis und Verwendung der Ästhetisierung wiedererkennen. Schmitt aber koppelt den Begriff an die

38 Susanne Heil. *Gefährliche Beziehungen. Walter Benjamin und Carl Schmitt*. Stuttgart 1996. S. 2f.

39 Michael Rumpf. „Radikale Theologie. Benjamins Beziehung zu Carl Schmitt“. Ders.: *Elite und Erlösung: Zu Antidemokratischen Lektüren Walter Benjamins*. Cuxhaven 1997 (Essay Philosophie; Bd. 12). S. 7-30, hier S. 26.

40 Karlheinz Barck, Jörg Heininger und Dieter Kliche. „Ästhetik/ästhetisch“. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hg. Karlheinz Barck [et al.]. Band 1, *Absenz-Darstellung* (Studienausgabe). Stuttgart; Weimar 2010. S. 308-400, hier S. 315.

41 Carl Schmitt. *Politische Romantik* [1919/1924]. 6. Auflage. Berlin 1998. S. 164f.

Romantik, während Benjamin ihn aktualisiert und im Hinblick auf die zeitgenössische faschistische Politik diagnostiziert. Als Literaturwissenschaftler ist er zudem mit früheren Begriffsprägungen wie der Rudolf Hayms vertraut.⁴² Benjamin knüpft darüber hinaus an die Schriften verschiedener zeitgenössischer Autoren sowie deren Verständnisse im weiteren Kontext der Politisierungsdebatte an. Nicht zuletzt ist Benjamin selbst Beitragender während des Ersten Weltkriegs, wengleich er sich bereits 1916 wieder von den Aktivisten distanziert und, als Hiller 1918 seine Rede in Berlin hält, in der Schweiz an seiner Dissertation arbeitet. Allerdings ist sicher, dass Benjamin Hillers Rede mit dem Politisierungs-Chiasmus kennt, denn als die Rede zu Beginn der 1930er Jahre neben anderen Texten Hillers in Buchform erscheint, verfasst Benjamin genau darüber eine Rezension.

Schon im Titel dieser Rezension, „Der Irrtum des Aktivismus“, bezieht Benjamin klar Position, jedoch nicht gegen das generelle Anliegen der Gruppierung, wie er differenziert:

Seit geraumer Zeit setzt Hiller sich publizistisch für eine Reihe von höchst erstrebenswerten Dingen ein: für die Verhütung kommender Kriege, für ein neues Sexualstrafrecht, für die Abschaffung der Todesstrafe, für die Bildung einer linken Einheitsfront. Die allgemeine Absicht seines Schreibens gibt dem Verfasser Anspruch auf Sympathie. Man täte unrecht, aus den mancherlei Entgleisungen in der Sache und der öfteren Willkür der Form viel Wesens zu machen. Nun stellt aber die vorliegende Sammlung, die Arbeiten des Verfassers aus der jüngeren Vergangenheit präsentiert, im Grunde nur die mannigfache Abwandlung einer einzigen und zwar irrigen These dar. Weil der Verfasser keineswegs mit ihr allein steht – so sehr er Mut und Ehrlichkeit vor vielen, die auf dem gleichen Holzweg sind, voraus hat – soll über diese These einiges gesagt sein.

Sie statuiert den Anspruch der Geistigen auf die Herrschaft oder: die „Logokratie“. Wenn wir nicht irren, war es gegen Ende 1918, und zwar im „Rate der geistigen Arbeiter“, daß sich die Parole, für welche Hiller so begeistert kämpft, zum ersten Mal nachdrücklich hören ließ. Seitdem ist er ihr treu geblieben.⁴³

Es ist nicht nur das Recht auf Logokratie, welches Hiller in seiner Rede formuliert und was Benjamin zu Beginn seiner Rezension als „These“ bezeichnet. Benjamin erinnert auch an Hillers „Parole“, womit er vermutlich auf das Schlagwort der „Politisierung des Geistes“ anspielt, dem Hiller in der Rede 1918 die Forderung nach der „Vergeistigung der Politik“ beiseite stellt.

Obwohl sich Benjamin in der Rezension zu den allgemeinen politischen Zielen Hillers bekennt, wie dem Pazifismus oder der Straffreiheit für Homosexuelle, kritisiert er im Verlauf der Rezension das zentrale Schlagwort des Aktivismus,

42 Auf die Beschäftigung mit Rudolf Haym verweist Benjamins *Verzeichnis der gelesenen Bücher*.

43 Walter Benjamin. „Der Irrtum des Aktivismus. (Zu Kurt Hillers Essaybuch ‚Der Sprung ins Helle‘)“ [1932]. Ders.: *Kritiken und Rezensionen*. Hg. Heinrich Kaulen. Berlin 2011 (Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe; Bd. 13.1). S. 379-382, hier S. 379f.

den Geist, sowie vor allem den damit verbundenen Herrschaftsanspruch, den er am Ende der Rezension als „Donquichotterie“ bezeichnet.⁴⁴ Die Heftigkeit dieser Positionierung scheint dabei einen aktuellen Grund zu haben, nämlich Hillers kurz zuvor erfolgten Vorschlag, eine Einheitsfront linker Parteien unter dem gemeinsamen Spitzenkandidaten Heinrich Mann zu bilden.⁴⁵ Benjamins harsches Urteil wird aus dieser Perspektive verständlich: Sowohl Hiller als auch Mann sind 1918 jeweils nur sehr kurz an der Spitze der Räte, die Revolution endet, gerade in München, wo sich besonders viele Künstler beteiligt haben, nicht erfolgreich. Zu Beginn der 1930er Jahre schätzt Benjamin ein ‚Eingreifen der Dichter in die Politik‘ als ebenso wenig erfolgsversprechend ein wie Ende des Ersten Weltkriegs.

Auf einer entstehungsgeschichtlichen Ebene wirkt die Rezension als Scharnier zwischen einer eigentlich längst zurückliegenden Debatte und Benjamins künftigen Schriften, denn die Aktualisierung der darin liegenden Frage scheint Benjamin ab 1932 erneut zu beschäftigen. So greift Benjamin 1934, mittlerweile im Pariser Exil, Versatzstücke der Hiller-Rezension, in den Teilen zum Aktivismus nahezu wortwörtlich, in dem Vortrag „Der Autor als Produzent“ auf.⁴⁶ Rezension wie Vortrag bilden damit die Fortsetzung einer Beschäftigung mit der älteren Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Politik, das heißt, Fragen danach, was Aufgabe und Funktion des Künstlers sind, wie und ob er politisch aktiv sein kann oder sogar muss, wie dies gelingen kann und ob ein austariertes Verhältnis, wie Hausenstein es im Hinblick auf Büchner proklamiert, Wagner und Nietzsche aber für undenkbar halten, möglich sein kann.⁴⁷ In seinem Vortrag nennt Benjamin Brecht als positives Beispiel, dessen episches Theater Benjamin als gelungene künstlerische Form eines notwendigen „Umschmelzungsprozesses“ erscheint. Ebenso wird Tretjakow von ihm als Typus eines neuen Dichters identifiziert, das heißt, eines Autors als Produzenten, der seine eigene Stellung hinterfragt und die alten Formen den neuen Verhältnissen anpasst. Benjamin erscheinen die Arbeiten Brechts und Tretjakows als geglückte neue Form der Kunst, die zugleich Distanzierung von alten künstlerischen Ausdrucksformen ist. Wesentlich dafür sind für Benjamin andere Begrifflichkeiten im ästhetischen Nachdenken, nicht zuletzt enthält der *Kunstwerkaufsatz* Vorschläge dafür. Gut 17 Jahre nach Hillers Rede 1918 wird dessen auffälliger Chiasmus darin Variation erfahren, indem der Begriff des Aktivismus ersetzt wird und aus „Geist“ Kunst bzw. Ästhetisierung wird: im Schlussteil von Benjamins *Kunstwerkaufsatz*

44 Ebd. S. 382.

45 Chryssoula Kambas. „Positionierung des Linksintellektuellen im Exil“. *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hg. Burkhardt Lindner, unter Mitarbeit von Thomas Küpper und Timo Skrandies. Stuttgart; Weimar 2011. S. 420-436, hier S. 49.

46 Walter Benjamin. „Der Autor als Produzent“ [1934]. Ders.: *Der Autor als Produzent. Aufsätze zur Literatur*. Hg. Sven Kramer. Stuttgart 2012. S. 228-249, besonders S. 235f. Darüber hinaus zitiert sich Benjamin selbst aus seinem *Moskauer Tagebuch*, allerdings verdeckt mit dem Verweis auf einen „linksstehenden Autor.“ Vgl. Benjamin 1980. S. 233f.

47 Vgl. Dziudzia (wie Anm. 7).

ist die Rede von der Politisierung der Kunst und der Ästhetisierung der Politik und nicht mehr von der Politisierung des Geistes und der Vergeistigung der Politik wie noch bei Hiller.⁴⁸

V.

Aufgrund der komplizierten Editions-geschichte war es bislang üblich, zuerst die fünfte und später die dritte Fassung des *Kunstverkaufsatzes* als den *Kunstverkaufsatz* zu lesen. Mit der aktuellen historisch-kritischen Edition ist es nun möglich, sich mit dem Textkorpus als Ganzem in seinem Entstehensprozess samt Materialsammlung, Notizen und der dazu geführten Korrespondenz auseinanderzusetzen.⁴⁹ Die Überlieferungslage verschiedener Fassungen, die – zwischen 1935 und 1940 entstanden – neben vielen Abweichungen den Kern des Argumentationsgerüsts und der übergreifenden Komposition teilen, verlangt eine „integrale Lektüre.“⁵⁰ Indem jetzt auch die ersten beiden Fassungen in ihrem Status als Vorarbeiten zugänglich sind, können sie dazu genutzt werden, Auskunft über die ursprüngliche Anlage zu geben, bevor Benjamins Überlegungen einem erheblichen Überarbeitungs- und Zensurprozess unterzogen wurden, der in die Fassungen drei bis fünf mündete.

Gerade in der ersten Konzeption ist ersichtlich, dass Benjamins Arbeit am *Kunstverkaufsatz* eine thematische Linie fortführt, die zwei Jahrzehnte umspannt: Den Anfangspunkt setzt zum einen die Politisierungsdebatte während des Ersten Weltkriegs, in der es um das Verhältnis von Kunst und Politik geht und in der Benjamin zumindest kein Unbeteiligter ist, sowie zum anderen die Aktualisierung des Themas in der Hiller-Rezension und die Wiederaufnahme im Vortrag „Der Autor als Produzent“ zu Beginn der 1930er Jahre sowie die Beschäftigung mit Carl Schmitt.

Benjamin selbst sieht seine „Reproduktionsarbeit“, wie er sie in ihrem Anfangsstadium nennt, zunächst vor allem als „Programmschrift“⁵¹ und verteidigt Horkheimer gegenüber anhaltend den politischen Grundriss des Auf-

48 Benjamin zieht statt des Begriffs des Geists den des Intellektuellen vor, vgl. hierzu seine Rede über Siegfried Kracauers Studie *Die Angestellten*. Walter Benjamin, „Politisierung der Intelligenz“ [1930]. Siegfried Kracauer. *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. Mit einer Rezension von Walter Benjamin*. Frankfurt a. M. 1971 (suhrkamp taschenbuch; 13). S. 116-123, hier S. 122.

49 Walter Benjamin, Burkhardt Lindner (Hg.). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin 2013 (Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe; Bd. 16), S. 41.

50 Vgl. Burkhardt Lindner. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hg. Burkhardt Lindner, unter Mitarbeit von Thomas Küpper und Timo Skrandies. Stuttgart; Weimar 2011. S. 229-251, hier S. 230.

51 Walter Benjamin: „An Alfred Cohn. 21.01.1936“. Ders. *Gesammelte Briefe. Bd. 5, 1935-1937*. Frankfurt a. M. 1999. S. 230.

satzes.⁵² Schließlich muss er allerdings doch in dessen Änderungs- und Streichungswünsche einlenken:

Ohne die Unterstützung von seitens des Instituts wäre Benjamins Leben im Exil unvorstellbar gewesen [...]. Gleichzeitig ist aber nicht zu leugnen, daß Horkheimer sich manchmal zu einer veritablen politischen Zensur seiner Texte hinreißen ließ, wie der Vergleich der veröffentlichten Fassung des *Kunstwerk*-Aufsatzes und der Originalfassung zeigt [...].⁵³

Heute erscheint klar, dass gerade dieser Text ohne die massiven Eingriffe Adornos und Horkheimers andere Formen und Aussagen erhalten hätte.⁵⁴ Entsprechend erscheint es legitim, die verschiedenen Fassungen danach zu befragen, worin sie sich unterscheiden und dem Aufmerksamkeit zu schenken, was die späteren Fassungen nicht mehr enthalten.

Vor allem die ersten beiden Fassungen des *Kunstwerkaufsatzes*, 1935 entstanden, sind als Auseinandersetzung mit zentralen Begriffen und Geschehnissen der Zeit, mit ästhetischen wie politischen Fragen und tagesaktuellem Bezug zu lesen. Mit jeder späteren Fassung des Aufsatzes ist dagegen zu beobachten, wie die politische Ebene mehr und mehr in die Fußnoten, beziehungsweise den Rahmen aus Vorwort und Nachwort rückt, die kunstwissenschaftlichen Fragen die Oberhand gewinnen und der Grad an Theoretisierung wächst.⁵⁵ Die ersten beiden Fassungen sind entsprechend noch als Beitrag zu der viel älteren Debatte über die Frage des Verhältnisses von Kunst und Politik erkennbar, die von Benjamin aktualisiert wird.

In den ersten beiden Fassungen wird ersichtlich, inwiefern Benjamin sich in seiner Argumentation bezüglich des Films als dem wesentlich neuen reproduzierbaren Kunstwerk noch konstant und gleichermaßen auf politischer wie ästhetischer Ebene bewegt: Ausgangspunkt für Benjamins Ausführungen im *Kunstwerkaufsatz* ist die Krise von Kunst und Demokratie; die neuen, technisch reproduzierten Kunstwerke haben für ihn eine Fundierung in der Politik. Zum einen beschreibt er diesbezüglich exemplarisch das Potential eines revolutionären Lachens in den Charlie-Chaplin-Filmen, zum anderen unterstellt er dem faschistischen Film vor allem die Erfüllung der Interessen des Filmkapitals, beziehungsweise der politischen Führung, die dahinter steht.⁵⁶ Benjamin über-

52 Walter Benjamin. „An Max Horkheimer. 29.02.1936“. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Walter Benjamin, Burkhardt Lindner (Hg.). Berlin 2013 (Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe; Bd. 16). S. 562.

53 Palmier (wie Anm. 13), S. 99.

54 Thomas Küpper und Timo Skrandies. „Rezeptionsgeschichte“. *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hg. Burkhardt Lindner, unter Mitarbeit von Thomas Küpper und Timo Skrandies. Stuttgart; Weimar 2011. S. 17-56, hier S. 18.

55 Palmier hält dabei eine Selbstzensur Benjamins für wahrscheinlich, zuzüglich zu der offensichtlichen Abmilderung der politischen Komponente durch die Eingriffe vor der Veröffentlichung durch das Institut für Sozialforschung. Vgl. Palmier (wie Anm. 13), S. 546 u. 549.

56 Benjamin (wie Anm. 49), Zweite Fassung, S. 78.

nimmt hier den Gedanken Schmitts, dass die gleiche Technik, d. h. der Film, sowohl Mittel zur Befreiung als auch zur Unterdrückung sein kann.

Zeitgenössisch aktuell liefert die politisch sich zuspitzende Situation des Spätsommers 1935 einen weiteren Impuls, der „Blutnebel“ des Italo-Abessinischen Kriegs, von dem Benjamin in einem Brief schreibt,⁵⁷ vor dem er sich aber gar nicht so sehr in seine „Bücher flüchtet“, wie es in einem anderen Brief heißt,⁵⁸ sonst würde er nicht Marinetti mit seinem Aufruf, in eben diesen Krieg zu ziehen, so viel Platz im Schlussteil seines Aufsatzes einräumen. Benjamins Überlegungen münden dabei über alle Fassungen hinweg in die bekannte Schlussentzeng: Darin ist nicht nur Marinettis sich einer sehr poetischen Sprache bedienender Aufruf an die Schriftsteller enthalten, um des ästhetischen Genusses willen für die Faschisten in den Krieg zu ziehen, sondern es verdichtet sich darin auch die ästhetische und politische Dimension des Aufsatzes, die durch eine ausgewogene Balance der Konzepte Ästhetisierung und Politisierung gekennzeichnet ist.

In der fünften und letzten Fassung des Aufsatzes wird die politische Dimension allerdings weit weniger gleichwertig behandelt, sie deutet sich nur noch an, vor allem in den Fußnoten. Benjamins Gedanken speziell zur Ästhetisierung des Faschismus erscheinen dagegen in der ersten Fassung des *Kunstwerkaufsatzes* noch am ausgreifendsten formuliert:

Der Faschismus sucht diesen Massenbewegungen eine unmittelbare Gestalt zu geben, statt sie ihrer durch die Umwälzung der Produktions- und Eigentumsverhältnisse vermittelten Gestalt zuzuführen. Diese unmittelbare Gestalt, in der die Massenbewegungen ihrer eigenen Zwecke beraubt, scheinbar zweckfrei, aber in Wahrheit dienstbar den Zwecken der wenigen, sich zum Ausdruck bringt, ist der Faschismus. Der Faschismus läuft folgerecht auf die Aesthetisierung des politischen Lebens hinaus. Auf diese Aesthetisierung des politischen Lebens antwortet der Kommunismus mit der Politisierung der Kunst. So kommt er, nebenbei, zu der Feststellung, daß der kleinbürgerliche Idealismus, der seinen Tummelplatz in der Kunst durch den technischen Fortschritt bedroht sieht, tief in die Politik hineinflüchtet. Seit Hitler hat die Schwabinger Tradition in die Politik ihren Einzug gehalten, mit Marinetti der Futurismus, seiner revolutionären Momente entledigt, die Aesthetisierung der Politik aus dem Geist des rabiaten Spießers proklamiert. Die Erkenntnis dieses Tatbestands ist entscheidend, denn: alle Bemühungen um die Aesthetisierung der Politik konvergieren in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg.⁵⁹

Expressis verbis kommt dem Faschismus die Agensrolle zu, er ist es, der die Ästhetisierung des politischen Lebens betreibt, d. h., dass er der Masse eine Gestaltung gibt, in der sie sich zum Ausdruck bringen kann. Der Faschismus benutzt die Ästhetisierung als Methode, erzeugt sie aber genauso wenig wie er

57 Walter Benjamin. „An Werner Kraft. 28.10.1935“. Ders. *Gesammelte Briefe*. Bd. 5. 1935-1937. Frankfurt a. M. 1999. S. 193.

58 Walter Benjamin. „An Gretel Karplus. 10.09.1935“. Ders. *Gesammelte Briefe*. Bd. 5. 1935-1937. Frankfurt a. M. 1999. S. 163.

59 Benjamin (wie Anm. 49). Erste Fassung, S. 41.

ihr Gegenstand ist. Der Faschismus wird nicht ästhetisiert, sondern er ist es, der die Ästhetisierung betreibt, sie zuspitzt, sich ihrer bedient und sie befördert.

Tatsächlich wirft Benjamin den ästhetisierenden Faschisten vor, sich damit in die Politik zu flüchten, so wie es Rubiner bereits während des Ersten Weltkriegs Künstlern für die Kunst vorgeworfen hat:⁶⁰ Für Benjamin sind es die kleinbürgerlichen Künstler Hitler und Marinetti, die durch ihre Politikflucht eine Ausweitung des ästhetischen Bereichs verursachen, vor allem ist es Marinetti, der als der „rabiante Spießer“ durch seinen Aufruf an die Künstler, in den Krieg zu ziehen, eine Ästhetisierung proklamiert. Echte politische Aktivität, im Sinne einer Änderung der „Produktions- und Eigentumsverhältnisse“, kann so nicht erfolgen, worin Benjamin einen weiteren Gedanken Schmitts aufgreift, auch wenn Benjamins und Schmitts Auffassungen, worauf echte politische Aktivität zu zielen und was sie zu bewirken hat, sicherlich nicht divergenter sein könnten.

Benjamins Ästhetisierungsverständnis ist allerdings um einen Aspekt erweitert, der besonders an einer Stelle in der zweiten Fassung zum Tragen kommt, insofern der Ausdruck der gestalteten Massen an das Hauptaugenmerk des *Kunstverkaufsatzes*, den Film, und damit die Ästhetisierung im Sinne einer ‚Gestaltung‘ an eine mediale Darstellung gekoppelt wird:

Der Faschismus versucht, die neuentstandenen proletarischen Massen zu organisieren, ohne die Produktions- und Eigentumsordnung, auf deren Beseitigung sie hindrängen, anzutasten. Er sieht sein Heil darin, die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen. Hier ist, besonders mit Rücksicht auf die *Wochenschau*, deren propagandistische Bedeutung garnicht zu überschätzen ist, anzumerken, dass die massenweise Reproduktion der Reproduktion von Massen besonders entgegen kommt. In den grossen Festaufzügen, den Monstreversammlungen, in den Massenveranstaltungen sportlicher Art und im Krieg, die heute sämtlich der Aufnahmeapparat zuggeführt werden, sieht die Masse sich selbst ins Gesicht.⁶¹

Die Ästhetisierung des politischen Lebens bei Benjamin ist entsprechend umfassender zu verstehen als das zeitgenössisch etablierte Verständnis einer Gestaltung des Lebens. Mit Benjamin erfasst Ästhetisierung nicht nur die Gestaltung der Massen, sondern zugleich auch ihr Ausgestelltsein als Masse sowie das Betrachten dieses Ausgestelltseins durch die Masse. Dies schließt in der letzten Zuspitzung auch das Betrachten der eigenen Vernichtung ein, es sind die Kinder und Frauen, die in den *Wochenschauen* das Sterben ihrer Väter, Brüder und Ehemänner betrachten. Reziprok dazu werden die Soldaten später an der Front in den dort gezeigten *Wochenschauen* die Bombardierung ihrer Heimatstädte sehen und damit das Sterben ihrer Frauen und Kinder.

Benjamin formuliert seine Überlegungen in den ersten beiden Fassungen des Aufsatzes sehr konkret im Hinblick auf die *Wochenschauen* zum italienisch-abessinischen Krieg und Marinettis Aufruf zur Teilnahme an diesem Krieg.

60 Ludwig Rubiner. „Die Flucht in die Kunst“ [1917]. Ders. *Der Mensch in der Mitte*. 2. Auflage. Potsdam 1920. S. 91-92.

61 Benjamin 2013. Zweite Fassung. S. 90.

Dieser Bezug wird vor dem Hintergrund sich multiplizierender kriegerischer Auseinandersetzungen im Verlauf der 1930er Jahren in den späteren Fassungen des Aufsatzes zunehmend loser und die Aussage gewinnt damit eine allgemeinere Bedeutung. Gerade in der ersten Fassung verbirgt Benjamin sein scharfes wie impulsives Urteil über Marinettis Manifest noch nicht, das „lächerlich“ sei und Marinetti nur ein „Schögeist“.⁶² Dennoch scheint es für Benjamin eine wesentliche Frage aufzuwerfen, die er zu seiner eigenen macht und die eine Erneuerung und Weiterführung der älteren Problematik des Verhältnisses von Kunst und Politik ist: Benjamin stellt sie nun als Frage nach der Ästhetik des Krieges vor dem Hintergrund des Wahrnehmungswandels bzw. der Veränderung des Apperzeptionsapparates.

Wie Carl Schmitt in seiner Rede von 1929 verwendet Benjamin im *Kunstverkaufsatz* bereits im Titel den Begriff des Zeitalters, Benjamin aber überträgt ihn auf das Kunstwerk und dessen Reproduzierbarkeit. Wesentlich ist dabei auch für Benjamin der Begriff der Technik: In seiner Rede hat Carl Schmitt ein Stufenprinzip entworfen, in dem Ethik und Moral durch einen Prozess der Ästhetisierung abgelöst werden, hin zu Phasen der Ökonomisierung und Technisierung. Dieses „Zeitalter der Technik“ aber ist nur scheinbar neutral, 1929 formuliert Schmitt noch die Frage, welche starke Politik sich dieser Technik wohl bedienen wird. Benjamin scheint Schmitts Frage für das technisch reproduzierbare Kunstwerk zu beantworten und weiterzuführen, für ihn sind es 1935 die Faschisten, welche die Reproduktionstechnik für ihre Zwecke instrumentalisieren, die der Massenmedien genauso wie die der Fließbänder.⁶³ Sind Schmitts Ausführungen neutral-positiv, stellt Benjamin ein düsteres gegenwärtiges Zeugnis aus, wenn er im *Kunstverkaufsatz* erneut konstatiert, dass die Gesellschaft nicht reif genug sei, die Technik neutral oder gar zum Wohle aller zu nutzen. Benjamin greift dabei auf eine in Teilen bereits aus seiner Rezension „Theorien des deutschen Faschismus“ bekannten Formulierung zurück:

Es ist ein Sklavenaufstand der Technik, die am ‚Menschenmaterial‘ die Ansprüche eintreibt, denen sich die Gesellschaft entzogen hat. Anstelle von Kraftwerken setzt sie die Menschenkraft – in Gestalt von Armeen – ins Land. Anstelle des Luftverkehrs setzt sie den Verkehr von Geschossen und im Gaskriege hat sie ein Mittel, die Aura auf neue Art abzuschaffen.⁶⁴

62 Benjamin (wie Anm. 49). Erste Fassung. S. 42.

63 Eine frühere Auseinandersetzung Benjamins findet sich in der Rezension *Theorien des Faschismus*: einerseits die Steigerung der technischen Behelfe, die sich nur im Krieg rechtfertigen können und andererseits damit der Beweis, dass die soziale Wirklichkeit nicht reif war und ist, sich die Technik zum Organ zu machen. Vgl. Walter Benjamin. „Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift ‚Krieg und Krieger‘. Hg. von Ernst Jünger“. Ders. *Kritiken und Rezensionen*. Hg. Heinrich Kaulen. Suhrkamp 2011 (Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe; Bd. 13.1). S. 256-269, hier S. 256.

64 Benjamin (wie Anm. 49). Zweite Fassung. S. 92.

Der Faschismus erwarte dagegen vom Krieg die „künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung“, um die „eigene Vernichtung als ästhetischen Genuss ersten Ranges“ zu erleben.⁶⁵ Dies ist wesentlich die Ästhetisierung, die der Faschismus betreibt, nicht nur den Massen vor der Kamera die Möglichkeit zur Gestaltung eines technisch reproduzierten Kunstwerks zu geben, sondern den gestaltenden Massen zuschauende Massen gegenüberzustellen, die in die Kinos strömen, um sich die Ästhetisierung – in der Zuspitzung die Vernichtung der Masse im Krieg – anzuschauen, wie sie im Oktober 1935 die *Wöchenschau*-Bilder des Italo-Abessinischen Kriegs gezeigt haben dürften. Nicht zuletzt hat sich die ästhetische Wahrnehmung durch die Technik derart gewandelt, dass nur noch diese Darstellung der im Krieg sterbenden Masse von der zuschauenden Masse überhaupt als ästhetisches Erlebnis genossen werden kann. Diesem völligen Fehlen von Moral und Empathie setzt Benjamin als Antwort die Politisierung der Kunst entgegen, als Versuch, Gegenkräfte zu mobilisieren. Vor allem durch das Schlagwort der Politisierung reaktiviert Benjamin, was schon zwanzig Jahre zuvor durch die Aktivisten während des Ersten Weltkriegs gefordert wurde, eine Politisierung der Dichter und der Kunst, sich gegen eine politische Aktivität zu richten, die vor allem Schein ist. Da Horkheimer aber nur eine politisch entschärfte Fassung zur Veröffentlichung akzeptiert, verpufft diese von Benjamin selbst formulierte Intention des Aufsatzes, Aufruf an die französischen Intellektuellen sein zu wollen, sich gegen den Faschismus zu positionieren und eine tatsächlich tätige Politik zu unterstützen.⁶⁶

VI.

Im Hinblick auf die Begriffe Ästhetisierung und Politisierung schreibt sich Benjamin mit seiner Verwendung in ein älteres Nachdenken über das Verhältnis von Kunst und Politik ein. Im Kern begreift Benjamin Ästhetisierung und Politisierung im *Kunstwerkaufsatz* als Gegenbegriffe, so wie dies zu Beginn des 20. Jahrhunderts gängig ist. Das eigentliche Wiederaufgreifen der Formel „Politisierung der Kunst“ jedoch, die der Politisierungsdebatte des Ersten Weltkriegs entstammt und von Benjamin dem Kommunismus zugeschrieben wird, scheint 1935 als Verweis in eine andere Zeit und in andere Verhältnisse zu begreifen zu sein. Es ist zudem mit der Hoffnung verbunden, dass Kunst tatsächlich politisch sein kann und gegen eine eigentlich politisch untätige und in Vernichtung führende Ästhetisierung, wie sie der Faschismus betreibt, etwas auszurichten vermag. Letztlich erweist Benjamin mit dem Aufgreifen des Schlagworts der „Politisierung der Kunst“ einer der zentralen Forderungen des Aktivismus während des Ersten Weltkriegs Reverenz, dem Pazifismus.

Benjamins Nutzung zweier zentraler Begrifflichkeiten einer jahrzehntelang schwelenden Debatte wie auch die Zuspitzung in eine Doppelformel illustriert

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Walter Benjamin. „An Alfred Cohn. 21.01.1936“. Ders. *Gesammelte Briefe. Bd. 5. 1935-1937*. Frankfurt a. M. 1999. S. 230.

einmal mehr, worauf Hannah Arendt hingewiesen hat, nämlich „Benjamins Gabe, dichterisch zu denken.“⁶⁷ Es ist dieses Denken, das sich maßgeblich aus Denkbruchstücken speist, aus Sammlungen von Zitaten und Fragmenten, die sich in der Art surrealistischer Montage gegenseitig erhellen sollen.⁶⁸ Benjamins Verwendung der Ästhetisierung erscheint insgesamt vor dem Hintergrund der Begriffsgeschichte so auch als Paradox, schließlich brandmarken rechtskonservativ-völkische Literaturkritiker wie Bartels seit Beginn des 20. Jahrhunderts die Ästhetisierung als Agenda der sozialdemokratisch-jüdischen Seite, als Ausweis von Dekadenz und Verfall homosexueller Ästheten.⁶⁹ Wenn Benjamin nun trotz der ihm vermutlich bekannten Konnotationen des Ästhetisierungsbegriffs, die diesem von völkisch-rechtskonservativer Seite zugeschrieben worden sind, den Begriff selbst den Faschisten als Ausweis ihrer eigenen politischen Scheinaktivität vorwirft, birgt dies letztlich eine gewisse Ironie, insofern er damit implizit auf die Verkommenheit und Dekadenz der Faschisten verweist. Benjamins Vorwurf an die Faschisten, eine Ästhetisierung der Politik zu betreiben, benennt letztlich präzise und konsequent, was beispielsweise Goebbels selbst begrifflich vermeidet, wenn er Politik als Kunst bezeichnet und Politiker als künstlerische Menschen, deren Aufgabe es ist, „aus dem rohen Stoff der Masse das feste und gestalthafte Gebilde des Volkes zu formen.“⁷⁰ Goebbels, der promovierte Literaturwissenschaftler, umschreibt den Politiker als formgebenden Gestalter, was in seiner eigenen Disziplin (und der Benjamins), der Germanistik, noch ein paar Jahre zuvor gängig war als Ästhetisierung zu bezeichnen. Hitler hingegen diffamiert die „ästhetisierenden Literaten“ ausdrücklich⁷¹, so wie sich bereits der rechtsvölkische Bartels gegen die Ästhetisierung wendet.⁷² Deren ideologische Bewertung der Ästhetisierung als Dekadenz und Verfall verbietet Goebbels entsprechend den Begriff *expressis verbis* zu nutzen und auf das eigene politische Verständnis anzuwenden, aber es hindert ihn nicht daran, den damit bezeichneten Prozess für sein eigenes Tun zu reklamieren. Dieses Paradox reflektiert Benjamin in seiner Verwendung gewissermaßen, wenn er einerseits vollkommen schlüssig diese nach ästhetischen Kriterien auf politischer Ebene vorgenommenen, formgebenden Gestaltungen als Ästhetisierung benennt und andererseits die Faschisten darüber mit ihren eigenen Vorwürfen konfrontiert: sie selbst betreiben die Ästhetisierung, die sie ihren Gegnern vorwerfen.

Die letztendliche und einzige Perspektive, die eine derartige ‚Politik‘, die eben nicht aktiv-tätig ist, eröffnet, ist der Krieg und damit gerade nicht, was mit dem positiven Gehalt des Ästhetisierungsbegriffs vor dem Ersten Weltkrieg und vor der spezifischen Umbewertung durch die rechtsvölkischen Literaturkritiker

67 Hannah Arendt. *Walter Benjamin. Bertolt Brecht. Zwei Essays*. München 1971. S. 62. Ebd. S. 62 u. 58f.

69 Vgl. hierzu auch Richard Müller-Freienfels. „Das Gefühls- und das Willensleben.“ Ders., *Grundzüge einer Lebenspsychologie*. Band 1. Leipzig 1924. S. 315.

70 Joseph Goebbels. „An Furtwängler“ (April 1933). *Dokumente der deutschen Politik. Band 1: Die Nationalsozialistische Revolution 1933*. Hg. Paul Meier-Benneckenstein, bearbeitet von Axel Friedrichs. Berlin 1935. S. 255-258.

71 Adolf Hitler. *Mein Kampf* [1925]. Band I. München 1943. S. 116.

72 Bartels (wie Anm. 25). S. 21.

verbunden worden ist: Ästhetisierung im Sinne eines demokratischen Rechts auf eine schöne Lebensumgebung beispielweise oder als Kultivierung im Sinne einer positiven Verfeinerung. Der ursprünglich utopische Gehalt der Ästhetisierung als Versprechen eines Lebens ‚in der Kunst‘, wie es schon Friedrich Schlegels *Lucinde* imaginiert, ist in einer (faschistischen) Diktatur nicht nur unmöglich, sondern wird dystopisch von dieser selbst pervertiert. Die ästhetische Gestaltung der Massen ist ihnen eben nicht im Hinblick auf ihr individuelles Leben möglich, sondern nur im Hinblick auf ihre eigene Vernichtung. Durch die Verwendung zentraler Begriffe wie Ästhetisierung und Politisierung legt Benjamin die paradoxe Widersprüchlichkeit der faschistischen Ideologie offen. Zudem wird das Umschlagen der ursprünglich um 1800 formulierten Bildungsutopie darin fixiert. Benjamins Doppelformel erscheint als Versuch, den Kampf mit rhetorischen Mitteln aufzunehmen, den Faschisten (und Nationalsozialisten) die gleichen Begrifflichkeiten entgegenzuhalten, mit denen sie selbst versuchen, ihre Wirklichkeit „als eine unentwirrbare Mischung von Show, die deutsche Realität vorspiegelt, und von deutscher Realität, die in eine Show manövriert worden ist“⁷³, zu konstituieren und ihr Spiegelkabinett mit der endlosen Reihe sich reflektierender Bilder⁷⁴ durch eine weitere, externe Spiegelung zu brechen, um die Kulissenhaftigkeit des Regimes zu offenbaren. Mit Hannah Arendt formuliert: „Das Zitieren ist ein Nennen, und das Nennen, nicht eigentlich das Sprechen, das Wort und nicht der Satz bringen für Benjamin Wahrheit an den Tag.“⁷⁵

Wenn dies vor allem in der fünften Fassung des *Kunstwerkaufsatzes* nicht mehr ersichtlich ist, dann womöglich, weil Benjamin zunehmend desillusioniert zusehen muss, wie Europa in diesem ‚Blutnebel‘ der Faschisten untergeht. Diese fünfte Fassung erscheint posthum erst 1955, lange nachdem Benjamin sich 1940 an der spanisch-französischen Grenze das Leben nahm, auf der Flucht vor den Deutschen, die, indem sie Benjamins Exil-Arbeitsort Paris besetzten, jede Weiterarbeit für ihn dort unmöglich machten.

73 Siegfried Kracauer. *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [1947]. Frankfurt a.M. 1984 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 479). S. 356.

74 Ebd. S. 354.

75 Arendt 1971. S. 60.