

Het Derde Rijk en de antieken. Mythevorming en architecturale zelfrepresentatie in nazi-Duitsland

door

Jan NELIS*

Abstract

The National Socialist State represented itself by means of vast public buildings, executed in a stripped neoclassical style, thus linking the Third Reich directly with Antiquity and a more recent German past (1750-1850). Hitler, who showed much interest in art and especially in architecture, wanted his Reich, which he came to see as a sort of myth, to look monumental and timeless. The buildings would symbolize the power of the new regime. They were the scene and background of public life and were used to mobilize the German masses into a solid nation. A new political culture, an *ersatz* religion, was created, and a cult to go with it. Politics, aesthetics, religion,... all became one dramatic whole.

Het nazisme is een twintigste-eeuws fenomeen dat een diepgaande invloed heeft gehad op het leven van miljoenen in de aanloop naar de oorlogsjaren, tijdens de oorlog en erna. Velen hebben zich de vraag gesteld hoe dit verschijnsel is kunnen ontstaan en verwezen daarbij meestal naar politieke en economische factoren. In dit artikel zal ik trachten na te gaan hoe het nazisme zich uitte in zijn architectuur. Een onderzoek naar fascistische zelfrepresentatie kan mijns inziens bijdragen tot een beter begrip van de aard van datzelfde fascisme en is volgens George L. Mosse (1999: X-XI) zelfs van fundamenteel belang. Meer bepaald zal ik de classicistische overheidsarchitectuur onder de loep nemen, een bouwstijl die teruggrijpt naar een geromantiseerd klassiek verleden en tevens wortels heeft in de negentiende eeuw. Bouwkunst was een politiek middel. In nazi-Duitsland werd, om een nieuwe staat van een gezicht te voorzien, een oude stijl nieuw leven ingeblazen. Monumentale bouwwerken verrezen die de kracht van het Derde Rijk moesten etaleren. Ze fungeerden als politiek werktuig van Hitler (1889-1945) en zijn NSDAP. Die zagen in het monumentale classicisme het ideale middel om hun totalitaire aspiraties te ondersteunen. Ik zal nagaan hoe het nazisme een tijdloos en onbetwistbaar karakter

* De auteur is aspirant van het F.W.O.-Vlaanderen.

ambieerde en met andere woorden mythische proporties trachtte aan te nemen. Vervolgens zal ik de wijze belichten waarop deze mythe werd geconcretiseerd en de allure aannam van een religieuze cultus waarin de classicistische architectuur fungeerde als drager van de boodschap, als "politischer Sakralbau" (Brenner 1963: 123) die het geheel een mystieke glans moest verlenen. Ik zal met andere woorden twee "disciplines" binnen de nazismestudie nader tot elkaar brengen: een culturalistische benadering in combinatie met de beginselen van het moderne mythenonderzoek. Beide terreinen zijn niet onbetreden, maar hun confrontatie kan mijns inziens tot een vruchtbare kruisbestuiving leiden.

KUNST EN STAAT: CLASSICISTISCHE ARCHITECTUUR IN NAZI-DUIJSLAND

Hoewel Hitler zich graag zag als kunstenaar en intellectueel, gold zijn interesse uiteraard vooral het politieke leven. Kunst kwam slechts op de tweede plaats en was ondergeschikt aan politiek. Hoewel de nationaal-socialisten een waar terreurbewind voerden, waren ze toch genoodzaakt de bevolking op hun hand te krijgen. Een van de middelen die hiervoor werden ingezet was kunst. De overgrote meerderheid van de Duitsers keek met heimwee terug naar het grootse verleden en vooral naar de glorie van Pruisen in de tweede helft van de achttiende eeuw, alsook naar de periode van toenemend nationalisme in de eerste helft van de negentiende eeuw. Vooral de neoclassicistische architectuur van de vroege negentiende eeuw stond symbool voor deze periode. Het lag dan ook voor de hand dat de artistieke creaties uit de tijd van Schinkel (1781-1841, cf. Speer 1940: 7-8) en von Klenze (1784-1864) als voorbeeld dienden (Larsson 1983: 227). Meer bepaald Berlijn zou de grootsheid uit de tijd van Frederik de Grote (1740-1786) terugwinnen en zelfs overtreffen (Speer 1940: 12). Deze neoclassicistische kunst ging echter terug op een kunst die algemeen werd gezien als nog origineler, spontaner, oorspronkelijker en volmakter, namelijk de klassiek Griekse: dit was de ware kunst, de kunst die de ware mens, de ware proporties, het ware leven afbeeldde (Golomstock 1990: 150-151). Naast dit ideale karakter leende de klassiek geïnspireerde kunst zich tevens perfect voor het gebruik door een totalitair regime. Zij werkte de tendens tot abstractie en vormvervreemding tegen, stond voor discipline en orde en werd gezien als Grieks en Germaans, want beide Arisch (Taylor 1974: 91-92). Tevens had een klassieke vormtaal het voordeel dat zij geen radicale breuk betekende met de heersende kunstopvatting. De vormtaal van de

antiek was zeker geen uitzondering in het Duitse stedelijke landschap: niet alleen in de bloeiperiode van het neoclassicisme, maar ook daarna bleven de klassieke beginselen dé maatstaf waaraan architecten zich spiegelde of waartegen ze zich afzetten. In het bijzonder de bourgeoisie getuigde in haar artistieke voorkeur van een sterke neiging tot conservatisme, iets wat ook duidelijk merkbaar was bij de *Führer* zelf (Richard 1988: 37-38). Dat de vormtaal van de klassieken voornamelijk een middel was om een politieke boodschap uit te dragen, blijkt tevens uit het feit dat men de neoclassicistische kunst in wezen slechts zag als een soort overgangsfase (Backes 1988: 50), als een stap op weg naar de echte, volledig *völkische* kunst die nog in het leven geroepen moest worden. Men legitimeerde ze door de Hellenen af te spiegelen als directe voorlopers van de Germanen, als "Ariërs" die aan de basis lagen van de Europese cultuur. In feite was ze dus slechts een rustpunt in een evolutie die moest uitmonden in het grote culminerende moment, namelijk de volledige "germanisering" van Duitsland. Die moest haar bekroning kennen in de *Neugestaltung* van het tot "Germania" omgedoopte Berlijn in 1950. Tot een volledig "Duitse" kunst is het echter nooit gekomen.

De nazi-ideologen speelden sterk in op de aantrekkingskracht van het verleden. Zo is een groot deel van het nationaalsocialistische gedachtegoed gebaseerd op irreële begrippen en veronderstellingen: zoals men vijanden creëert die er geen zijn (Joden, zigeuners, homoseksuelen, ...), creëert men ook een verleden dat niet het échte verleden van Duitsland is, maar slechts een geïdealiseerde doorslag ervan. Dit irrationalisme is een typische uiting van wat men als een aspect van de Romantiek kan bestempelen. De terugkeer naar de klassieke tijden is – via de associatie Germanen-Grieken – slechts een stap verder in dit nostalgische teruggrijpen naar vergane glorie (Krier 1985: 227). De openbare bouwwerken die Hitler in zijn Rijk liet ontwerpen, hadden alle het heroïsche, grootse, monumentale gemeen (Miller Lane 1985: 189). Eerder dan in hun "evenwichtige" verhoudingen lag hun effect in hun enorme afmetingen. *Monumentaliteit* is de rode draad doorheen heel de nationaalsocialistische bouwpolitiek. Ze is volgens Krier (1985: 49) de essentie van de klassieke architectuur van Speer en ging, aldus Backes (1988: 122-123), veel verder dan het louter artistieke: het ging hier niet meer zozeer om schoonheid of klassieke eenvoud als wel om de omvang en om de mogelijkheid een *statement* van macht en betrouwbaarheid te maken. Dit is uiteraard geen exclusief nazistisch gegeven, maar de mate waarin dit principe werd toegepast, was ongezien: het gehele Rijk, van het kleinste dorpje tot de hoofdstad, zou op termijn worden herschapen in één grote bouwwerf,

zodat Hitler zich terecht de "architect" van zijn natie zou kunnen noemen (Merker 1983: 192). Hitler claimde voor zijn Rijk eeuwigheidswaarde: Duitsland zou de tand des tijds weerstaan en tot het einde der dagen een sterk, door de NSDAP bestuurd monolithisch blok vormen, zodat het begrip monumentaliteit ook kan worden gezien in het licht van zijn basisbetekenis:

As the new regimes used large-scale sculpture as a way of reinforcing their own ideologies, statuomania made a more overt shift from commemorating the past to commemorating the present; from the other to the self. (Curtis 1999: 56)

Een belangrijke functie van nazi-architectuur was dus het uitstralen van de macht en sterkte van het Derde Rijk. Men wilde het Duitse volk meer eigenwaarde geven, niet alleen door voortdurend de nadruk te leggen op de raciale eenheid en superioriteit, maar tevens door te wijzen op de onvoorstelbare kracht die een eensgezind volk kon ontwikkelen... een kracht die tijdens de Weimarrepubliek (1919-1933) volgens de nazi's ver te zoeken was geweest (Backes 1988: 190). De (neo)klassieke vormtaal was het instrument bij uitstek om macht te etaleren. De Romeinen, de wettelijke erfgenamen van de klassieke Grieken, hadden als eersten hun Rijk – op de eerste plaats Rome – op grote schaal gevuld met enorme bouwwerken die een goed idee gaven van de rijkdom en potentie ervan, niet alleen aan de buitenwereld, maar tevens aan de eigen bevolking. Als men het heeft over macht, heeft men het altijd over een verhouding; er moet met andere woorden steeds iets zijn waar men macht over heeft, er moet een klankbord zijn. Deze spanning weerspiegelde zich tevens in de architectuur: de meeste gebouwen kwamen pas tot hun "recht" door het contrast met de hen omringende gebouwen, die erdoor in het niet zonken. De monumentale architectuur kan derhalve in zekere zin gelden als een soort visuele metafoor van de nazi-staat.

Zowel de sculpturen als de openbare gebouwen (als sommige schilderwerken) van de NSDAP waren "zeitlose Idealvorstellungen" (Merker 1983: 245). Men wilde zich met zijn kunstwerken profileren als de periode waarin het leven was zoals het in feite altijd al had moeten zijn. Er was echter een belangrijke restrictie: het geluk gold enkel het Noordse ras, zodat men het artistieke ideaal moet zien in een raciale context (Golomstock 1990: 265). Voor het idealisme in de nazi-kunst zijn er diverse redenen. Men trachtte zichzelf eeuwigheidswaarde toe te kennen en creëerde een mythe (cf. infra) die niet in, maar boven de tijd stond. Historisch geconditioneerde "cultuur" werd op deze wijze getransformeerd tot "natuur". Kunst had tevens een sociale rol te vervullen: zij moest ten dienste staan van de gemeenschap

en de boodschap uitdragen van een gezond leven in een gezond, ideaal lichaam. Ten slotte was er nog een veel evidentier en pragmatischer reden voor het nazi-idealisme, namelijk de nakende oorlog (Lehmann-Haupt 1954: 100), waarin de "superieure" Ariërs voor eens en altijd moesten afrekenen met andere, inferieure volkeren.

Hitler had, als gevolg van de frustratie in zijn jeugd, toen hij zonder succes een carrière als schilder en architect ambieerde, een soort *odi-et-amor*-verhouding met kunst. Enerzijds koesterde hij een mateloze bewondering voor al wat klassiek en traditioneel was, anderzijds fulmineerde hij tegen moderne, "entartete" kunst. Of men Hitler nu ziet als kunstenaar of niet, het is een feit dat hij een grenzeloze passie koesterde voor het artistieke en dat hij, als "architect" van zijn Rijk, zichzelf kon zijn en zijn jeugdroom kon trachten te verwezenlijken. Hij creëerde het beeld van de *Führer*-architect die zijn Rijk volledig herschiep met monumentale architectuur. Zijn vrij beperkte artistieke talent en smaak werden niet alleen door Paul Ludwig Troost (1878-1934), maar daarna tevens door zijn pupil en vriend Albert Speer gevoed (Durth 1986: 130). Hitlers voorkeur was grotendeels dezelfde als die van grote delen van de Duitse bevolking. Op architecturaal vlak ging zij uit naar de neoklassieke realisaties die weliswaar, aldus Merker (1983: 188), werden aangevuld met een functionalistische en in zekere zin moderne noot. Zijn persoonlijke bibliotheek bevatte, naast werken over klassieke en *völkische* kunst (Lehmann-Haupt 1954: 50), boeken die door grote delen van de Duitse bevolking werden gemaakt. Onder invloed van Paul Schultze-Naumburg (1869-1949) verdedigde hij de idee van een kunst die de fusie was van Helleense en Noords-Arische kunst (Adam 1992: 32), hoewel hij zelf toegaf (Krier 1985: 239) dat de neoklassieke verwezenlijkingen van het nazi-regime slechts een imitatie konden zijn van de klassieke voorbeelden. Dit ideaal van de Noords-Griekse kunst was voor Hitler datgene waar hij altijd van had gedroomd: zijn persoonlijke voorkeur voor neoklassieke kunst werd alle eer aangedaan, terwijl ook het Duits-*völkische* karakter op deze wijze behouden bleef. Nazi-kunst, die een vrij heterogeen karakter had, was dan ook slechts *völkisch* in heel brede zin, namelijk als men ook de Grieken ziet als Germanen. Dat Hitlers persoonlijke voorkeur voor de klassieke vormtaal doorslaggevend was, bewijst ook het feit dat hij niet erg opgezet was met de beweringen van Alfred Rosenberg (1893-1946). Op artistiek vlak was deze in feite nog "nazistisch" dan zijn *Führer*, want hij beschouwde ook klassieke kunst als inferieur (Backes 1988: 57). Het is geenszins mijn bedoeling de verantwoordelijkheid voor de artistieke politiek bij één enkele persoon te leggen, maar het valt niet te ontkennen dat Hitler in zekere zin zijn eigen

leven leek te willen herschrijven, zijn frustraties trachtte te verwerken door zijn frenetieke bouwbedrijvigheid (Lehmann-Haupt 1954: 91) en zichzelf zag als de motor van zijn natie (Lehmann-Haupt 1954: 49). Zijn invloed op Speer was zo groot dat deze laatste beweerde (Sereny 1999: 218) dat hij niet het Rijk, maar alleen zijn *Führer* diende, die hij zag als "de grootste veroveraar aller tijden" (Sereny 1999: 257).

Het beeld dat de meeste Duitsers die de nazi-tijd beleefden, ongetwijfeld het sterkst is bijgebleven, is dat van de Nürnbergse massameetings. Het grandioze effect dat zij hadden op de toeschouwer was het gevolg van een combinatie van verscheidene factoren. Vooreerst was er het feit dat men zich temidden van een enorme massa mensen bevond, allen aanwezig om de triomf van het Duitse volk te vieren. Dit was echter niet alles. Ook de belichting (de zogenaamde "Lichtdom") en de architectuur creëerden een heel imposant, bijna religieus kader (cf. infra). Ten slotte was er de figuur van Adolf Hitler, die op zijn publiek een hypnotiserende invloed moet hebben uitgeoefend. Het geheel, bestaande uit ceremonies, toespraken en parades, kwam heel teatraal over. De acteurs waren de verzamelde menigte, de regisseurs Hitler en zijn politieke medestanders en de decorbouwer Albert Speer (Durth 1986: 123). De gebouwen vormden het "schöne, symbolhaltige Dekor" (Teut 1967: 289) van een levensecht toneelstuk, namelijk het nazisme. Door middel van de neoklassieke overheidsgebouwen toonde de staat zichzelf. Met het oog hierop werd hun ligging zorgvuldig uitgezocht: vaak staken ze af tegen privégebouwen, zodat er een soort microcosmos ontstond die symbool was voor het Derde Rijk en zijn structuur en orde (Bartetzko 1985: 57). Het mag duidelijk zijn dat men door middel van architectuur dus niet alleen zichzelf wilde representeren, maar tevens een bepaalde politieke invloed wenste uit te oefenen. Men wilde de toeschouwer een onvergetelijk "spektakel" bezorgen, de mythe van het nazisme gestalte geven... en hanteerde daarvoor klassiek geïnspireerde architecturale vormprincipes.

HET MYTHISCHE KARAKTER

In de mythologie worden de dingen niet uitgelegd, niet doorzichtig gemaakt, ze worden alleen maar gekonstateerd en daarna verduisterd. Er wordt een ideologisch sausje overheen gegoten, waardoor we niet zien dat het voedsel onder dat sausje niet zo fris en aantrekkelijk meer is als ons wordt voorgespiegeld. Het is een taalgebruik waarbij we steeds verder van de werkelijkheid verwijderd raken, en verdwalen in steeds vreemdere verhalen. Barthes vergelijkt de mythologische taal graag met de poëtische die

zich in tegenovergestelde richting beweegt, naar de werkelijkheid toe. Poëtische taal wil in laatste instantie samenvallen met de werkelijkheid, er in opgaan. Mythologie is lawaai, poëzie wil stilte zijn.

Deze woorden van Hillenaar (1982: 12) geven de essentie van nazi-kunst weer. Deze kunst werd gehanteerd om een verhaal, het verhaal van de grootsheid van Duitsland onder nazi-bewind, te illustreren en in zekere zin te rechtvaardigen. Al wat men echter deed, was een droombeeld, een wereld van fictieve, veelbelovende ideeën in het leven roepen. Dit "lawaai" zorgt ervoor dat men de "stilte" vergeet, dat men zichzelf verliest in een fictief en utopisch maar tegelijkertijd (en daarom) zeer aantrekkelijk zelfbeeld. Het nazisme laat zich derhalve typeren als een niet organisch gegroeide, secundaire en bewust gecreëerde *mythe*.

In zijn *Mythologies* beschrijft Barthes (1957: 195) mythen als *spraak*. Al hetgene waar men over spreekt, treedt dus in zekere zin de wereld van de mythe binnen, soms bewust, meestal onbewust. Het begrip *spraak* dient men in deze context zeer ruim op te vatten. Eerder dan op het louter auditieve aspect wijst Barthes (1957: 195) op de onderliggende betekenis, op het significantieve: niet de mechanische klanken zelf, maar de betekenis die door middel van dit geluid wordt gecreëerd, constitueert de mythe. Ook voorstellingen kunnen dus "spreken", tot symbolen verworden en een mythe in het leven roepen (cf. ook Mottard/Verdoodt 1999: 11). Toegepast op het nazisme kunnen we dus veronderstellen dat ook hier de voorstellingen, naast het zuivere gedachtegoed, bijdragen tot de bestendiging van de mythe, in zoverre dat men de mythe zelf kan typeren als een soort ideologie.

Hiermee zijn we aanbeland bij de wezensfunctie van de mythe: het transformeren van het relatieve, cultuurgebondene, tot iets wat zijn wortels heeft in de natuur, iets wat met andere woorden "eeuwig" (Hillenaar 1982: 10) is en gerechtvaardigd wordt door een onveranderlijke natuurwet. Mythe betekent dus de overgang van anti-physis naar pseudo-physis (Barthes 1957: 230 en Marchal 1993: 222). De nazi's hadden nood aan een fundament waar zij hun ideologie op konden stelen. De uitvoerige propaganda, die naast de "moderne" reclamemiddelen gebruik maakte van de beeldende kunsten, stond helemaal in het teken hiervan. Het volstond niet zich als juist en goed af te schilderen. Men wilde een legitimatie van een hogere orde, een rechtvaardiging die het nazi-regime niet zou portretteren als een van de geschikte staatsvormen, maar als de ultieme realisatie van wat reeds sinds mensenheugenis als *fatum*, als natuurlijk, vastlag (Neocleous 1997: 71). Men maakte hiervoor gebruik van een van de oudste cultuurverschijnselen ter wereld, namelijk de mythe. Terwijl deze bij antieke cultuurvolkeren een spontaan gegroeid corpus was, was zij in

het geval van het nazisme een (op vrij korte tijd) samengesteld geheel van ideeën dat de aanspraak op eeuwigheid zo snel mogelijk moest zien te realiseren...

Hoewel de mythe die door de NSDAP en haar ideologen in het leven werd geroepen tot doel had de politiek te rechtvaardigen, was zij in feite, als men Barthes (1957: 229-233) volgt, het tegengestelde van politiek. Daar waar de politieke *parole* transitief is, met andere woorden in een directe relatie staat tot de realiteit, is de mythische spraak een soort meta-taal, die niet over de werkelijkheid zelf, maar over – in mindere of meerdere mate abstracte – concepten spreekt. Zij vermijdt het de dingen direct bij name te noemen en hanteert eerder vage begrippen om zo de realiteit te versluieren en zichzelf in een waas van mysterie te hullen. Hoewel Barthes (1957: 233-236) het niet heeft over het nazisme in se, bespreekt hij in zijn *Mythologies* de mythe van “links” die, hoewel ze lijnrecht zou moeten staan tegenover die van “rechts”, grote gelijkenissen vertoont, al is ze een stuk armer. Net als in het geval van het nationaalsocialisme kan hier een (secundaire) mythe ontstaan zodra men het gevoel met de realiteit verliest, zodra de revolutie verwatert tot vergane glorie, tot een ideaal dat enkel nog in de geest voortleeft...

Ook het nazisme gold in de ogen van de machthebbers als een soort revolutie – ook op cultureel vlak –, maar was volgens Lampugnani (1980: 133) “nichts anderes [...] als der eilige Rückgriff auf eine opportunistisch selektierte Vergangenheit.” De hele beweging was dan een mythe, waarbij vooral de talrijke bouwwerken de verkondigers van de boodschap waren, als het ware de *parole* van Barthes (Bültemann 1986: 38). De link mythe-kunst werd dus snel gelegd en de kunst werd als het ware gedragen door een mythische onderbouw. Kunst, of het bredere begrip “fascist aesthetics”, was van onschatbare waarde, zelfs onontbeerlijk, voor het nazisme (Mosse 1999: 52). Binnen de mythische context trad de *Führer* op als een soort heiland, als de Messias die het Duitse volk zou redden uit de neerwaartse spiraal die was ingezet sinds de Eerste Wereldoorlog (Schnell 1978: 29-30). Hoewel er reeds aanzetten waren tot mythisering (onder andere onder invloed van R.W. Darré)¹, waren het Hitler en zijn NSDAP

¹ Dit kaderde o.a. in het bestaan van occulte genootschappen waar tal van nazi-kopstukken deel van uitmaakten, cf. Giorgio Galli's *Hitler e il nazismo magico* (1989) en Mosse (1999: 117-135). Het precieze belang hiervan is door het geheime karakter uiteraard moeilijk te achterhalen. (Galli 1989: 109)

who created the mythos of the German Volk, the mythos able to embody the longing of all those who had looked for consensus and unification. And the arts played a major part in creating this mythos of the dawn of a new German culture and civilization. (Adam 1992: 28)

De *völkische* mythe en vooral die van de Leider waren wezenskenmerken van het nazisme,

structurally indispensable to, in fact the very basis of and scarcely distinguishable from, the Nazi Movement and its Weltanschauung. (Kershaw 1999: 239)

Aan de mythe van de *Führer* en zijn *Volk* werd die van het *Reich* toegevoegd, "eine in die Zukunft projizierte Legende" (Kettenacker 1983: 264-265).

Er waren verscheidene redenen waarom er zo'n sterke behoefte was aan het mythische. Vooreerst had de bevolking nood aan houvast na de ontnuchterende gebeurtenissen tijdens en in de nasleep van de Eerste Wereldoorlog (Marchal 1993: 218). Er ontstond, uit angst voor het "moderne", een klimaat van irrationaliteit, en

die Bereitschaft, rational nicht begründete Mythen und suggestive Metaphern als Handlungslegitimationen absolut zu setzen, war latent. (Marchal 1993: 213)

Het volk had nood aan een sterke man, een leidersfiguur, en vond die in de persoon van Hitler (Kershaw 1990: 20-21). Milfull (1990: 176) stelt echter dat niet alleen het volk naar een nieuw levensdoel smachtte. Ook de nazi-leiders zelf koesterden soortgelijke gevoelens en gingen op de duur in hun eigen mythe geloven. De mythe schept orde in een "modernistische"² chaotische situatie (Golomstock 1990: 225), geeft de bevolking iets om zich aan op te trekken en kan in bepaalde omstandigheden tot een soort *katharsis*³ leiden. Ze fungeert dus geenszins als een onschuldige volksvertelling, maar is een geheel van waarden en symbolen die ingeschakeld worden in het politieke programma en waarvoor kunst van heel groot belang blijkt (Lehmann-Haupt 1954: 43).

Naast de mythe van de *Führer* en zijn Derde Rijk⁴ was de belangrijkste

² Voor een analyse van fascisme als reactionair modernisme zie Neocleous (1997: 59-74).

³ Zo hadden, aldus Mitterig (1998:102), vele massabijeenkomsten een sterk sepulcraal karakter en kon men de angst voor de eigen dood overwinnen "durch Identifikation mit etwas (oder jemand) Höherem."

⁴ Deze waren in nazi-Duitsland onlosmakelijk verbonden, dit in tegenstelling tot het fascistische Italië, waar Benito Mussolini in zekere zin boven zijn beweging stond (Mosse 1999: 3). Een studie van Hitler als het archetype van de Leider en van de wijze waarop dit de partij gaandeweg verdrong werd gepresenteerd door Kershaw met zijn "*The Hitler Myth: Image and Reality in the Third Reich*" (1990).

en meest expliciet geformuleerde de zogenaamde “Noordse”, de reeds vermelde *völkische* mythe. Deze speelde in op het toenemende nationalisme vanaf de negentiende eeuw en ging terug op Darré. Volgens deze laatste stamde het Noordse ras, waartoe ook de Duitsers behoorden, af van de eerste Germaanse migranten, die deels sedentair en deels nomadisch waren. De sedentairen lagen aan de oorsprong van het “edele”⁵, want aristocratische, Noordse ras, terwijl de nomaden zich ontwikkelden tot Joden, Indiërs enz. De nomaden waren materialistisch ingesteld en dreven handel. Zij hadden geen respect voor eigendom... en werden daarom communisten en parasieten⁶. De sedentairen zijn uiteraard volledig het tegengestelde: eerlijk, hardwerkend en zelfstandig (Miller Lane 1985: 154-155). In tegenstelling tot de mythe van het Rijk is de Noordse dus een “biologisch-medizinische” (Reichel 1998: 154), een raciale mythe. Zij lenigde – vooral dan bij Hitler en Alfred Rosenberg (Cecil 1972: 71) – de nood aan een vijand om de eigen angsten op te projecteren (Mosse 1999: 189) en ligt aan de basis van een van de grootste genocides uit de geschiedenis.

Met name in deze mythe deed men er alles aan om de klassieke Grieken (Hellenen) af te schilderen als bloedverwanten van de Ariërs (Adam 1990: 23), een verwantschap die in één keer werd doorgetrokken tot de Romeinen. De klassieke kunst werd ingeschakeld als bindmiddel tussen de klassieke tijd en de nazi-realiteit en opgevoerd in een racistische context, zodat men heden ten dage zou gewagen van een “perversion of the humanist ideal” (Lehmann-Haupt 1954: 38). Het Noords-Arische artistieke en raciale ideaal werd op gelijke hoogte geplaatst als het Helleense. Afwijkingen ervan werden afgedaan als “the product either of an artist of an inferior racial strain or of one mentally or physically diseased” (Lehmann-Haupt 1954: 40)⁷.

Het nationaalsocialistische regime en gedachtegoed is, zoals uit wat voorafging is gebleken, volledig doordrenkt van mythisch denken. Het nazisme kreeg hierdoor bijna het karakter van een religie die zich onder andere van de kunst bediende om een toekomst- (Golomstock 1990: 191) en zelfbeeld te creëren.

⁵ Voor dit predikaat beriep men zich op Tacitus' *Germania* (Canfora 1989: 30-62).

⁶ Dat het zoeken naar een zondebok niet enkel inherent is aan *ersatz*mythen als het nazisme, maar een klassiek mythisch procédé is, blijkt uit het artikel *What Is a Myth?* van Girard (1998: 285-304).

⁷ Het waren echter niet enkel de klassieken die deel gingen uitmaken van de nazi-stamboom. Men deed een beroep op een fragmentarisch verleden en hierbij werden figuren van de meest diverse oorsprong (Homerus, Plato, Zarathoestra, Copernicus, Rembrandt,...) omgedoopt tot proto-nazi's, zodat met name onder “Rosenberg's hand, Hitler's line of spiritual descent looked more like the perambulation of a spider with ink on its legs.” (Cecil 1972: 67)

HET NAZISME ALS RELIGIEUZE CULTUS

Kultermann (1980: 110) beschrijft de architectuur van het nationaal-socialisme als "*Sakralarchitektur*". Vele van de gebruikte vormen zijn inderdaad ontleend aan klassieke architectuur die een cultische functie vervulde⁸. De massameetings die door de nazi's vrij regelmatig werden gehouden, waren zeer formeel en hadden het karakter van rituele, cultische handelingen (Benz 1990: 284-285). Het vergt dan ook weinig verbeeldingskracht de handelingen tijdens de partijdagen te Nürnberg te vergelijken met een christelijke kerkdienst (Schnell 1978: 34). De priester was dan uiteraard Hitler zelf. Hij was degene die het woord voerde, zijn woorden kwamen als het ware direct uit de bijbel⁹ van het nationaalsocialisme en de Hitlergroet betekende zoveel als het kruis-teken. De christelijke symbolen werden vervangen door die van de nazi's: swastika's, adelaars en vlaggen waren alomtegenwoordig op de "cultusplaats". De tribunes, samen met de reeds aangehaalde lichteffecten, zorgden voor een indrukwekkend architectonisch kader, zodat al

the elements of this surrogate religion were thus combined: tradition, ritual, mystical emotional captivation of the ritual participants, and a godlike being at whose very speech the sky broke open. (Benz 1990: 287)

Dit alles zadelde de "gelovige" op met een gevoel van nietigheid, met een "Gefühl von Unterordnung" (Mittig 1998: 102), met het besef dat hij slechts een radertje was in een enorme machine.

Elk volk heeft wel een of andere vorm van religiositeit, een religiositeit die diverse functies kan hebben. Eerst en vooral is er de simpele reden dat er nood is aan een religie als steunpilaar: men wil bevestiging, steun van iets dat hoger is – of in elk geval lijkt – dan het menselijke. Deze functie was uiteraard aanwezig in het nazisme, dat zich vrij negatief opstelde tegenover het christendom (cf. infra) en de daardoor ontstane leegte opvulde... met zichzelf (Buchheim 1968: 19-20). Een tweede belangrijke functie van het religieuze karakter van het nazisme is de legitimatie van datzelfde nazisme (Raith 1997: 81). Door een religieuze dimensie aan te nemen creëert het nazisme een beeld van zichzelf, dat uiteraard niet het échte nationaalsocialisme voorstelt, maar slechts een geïdealiseerde, etherische versie ervan.

⁸ Denk hierbij bijvoorbeeld aan het Pergamonaltaar, dat model stond voor de constructies op het *Zeppelfeld*, of aan het *Haus der Deutschen Kunst*, dat er uitzag als een antieke tempel.

⁹ Deze wordt door Lehmann-Haupt (1954: 41) vereenzelvigd met *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* van Rosenberg. Cecil (1972: 66-67) daarentegen stelt dat Hitlers *Mein Kampf* een "bijbel" van het nazisme het dichtst benaderde en vermeldt Rosenbergs *Mythos* in deze context zelfs niet. Cf. ook Niekisch (1953: 40).

De belangrijkste functie van het nationaalsocialisme als religie is echter het feit dat het via het aanzwengelen van de "community experience" (Taylor 1974: 171) een gevoel van volkseenheid creëert, een fenomeen dat wortels heeft in de negentiende eeuw (Mosse 1991: 2). Het Duitse volk is één, heeft één doel, één *Führer*, één geloof. Net als in de antieke godsdiensten van Grieken en Romeinen, die typische gemeenschaps-culten waren, was het nazisme als religie een exclusief Duitse ("Noordse") aangelegenheid (Benz 1990: 287). De waarde van deze "religie" lag niet zozeer in een persoonlijke relatie tot een quasi onbereikbare godheid, zoals in het christendom, als wel in het feit dat het heel het openbare leven van de Duitse *Volks-gemeinschaft* ordende en richting gaf. Net als bij de antieken ontstond een soort religieuze kalender (Adam 1992: 77) met tal van jaarlijks terugkerende gemeenschapsactiviteiten, een soort "politisch-kultische Handlungen" (Brenner 1963: 120) waarvan de voornaamste de partijdagen, dodenherdenkingen en de zogenaamde *Thingspiele*¹⁰ – interactieve, *völkische* toneelopvoeringen met zang en dans – waren. Het nazisme als religie had met andere woorden ook een uitgesproken sociale functie.

Vooraf de figuur van Adolf Hitler was uiterst geschikt om de rol van hogepriester op zich te nemen: hij was vrij plotseling komen opduiken in het Duitse politieke leven – ook al genoot hij reeds een zekere bekendheid na de putsch van 1923 – en intrigeerde bepaalde delen van de Duitse bevolking mateloos door zijn sterke retorische kwaliteiten en door de verwachtingen die hij in het vooruitzicht stelde. Sommigen, zoals Joseph Goebbels (1897-1945)¹¹, zagen hem bijna als een god, die de heilsverwachting zou inlossen. De Hitlercultus die voortvloeyde uit de mythe van de *Führer* kwam er uiteraard niet van de ene dag op de andere. Het was een geleidelijke evolutie die op treffende wijze wordt verwoord door Albert Speer (1976: 244):

Ik weet nog hoe verbaasd ik was dat dit alles (sc. de rituelen op het Zeppelinfeld) Hitler zelf naar de achtergrond drong. Hij begon zich dan ook inderdaad ter wille van de 'ritus' beperkingen op te leggen, zijn retorische kracht niet meer volledig uit te spelen in Neurenberg, de architectuur en het massale van de demonstratie op de voorgrond te plaatsen, totdat de geweldige entourage van de plechtigheid in zekere zin de plechtigheid zelf was geworden. Mijn aanvankelijke verbazing had waarschijnlijk hiermee te maken, dat ik dit terugtreden dat de indruk van bescheidenheid maakte,

¹⁰ Voor meer info zie Taylor (1974: 210-218) en *Illusionen in Stein* van Bartetzko (1985).

¹¹ Cf. de woorden van Goebbels (geciteerd in en vertaald door Golomstock 1990: 300): "When the Führer last addressed the people, it felt as though Germany had been transformed into one House of God... This was religion in the deepest and most mystical sense of the word."

niet goed kon rijmen met de pretentie die Hitler had. Het lijkt me onder-tussen waarschijnlijker, dat hij de kleine pretentie van de gevierde volks-held te zijn, opgaf voor de veel grotere van de godsdienststichter.

Het was inderdaad slechts een vrij kleine stap van de mythe van de reddende *Führer* naar de cultus van de Verlosser,

given that a saviour figure with a charismatic and absolute claim to authority stood at the head of the Nazi movement, ready, as it were, for religious interpretation. (Benz 1990: 286)

Men durfde het christendom niet openlijk aan te vallen, laat staan afschaffen, want grote delen van de Duitse bevolking hingen deze religie of een van haar varianten aan. De aanvallen waren eerder indirect. Omdat de meeste gelovigen enkel "formeel" hun geloof beleden, trachtte men de zichtbare symbolen van het christendom zoveel mogelijk uit het straatbeeld te laten verdwijnen en te vervangen door die van de nieuwe, nazistische religie.¹² Anderzijds adopteerde men ook vormelijke aspecten van het christendom, zoals de verbale uitdrukkingvormen.

Daarnaast begon men een campagne ter promotie van de oorspronkelijke, "Noordse" godsdienst, door onder andere een aantal oude Germaanse rituelen terug in te voeren (Lehmann-Haupt 1954: 142-143). Een van de meest rabiate anti-christenen was Rosenberg, die argumenteerde dat de Kerk eeuwenlang het geloof had gemonopoliseerd en de Duitsers had vervreemd van hun "Noordse" roots. Hij wilde terug naar de "oude situatie", waar het religieuze gemeenschapsleven werd geregeld door zogenaamde "mannenbonden". Hij pleitte dan ook voor de heroprichting van de dynastie en voor een individueel godsgeloof in functie van het volk, zonder kerkelijke tradities. Op deze manier zou men weer aanknoping vinden met de ware, Germaanse tradities. Men had hier wel oren naar, maar beseftte dat een al te negatieve houding tegenover de Kerk meer na- dan voordelen zou opleveren. De houding van met name Hitler was dan ook veel gematigder dan die van zijn voor-naamste ideoloog Rosenberg (Cecil 1972: 110-111). Het onverbiddelijk

¹² Cf. Marchal (1993: 219) : "In 'völkischen' Zeremonien, die sich in Sprache und Form geradezu zu Paraliturgien entwickelten und eine Konsekrierung des Systems beabsichtigten, sollte der christliche Glaube durch einen das Blut mystifizierenden politischen Glauben ersetzt werden. Zu diesem Zweck wurden verschiedene Typen von Feiern entwickelt, welche die christlichen Feiern verdrängen und insbesondere die Volksgemeinschaft vergegenwärtigen sollten, wie Thingspiele und mit aller suggestiven Wucht die Massenkundgebungen der NS-Parteitage, die das Individuum emotional im Volksganzen, in der Masse, aufgehen liessen: Für den neu geschaffenen Mythos wurden die Kulte geschaffen, die Ekstase inszeniert."

met de grond gelijk maken van kerken ging dan ook net iets te ver, maar als men de kans schoon zag, aarzelde men niet de kerkgebouwen een andere functie te geven die beter paste in het kader van de nieuwe, *völkische* religie¹³. Deze "ersatz religion" (Taylor 1974: 217) maakte gebruik van onder andere architectuur om zich aan de gelovigen te tonen, zodat de klassiek geïnspireerde kunst hier tot op zekere hoogte dezelfde functie vervulde als 2500 jaar geleden.

Uit wat voorafging is gebleken hoe nauw de relatie was tussen politiek en cultuur ten tijde van het bewind van de NSDAP. Men greep terug naar een eeuwenoude vormtaal om het publiek een zelfbeeld te presenteren dat uiteindelijk mythische proporties begon aan te nemen en deel ging uitmaken van een levensecht drama, van de nieuwe, nationaalsocialistische religie. Ongetwijfeld was de liefde voor klassieke kunst van potentaten als Hitler en Speer oprecht en speelde politiek hierin aanvankelijk een heel kleine, zelfs geen rol. Het gebruik dat ze ervan maakten was echter des te meer gericht op politieke doeleinden en werkte mee aan de creatie van een illusoire mythe die, doordat de dirigenten er zelf in begonnen te geloven, mee aan de basis lag van haar eigen ondergang.

BIBLIOGRAFIE

- Adam P., *The Arts of the Third Reich*, 1992, Thames & Hudson, London.
 Backes K., *Hitler und die bildenden Künste*, 1988, DuMont, Köln.
 Bartetzko D., *Illusionen in Stein*, 1985, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
 Barthes R., *Mythologies*, 1957, Editions du Seuil, Paris.
 Id., *Ceuvres complètes. Tome 1, 1942-1965*, 1993, Editions du Seuil, Paris.
 Benz W., *The Ritual and Stage Management of National Socialism: Techniques of Domination and the Public Sphere*, in: Milfull J., *The Attractions of Fascism*, 1990, Berg, New York/Oxford/München, p. 273-288.
 Brenner H., *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, 1963, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
 Buchheim H., *Totalitarian Rule: Its Nature and Characteristics*, 1968, Wesleyan University Press, Middletown (Connecticut).
 Bültmann M., *Architektur für das Dritte Reich*, 1986, Verlag für Architektur und technische Wissenschaften, Berlin.

¹³ Zo herschiep men bijvoorbeeld kerken in monumenten voor gestorven Germaanse helden (Taylor 1974: 92).

- Canfora L., *Le vie del classicismo*, 1989, Laterza, Roma/Bari.
- Cecil R., *The Myth of the Master Race: Alfred Rosenberg and Nazi Ideology*, 1972, B.T. Batsford Ltd., London.
- Curtis P., *Sculpture 1900-1945: after Rodin*, 1999, Oxford University Press, New York.
- Damus M., *Gebrauch und Funktion von bildender Kunst und Architektur im Nationalsozialismus*, in: Schnell R., *Kunst und Kultur im deutschen Faschismus*, 1978, J.B. Metzler, Stuttgart, p. 87-128.
- Darré R.W., *Das Bauerntum als Lebensquell der Nordischen Rasse*, 1929, Lehmanns Verlag, München.
- Durth W., *Deutsche Architekten: Biographische Verflechtungen 1900-1970*, 1986, Friedr. Vieweg & Sohn, Braunschweig.
- Galli G., *Hitler e il nazismo magico*, 1989, Rizzoli, Milano.
- Girard R., *What Is a Myth?*, in: Segal R.A., *The Myth and Ritual Theory*, 1998, Blackwell, Malden (Massachusetts)/Oxford, p. 285-304.
- Golomstock I., *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, fascist Italy and the People's Republic of China*, 1990, Collins Harvill, London.
- Grosshans H., *Hitler and the Artists*, 1983, Holmes & Meier, New York/London.
- Hillenaar H., *Roland Barthes: existentialisme, semiotiek, psychoanalyse*, 1982, Van Gorcum, Assen.
- Hitler A., *Mijn kamp*, De Amsterdamsche Keurkamer, geen datum, Amsterdam (vertaald door Steven Barends).
- Kershaw I., *"The Hitler Myth": Image and Reality in the Third Reich*, 1990, Oxford University Press, Oxford.
- Id., *'Working Towards the Führer'. Reflections on the Nature of the Hitler Dictatorship*, in: Leitz C., *The Third Reich*, 1999, Blackwell, Oxford, p. 229-252.
- Kettenacker L., *Der Mythos vom Reich*, in: Bohrer K.H., *Mythos und Moderne* (Neue Folge Band 144), 1983, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, p. 261-289.
- Krier L., *Albert Speer: Architecture*, 1985, AAM Editions, Bruxelles.
- Kultermann U., *Die Architektur im 20. Jahrhundert*, 1980, DuMont, Köln.
- Lampugnani V.M., *Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts*, 1980, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart.
- Larsson L.O., *Albert Speer: Le plan de Berlin 1937-1943*, 1983, AAM Editions, Bruxelles.
- Lehmann-Haupt H., *Art under a Dictatorship*, 1954, Oxford University Press, New York.
- Marchal G.P., *Mythos im 20. Jahrhundert. Der Wille zum Mythos oder die Versuchung des "neuen Mythos" in einer säkularisierten Welt*, in: Graf F., *Mythos in mythenloser Gesellschaft: das Paradigma Roms*, 1993, B.G. Teubner, Stuttgart/Leipzig, p. 204-229.
- Merker R., *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus*, 1983, DuMont, Köln.
- Milfull J., *'My Sex the Revolver': Fascism as a Theatre for the Compensation of Male Inadequacies*, in: Milfull J., *The Attractions of Fascism*, 1990, Berg, New York/Oxford/München, p. 176-185.

- Miller Lane B., *Architecture and Politics in Germany 1918-1945*, 1985, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- Mittig H.-E., *NS-Stil als Machtmittel*, in: Schneider R., *Moderne Architektur in Deutschland: 1900 bis 2000*, 1998, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, p. 101-116.
- Mosse G.L., *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, 1991, Cornell University Press, Ithaca/London.
- Id., *The Fascist Revolution: Toward a General Theory of Fascism*, 1999, Howard Fertig, New York.
- Mottard A./Verdoordt I., *Waarom wil iedereen een flat met uitzicht op zee?*, in: *Tsjip/Letteren: tijdschrift voor literaire, culturele en kunstzinnige vorming*, jaarg. 9, nr. 4, december 1999, p. 9-16.
- Neocleous M., *Fascism*, 1997, Open University Press, Buckingham.
- Niekisch E., *Das Reich der niederen Dämonen*, 1953, Rowohlt, Hamburg.
- Raith F.B., *Der Heroische Stil*, 1997, Verlag für Bauwesen, Berlin.
- Reichel P., *Bildende Kunst und Architektur*, in: Bertram T., *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, 1998, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, p. 154-166.
- Richard L., *Le nazisme et la culture*, 1988, Complexe, Bruxelles.
- Rosenberg A., *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, 1941 (orig. 1930), Hohen-eichen Verlag, München.
- Schnell R., *Die Zerstörung der Historie. Versuch über die Ideologiegeschichte faschistischer Ästhetik*, in: Schnell R., *Kunst und Kultur im deutschen Faschismus*, 1978, J.B. Metzler, Stuttgart, p. 17-55.
- Sereny G., *Albert Speer: verstrikt in de waarheid*, 1999, Contact, Amsterdam.
- Speer A., *Neue deutsche Baukunst*, 1940, Volk und Reich, Prag.
- Speer A., *Inside the Third Reich*, 1970, MacMillan, New York.
- Speer A., *Speer in Spandau: dagboeken*, 1976, In den Toren, Baarn.
- Taylor R.R., *The Word in Stone: The Role of Architecture in the National Socialist Ideology*, 1974, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London.
- Teut A., *Architektur im Dritten Reich 1933-1945*, 1967, Ullstein, Berlin.