

## CLASSICISME IN DE KUNST VAN HET NAZISME

In 1933 kwam in Duitsland de NSDAP aan de macht. Dadelijk verstevigden de nieuwe machthebbers hun greep op de bevolking door middel van politieke terreur en propaganda. Hierin was een unieke plaats voorzien voor de beeldende kunsten, die evolueerden tot wat men tegenwoordig “nazi-kunst” noemt. Deze kunst – voornamelijk architectuur en sculptuur – had echter haar wortels in een reeds bestaande traditie die terugging op het Neoclassicisme van de late achttiende en vroege negentiende eeuw, en dus op klassieke kunst. Dit zogenaamde “nazi-classicisme” is het onderwerp van dit artikel. Achtereenvolgens zal worden nagegaan wat de positie was van kunst in nazi-Duitsland, welke organen het artistieke leven stuurden, wat men kan verstaan onder classicisme, wat het karakter was van deze twintigste-eeuwse revival van de antieken, in hoeverre Hitler zijn stempel op de cultuur drukte en, last but not least, hoe de situatie in Duitsland gekaderd kan worden in een grotere, internationale beweging.

### Kunst in nazi-Duitsland

*“La Poésie (...) n'a pas d'autre but qu'Elle-même; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème.”* Deze woorden van Charles Baudelaire ([1821-1867], 1968:462) drukken heel goed uit wat helemaal niét het doel was van kunst in het nationaal-socialisme, namelijk de kunst zelf (cf. ook Golomstock, 1990:169): kunst was immers tijdens het nazi-regime bij uitstek een politiek gegeven; de betekenis van kunstvoorwerpen werd niet op de eerste plaats gezien op het niveau van het esthetisch-artistieke, maar op het politico-sociale vlak, vermits dit, en niet de esthetiek, de hoofdbekommernis was van het nazistische regime. Kunst was de uiting van de sterke eenheid van de nationaal-socialistische staat<sup>1</sup>, die prat ging op zijn jeugdige, viriele imago. Aangezien dit imago aan de man moest worden gebracht, kreeg de kunst een vormende, didactische functie toebedeeld. De bedoeling van kunst – en in het bijzonder van monumentale architectuur – was met andere woorden het creëren van een beeld van de staat, teneinde te

---

<sup>1</sup> Die nam op haar beurt het karakter van een *Gesamtkunstwerk* aan, cf. Schnell, 1978:18: *“Dieses Herrschaftsinstrument diente gleichwohl nicht nur der scheinhaften Stillstellung historischer Prozesse, sondern brachte darüber hinaus in seiner Struktur den alten Traum von der Schönheit des Staates in ironischer Weise realpolitisch zur Geltung: der bürgerliche Staat als faschistisches Gesamtkunstwerk.”*

komen tot een verregaande sociale controle. Kunst was onlosmakelijk verbonden met de intensieve propaganda, zodat men kan spreken van een doorgedreven "*Politisierung der Kunst*" (Durth, 1986:123-124).

Naast deze hoofdbetrachting werd door de toenemende artistieke productie nog een andere nood gelenigd. Er was immers niet alleen behoefte aan nieuwe bouwwerken, maar tevens keek men aan tegen heel hoge werkloosheidscijfers: beide problemen werden, zij het tijdelijk, opgelost door de toenemende bouwbedrijvigheid die vanaf 1933 merkbaar was in heel Duitsland (Larsson, 1983:7). Het belang van *Kunst* voor de overheden was niet te onderschatten en er werden dan ook vele instellingen in het leven geroepen om het artistieke leven in "goede" banen te leiden (Lehmann-Haupt, 1954:69-70). Vooral de architectuur, die werd gezien als de moeder der kunsten, paste om evidente redenen (grootseheid, zichtbaarheid, toegankelijkheid,...) perfect in het kraam van de NSDAP'ers (Schäche, 1991:45), die haar maakten tot hoofdbestanddeel van hun artistieke politiek.

De fascistische ideologie is, zoals bekend, zeer negativistisch, behalve uiteraard waar het het eigen volk betreft. Zij wordt met andere woorden evenzeer gekenmerkt door wat ze afkeurt als door wat ze goedkeurt, of zowel door wat ze niét is als door wat ze wel is (cf. Benz in Milfull, 1990:273). Deze "*unstable ideological core*" (Golsan, 1992 XI, cf. ook Schnapp, 1996:XVI) heeft uiteraard ook zijn gevolgen voor de kunst, daar deze, in het kader van de bovengenoemde *Politisierung*, zeer hecht verbonden is met de politieke ideologie. Het politieke verhaal dat de nationaal-socialisten creëerden, was een vrij onsamenhangend samenraapsel van ideeën: "*As in the other Fascist parties, the NSDAP's ideology was an eclectic ragbag. Hitler's twenty-five-point programme was both nationalist and socialist, as befitted the party's title. It was above all anti-Versailles and anti-Semitic, as well as opposed to the boss class, the bourgeoisie (...). It was in favour, inter alia, of autarky, a Greater Germany, Fascism in Italy and later Spain, Japanese expansionism (but not Japanese people), land reform, law and order, Lebensraum (...)*" (Van der Vat, 1997:29). Het is dus niet verwonderlijk dat ook de artistieke productie in dezelfde lijn lag: al wat men geschikt achtte, werd opgenomen en bestempeld als *völkische Kunst*, zodat "*Nazi 'policy' on architecture can best be summarised as follows: if it was useful they used it*" (Van der Vat, 1997:55). Het gevolg van de verregaande ideologisch-artistieke inconsistentie was niet alleen dat er grote verwarring bestond en dat er zich vele polemieken ontsponnen (onder andere tussen Joseph Goebbels [1897-1945] en Alfred Rosenberg [1893-1946]), maar tevens dat er een enorme hoeveelheid literatuur verscheen die moest zorgen voor een legitimatie van de chaotische situatie: "*Hence to express support for good 'German' architecture, these writers produced a flood of books and articles explaining why some buildings were appropriate for Germany.*" Dit mis-

lukte echter, in zoverre dat gedurende *“the six years of Nazi peacetime rule, it proved impossible to produce any theories on good German architecture into a thoroughgoing program”* (Taylor, 1974:79). Ook de kunst zelf kan op haar beurt in deze optiek gezien worden als een soort legitimatie of, beter gezegd, compensatie (Golsan, 1992:XI) voor de ideologische leemte.

Als ik het over “kunstproductie” heb, gaat het in vele gevallen over een bijna industriële productie (Curtis, 1999:59); gezien het hoofdzakelijk politiek-propagandistische doel van de kunst werden in de jaren dertig en vroege jaren veertig kunstvoorwerpen die deel uitmaakten van de overheidspropaganda, in groten getale geproduceerd, daar zij nu eenmaal grote delen van de bevolking moesten bereiken. De vraag rijst dan ook of men nog wel echt van “kunst” mag gewagen, niet alleen omwille van de zeer arme ideologische basis, maar tevens omwille van het feit dát er een ideologische basis bestaat. De woorden van Golsan (1992:IX) verwoorden dit op treffende wijze: *“... many would share the view (...) that fascism and culture are fundamentally antithetical terms. This was certainly the position of those who opposed fascism in Europe during the heyday of the dictators, and it remains a prevalent attitude in many quarters today. As Zeev Sternhell has argued, many on the Left and on the Right dismiss fascism as an ‘anomaly’, an ‘aberration’, that has no real substantive connection to the development of European culture.”* Het staat de lezer uiteraard vrij ze te verwerpen of te aanvaarden...

## Instanties

In de nationaal-socialistische propaganda speelde kunst een belangrijke - zonet de belangrijkste - rol. Reeds in de vroegste jaren hield met name Adolf Hitler (1889-1945) zich bezig met kunst en reflectie over kunst. De basis was echter steeds politiek, in zoverre dat men bijvoorbeeld in de polemische geschriften tegen “moderne” kunst niet zozeer de kunst zelf afkeurde als wel het feit dat ze door staatsgevaarlijke (dus Joodse of communistische) elementen werd geproduceerd. In deze eerste jaren waren weliswaar al de kiemen zichtbaar van de latere campagne tegen “ontaarde” kunst, maar toch hield men zich nog min of meer op de vlakte. Vooral aan het eind van de jaren twintig (en zeker tijdens de crisisjaren) begon zich een min of meer vastomlijnde kunstpolitiek af te tekenen, voornamelijk onder invloed van Alfred Rosenberg (Miller Lane, 1985:147). Men onderscheidde zich aanvankelijk vooral door het bekritisieren van de moderne architectuur (voornamelijk die van het *Bauhaus*), hoewel ook de andere kunsten het moesten ontgelden. Gaandeweg ontstonden een aantal organisaties die het culturele leven richting moesten geven; eerder dan één

hecht blok te vormen, bekampten deze instellingen elkaar, zodat de politieke situatie zich ook hier weerspiegelde in een van haar afhankelijk domein.

Alfred Rosenberg was net als Hitler een "miskend" architect. Het is niet ondenkbaar dat hij precies omwille van deze frustratie zo hevig van leer trok tegen al wat niet *völkisch* was... In elk geval betekende zijn bijdrage aan de NS-cultuurpolitiek voor de kunst eerder een verlies dan een gewin: "*What Alfred Rosenberg actually had to say about art is relatively unimportant. Like the other Nazi ideologists he is rational up to a point, but logic suddenly breaks down at decisive junctures and he becomes obsessed with his 'myth' (...) Rosenberg knows but does not love the structure of twentieth-century culture. His understanding is that of an expert wrecker. He knows every column, every beam and support, the better to tear down the whole edifice, to sweep up the rubble, and to put something else in its place*" (Lehmann-Haupt, 1954:41-42). In tegenstelling tot Goebbels, die een ietwat meer liberale, moderne kunstopvatting propageerde, was Rosenberg bezeten door al wat oer-Duits was, door het *völkische* ideaal dat de basis vormde van de *Blut-und-Boden*-ideologie. Zijn verdienste was niet zozeer het introduceren van nieuwe ideeën en theorieën als wel het verzamelen en tot een geheel samensmeden van wat reeds vóór hem was verteld. Met name het concept van het *Blut und Boden*<sup>2</sup> was reeds in 1929 ontwikkeld door R. Walter Darré (1895-1953), een landbouwkundige die zijn ideeën uiteenzette in zijn "*Das Bauerntum als Lebensquell der nordischen Rassen*" (1929, cf. Frampton, 1988:266). Rosenberg was hoofd van de zogeheten *Kampfbund für deutsche Kultur* (1929). Dit orgaan was zeer oubollig en werd, net als Rosenberg zelf, vooral gekenmerkt door de vehemente afkeer van al wat niet als Duitse ("Nordische" of "Arische") cultuur werd beschouwd. Het voornaamste doel was met andere woorden de vervuiling van de kunst tegen te gaan en een heroïsche - want door en door Duitse - artistieke traditie in het leven te roepen of, zoals de nazi's het zelf liever zagen, nieuw leven in te blazen. Na het aanvankelijk vrij grote succes van Rosenberg en de zijnen kwam hij vanaf 1933 in conflict met Goebbels en zijn *Reichskulturkammer*. De polemiek betrof voornamelijk de precieze invulling van het begrip *völkisch*: daar waar Rosenberg dit zeer strikt hanteerde, was Goebbels - die het als politicus gewoon was te schipperen - eerder geneigd tot een ruimere opvatting, teneinde ook de door Hitler geliefde klassieke kunst haar plaatsje te gunnen. Het pleit werd uiteindelijk beslecht in het voordeel van Goebbels (Miller Lane, 1985:182): in 1934 werd de *Kampfbund* omgedoopt tot *NS Kulturgemeinde* en vanaf 1935, ook al bleef ze bestaan, was laatstgenoemde van geen tel meer... Rosenberg kreeg een onbetekenend postje toegewezen en werd aldus naar het achterplan geschoven<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Dit zou terugkeren in Rosenbergs *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* (1930, cf. Adam, 1992:33).

<sup>3</sup> Voor meer informatie zie Brenner (1963:78-82) en Taylor (1974:63-66).

Vanaf 1933 werd de *Reichskulturkammer* onder leiding van Goebbels het staatsorgaan voor de cultuurpolitiek. Hoewel hij een iets verdraagzamer koers voer dan Rosenberg, kwam het er toch op neer dat in het Derde Rijk alle kunst-disciplines<sup>4</sup> in één kamer werden gegroepeerd, een kamer die niet zozeer van onderen (als een soort vakbond) als wel van bovenaf werd geleid of, beter gezegd, gedirigeerd (Petropoulos, 2000:215-216). Er was zelfs in zekere zin sprake van een artistieke dictatuur: *“Les motifs sur lesquels s'appuya Goebbels pour justifier la création d'une Chambre de culture furent les suivants: la nécessité de combattre les éléments nuisibles à l'Etat, le souci d'impulser chez les artistes une volonté commune. Il prétendait que son intention était simplement de pallier la prétendue anarchie culturelle par un regroupement centralisé de toutes les organisations professionnelles. En réalité, une dictature était installée sur les lettres et les arts”* (Richard, 1988:107-108). De *Reichskulturkammer* was van enorm belang voor het lot van de kunstenaar in nazi-Duitsland: niet alleen werden staatsopdrachten alleen uitbesteed aan leden ervan, maar tevens was het artiesten die geen lid waren verboden hun beroep nog uit te oefenen... en Joden werden niet toegelaten (Golomstock, 1990:94). Mede door de steun van Hitler, die het extremisme van Rosenberg niet altijd wist te appreciëren, werd de *Reichskulturkammer* hét instrument om het culturele leven van de Duitse massa “inhoud” te geven, zodat na de quasi-eliminatie van Rosenberg en zijn *Kampfbund* *“Goebbels had become the second most important man in the land”* (Adam, 1992:52).

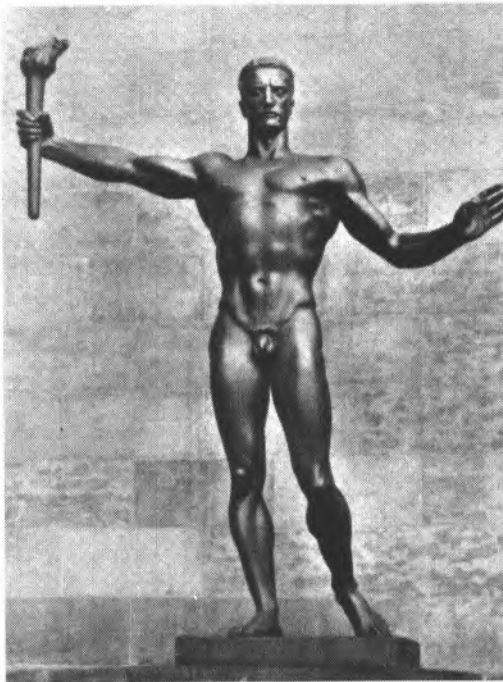
## Classicisme

*“It is a mistake to try to define classicism. It has all sorts of useful meanings in different contexts”* (Summerson, 1985:7). Het tweede deel van dit citaat vat in feite de essentie van heel deze korte studie samen, namelijk het feit dat men doorheen de eeuwen op vele manieren met de erfenis van de (in bredere zin) klassieke Oudheid is omgegaan. Het eerste gedeelte is al even positief, gezien Summerson er hier op wijst dat hét classicisme niet bestaat: er zijn alleen de verschillende classicismen zoals we die uit de geschiedenis hebben leren kennen. Ik ben meer bepaald zeer opgezet met deze uitspraak omdat zij de titel van dit artikel overeenhoudt, namelijk dat veel van de kunst van de nazi's, hoe verschillend ook van de vele andere classicismen, kan worden beschouwd als classicistisch, zij het dat dit classicisme, ten gevolge van de specifieke ontstaanscontext, wel een heel bijzonder karakter heeft: classicisme heeft als belangrijkste wezenskenmerk het feit dat het de klassieke Oudheid gebruikt, fil-

<sup>4</sup> Ni. literatuur, theater, muziek, radio, pers en beeldende kunsten.

tert – men selecteert, maakt geen volledig getrouwe kopieën - en aan zijn eigen noden aanpast... en dat is precies wat Hitler en de zijnen deden.

Een andere kwestie is uiteraard of nazi-kunst “klassiek” is, in de zin dat zij de idealen van bijvoorbeeld de klassiek Griekse tempelbouw en beeldhouwkunst belichaamt, de ideale proporties, het ideale evenwicht dat we nog steeds zien in de talrijke archeologische overblijfselen... een evenwicht dat ook op de geest betrekking heeft. Door middel van de hierna volgende bespreking van het karakter van het nazi-classicisme hoop ik te kunnen aantonen in hoeverre men de hele *habitus* van de klassieke mens trouw bleef, maar tevens - wat nog duidelijker zal blijken - in hoeverre men dit niét deed. Laat ik alvast als aanloop een tipje van de sluier oplichten aan de hand van de woorden van Adam (1992:200): *“If we look at a figure of antiquity we can see the living image of a person; individuality is clearly visible. The gesture is natural. It emanates from feelings we can understand. The National Socialist figures strike a pose. A gesture is personal, a pose is synthetic, imposed from the outside. The frozen pose became the ideal instrument of political indoctrination, the elimination of personal freedom. It explains the feelings of unreality and deceit which we experience when we look at these statues. How could people have thought that these figures represented real persons, real living beings?”*



Afb. 1: *Wehrmacht* (Arno Breker): sculptuur voor de Neue Reichskanzlei te Berlijn, uit: WERNER, *Deutsche Plastik der Gegenwart* (Berlin 1940), p.158.

### Phidias in nazi-dienst

Hoewel Hitler zich graag zag als kunstenaar en intellectueel, gold zijn interesse uiteraard vooral het politieke leven. Kunst kwam op de tweede plaats en was ondergeschikt aan wat de machthebbers op het nationale en internationale plan deden. Hoewel men in de nazi-staat een waar terreurbewind voerde, was men genoodzaakt de bevolking - of toch een deel ervan - op zijn hand te krijgen. Eén van de middelen die hiervoor werden ingezet was kunst. De meerderheid der Duitsers keek met heimwee terug naar het grootse verleden, naar de glorie-tijd van Pruisen en in iets mindere mate naar de prille ééngemaakte staat.

Voor de neoclassicistische architectuur van de vroege negentiende eeuw stond symbool voor deze periode en het lag dan ook voor de hand dat men de artistieke creaties uit de tijd van Schinkel (1781-1841, cf. Speer, 1940:7-8) en von Klenze (1784-1864) als voorbeeld nam: "*Ainsi, le classicisme et surtout le style dorique convenaient à bien des égards aux édifices du futur Berlin. Il pouvait incarner le style local tout en perpétuant la période faste de la Prusse et une tradition généralement reconnue comme exemplaire de la construction moderne. En tant que symbole de l'esprit prussien, elle exprimait des qualités avancées par le mouvement national-socialiste*" (Larsson, 1983:227). Meer bepaald Berlijn zou de grootsheid die het kende onder het bewind van Frederik de Grote (1740-1786) terugwinnen en overtreffen (Speer, 1940:12). Deze neoclassicistische kunst ging echter terug op een kunst die nog origineler, spontaner, oorspronkelijker en volmakter was, 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, daar zij de tendens "*to be abstract, to become alien to reality, and to destroy form*" tegenwerkte, aan de andere kant stond voor "*self expression through discipline and rules*" en gezien werd als "*as much Greek as German, because both were 'Aryan'*" (Taylor, 1974:91-92). Tevens had een klassieke vormtaal het voordeel dat zij geen radicale breuk betekende met de heersende kunstopvatting. Zoals er in de schilder- en beeldhouwkunst een zekere continuïteit bestond<sup>5</sup>, was ook de vormtaal van de antieken 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 ar-

<sup>5</sup> Uiteraard wil ik het belang van de *entartete Kunst* (kunst die door de nazi's werd gezien als niet *völkisch*, want internationalistisch, communistisch of gewoonweg "lelijk") niet minimaliseren, maar toch is het zo dat de nazi-schilderkunst wortelde in een reeds bestaande, vrij populaire traditie van voornamelijk genreschilderwerken.

tistische voorkeuren 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 een echte, volledig *völkische* kunstopvatting die nog in het leven geroepen moest worden. Men legitimeerde ze als het ware door de Hellenen af te spiegelen als directe voorlopers van de Germanen<sup>6</sup>, 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 haar bekroning zou kennen in de volledige *Neugestaltung* van het tot "*Germania*" omgedoopte Berlijn in 1950. Tot een volledig "Duitse" kunst is het nooit gekomen: in de oorlogsjaren richtte de aandacht van de overheden zich voornamelijk op de dringende staatszaken, zodat niet alleen de polemische campagnes tegen staatsgevaarlijke kunst, maar ook de productie en het patronaat van officiële kunst afnamen... het valt trouwens sterk te betwijfelen of men, mocht Duitsland gezegevierd hebben, dit ideaal wel ooit zou hebben bereikt.

Zoals uit de *Blut-und-Boden*-these blijkt, speelden de nazi-ideologen sterk in op de aantrekkingskracht van het verleden en het landleven. Zo is in wezen heel het nationaal-socialistische gedachtegoed gebaseerd op irrealistische 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 in de vorige eeuw als een aspect van de Romantiek zou hebben bestempeld, namelijk het ontsnappen aan de harde realiteit en het vluchten in een idylle, in een gemakkelijksoplossing die steun geeft, alsook een gevoel van eigenwaarde en eenheid. De terugkeer naar de klassieke tijden is - via de associatie Germanen-Grieken - slechts een stap verder in dit nostalgische teruggrijpen naar vergane glorie: "*In this state of cultural amnesia, classical culture provokes a profusion of bewildered, anxious and nostalgic reactions. Nostalgia is that profoundly perplexing and inexplicable desire for something which escapes our reason, while remaining deeply rooted in our hearts*" (Krier, 1985:227). Waar men aanvankelijk dolenthousiast was over de nieuwe, vitale koers die het land leek te varen, volgde na de oorlog bij mensen als Albert Speer (1976:327-328) de desillusie en het besef dat men het klassieke ideaal misschien wel geweld had aangedaan: "*Nog even over mijn achteraan komen. De beide grote stijlen classicisme en romantiek, waarvan ik hield en die ik in alle onbevangenheid als architect weer*

<sup>6</sup> Iets wat met name ook de Russen hanteerden voor hun neoclassicistische realisaties.



*oppakte, zijn natuurlijk in steeds sterkere mate een probleem voor mij geworden. Duidelijker dan ooit zie ik hun gevaren, die van de perversie en van de degeneratie van de epigoon. Het romantische is uiteindelijk afgezakt tot resentment tegen de beschaving, tot kampvuursentiment, het klassieke tot het lege pathos van het heroïsme.”*

### *Monumentaliteit*

De openbare bouwwerken die Hitler in zijn Rijk liet ontwerpen, hadden, of ze nu in een klassiek georiënteerde bouwstijl waren opgetrokken of niet, het heroïsche, grootse, monumentale als wezenskenmerk (Miller Lane, 1985:189). Eerder dan door hun evenwichtige verhoudingen – als ze uiteraard voor de hedendaagse observator zo overkomen – lag hun effect in de enorme afmetingen die op de man in de straat een overdonderend effect moeten hebben gehad<sup>7</sup>. *Monumentaliteit* is de rode draad doorheen de ganse nationaal-socialistische bouwpolitiek; het 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 de schoonheid of klassieke eenvoud (!), als wel om de omvang en de mogelijkheid om door middel van architectuur een *statement* van macht en betrouwbaarheid te maken.

Monumentaliteit is uiteraard geen exclusief nazistisch gegeven: reeds de oude Egyptenaren creëerden enorme tempelcomplexen en piramides die de grootsheid van hun staat en religie symboliseerden, iets waarin zij onder andere door de Romeinse keizers (Augustus, Trajanus,...) gretig werden gevolgd. Het is echter haar extreme karakter dat de monumentaliteit ten tijde van de nazi's zo bijzonder maakte: 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).

Zoals uit wat volgt zal blijken, claimde Hitler 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. Ook de vele plannen voor nieuwe representatieve bouwwerken en sculpturen kregen gestalte met deze grondgedachte in het achterhoofd, zodat het begrip monumentaliteit ook kan gezien worden in het licht van zijn basisbetekenis: “*Though*

<sup>7</sup> Dit wordt evenwel gedeeltelijk tegengesproken door Krier (1985:225): “*They (sc. Speer's works) do not appear colossal because of excessive size but because of their meticulous articulation, scale and proportion, their calculated balance of monumental objects and the urban setting which they form and dominate. The large elements are contrasted and related to those of familiar size and this total effect can always be perceived in one glance and under normal conditions of observation. Ironically the colossal dimensions of the Great Arch and Great Hall would have given to the North-South avenue the paradoxically intimate scale experienced in alpine valleys.*”

'monumental' may now have come to mean - before anything else - 'impressive', the root meaning 'to remind' retained its validity. 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).



Afb. 2: Zeppelinfeld te Nürnberg (Albert Speer), uit: MILLER LANE, *Architecture and Politics...*, p.194.

### *Tot in der eeuwigheid?*

Het Derde Rijk werd afgeschilderd als de langverwachte verlossing of bevrijding van het Germaanse volk. Vanaf 1933 zou een periode aanbreken die als het ware het tweede luik zou vormen van de geschiedenis der mensheid: waar de Hitlerstaat voor zijn tegenstanders gelijkstond met het einde van de beschaving, betekende ze voor Hitler en de zijnen precies het tegenovergestelde. Nazi-Duitsland was tegelijkertijd het verleden, het heden en (vooral) de toekomst (Bartetzko, 1985:20-21). Het Rijk zou de nieuwe wereldorde symboliseren en zich uitstrekken tot de horizon der tijden. Men deed er dan ook vrijwel alles aan om deze aanspraak op onsterfelijkheid kracht bij te zetten: monumentale gebouwencomplexen werden opgericht, er was de bouw van de *Reichsautobahn*, het ideale Arische lichaam werd in tal van sculpturen vormgegeven

enzovoort. Het was echter vooral de architectuur<sup>8</sup> die, omwille van haar vaak enorme afmetingen, zich hiervoor het best leende (Golomstock, 1990:266). De architecturale taal die men koos, moest er een zijn die statie en waardigheid uitstraalde en reeds haar nut had bewezen in het verleden, zodat de klassieke vormtaal voor de hand lag. Zij is immers de weergave van "*ce qui est mort et n'engendre plus de contradictions, de ce qui ne choque plus beaucoup de monde et appartient collectivement à 'la vie des peuples'*" (Richard, 1988:75-76).

Vele studies over nazi-kunst leggen, zoals reeds gezegd, vooral de nadruk op wat in het Derde Rijk verboden en als "ontaard" gestigmatiseerd werd. Het is inderdaad zo dat het nazi-regime een nefaste invloed had op al wat modern en internationalistisch was, maar hoezeer men zich ook profileerde door wat men niet wilde zijn, toch viel er zeker één "positieve" noot te bespeuren, namelijk het feit dat men zichzelf zag als eeuwig (Davidson, 1988:50). Na een bezoek aan wat nog overblijft van de gebouwen te Nürnberg komt men al gauw tot het besef dat eeuwigheid een zeer relatief begrip lijkt te zijn en dat, ook al duurde de oorlog in de ogen van velen een "eeuwigheid", vooræl de herinnering aan de zegevierende tegenstanders van de Duitsers zal verderleven.

### *Kracht*

"Nazi monuments were a little like Hitler's oratory: forceful, repetitive but ultimately banal. They tended to deaden opposition with statements of overwhelming conformity and force." Deze woorden van Curtis (1982:215) wijzen op een andere belangrijke functie van nazi-architectuur: het etaleren van de macht en sterkte van het Derde Rijk, een macht die in de oorlogsjaren zou gevoeld worden door vrijwel geheel Europa, en zelfs de Verenigde Staten tot militaire inmenging zou bewegen. Deze *Machtentfaltung* zou ook haar weerslag hebben op de representatieve architectuur, de sculptuur en de schilderkunst (cf. de talrijke schilderijen van oorlogstaferelen). Men wilde het Duitse volk niet alleen meer eigenwaarde geven 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, en die tijdens de Weimarrepubliek (1919-1933) volgens de nazi's ver te zoeken was geweest (Backes, 1988:190).

De neoklassieke vormtaal was het instrument bij uitstek om macht te etaleren. De Romeinen, de wettelijke erfgenamen van de klassieke Grieken,

<sup>8</sup> Van het feit dat de aanspraak op eeuwigheid in het geval van de schilderkunst maar niet wilde lukken getuigt Hinz (1979:9): "*This museum (sc. het Haus der deutsche Kunst) was not intended, as we might think fitting for a temple, to display timeless masterpieces and to bring them together in a permanent, mutually enhancing community, but became instead merely a gallery for exhibits that changed every year. In spite of this practice, publicity still continued to speak of 'timeless' art.*"

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. Zij werden daarin onder anderen gevolgd door de Fransen ten tijde van Napoleon, die in de *style empire* hét middel zagen om zich in de Romeinse traditie in te schrijven. Men hoeft echter niet zo ver terug te gaan in de geschiedenis: ook het sovjetregime maakte handig gebruik van robuuste neoklassieke architectuur om de (in elk geval veronderstelde) macht van de Russische staat, van het Russische volk te tonen (Krier, 1985:239), 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 onderworpenen zijn. Tijdens het nazi-bewind waren dit de Joden, zigeuners, homoseksuelen en in de oorlogsjaren zelfs grote delen van Europa. Deze situatie weerspiegelde zich tevens perfect 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.

### *Architectuur als scène*

Het beeld dat de meeste Duitsers die de nazi-tijd beleefden, ongetwijfeld het sterkst is bijgebleven, is dat van de Nürnbergse massameetings waarvan de omvang elk jaar toenam. Het grandioze effect dat zij hadden op de toeschouwer, of hij nu een nationaal-socialist was of niet, was het gevolg van de combinatie van verscheidene factoren. Vooreerst was er het feit dat men zich temidden van een enorme massa mensen bevond, mensen die allen aanwezig waren om dezelfde reden, namelijk het viere van de triomf van het Duitse volk. Dit was echter niet alles: ook de belichting (de zogenaamde "*Lichtdom*") en de architectuur creëerden een heel imposant, bijna religieus kader. Tenslotte was er nog de figuur van Adolf Hitler, die op zijn publiek een hypnotiserende invloed moet hebben uitgeoefend. Het geheel, bestaande uit ceremonies, toespraken en parades, kwam met andere woorden heel theatraal over: de acteurs waren de verzamelde menigte (soldaten, *Hitlerjugend*,...), de regisseurs waren Hitler, zijn politieke medestanders en de decorbouwer Albert Speer (Durth, 1986:123). Naast de partijdagen trachtte men ook door middel van de *Thingspiele*<sup>9</sup> de eenheid van het volk aan te wakkeren, maar het belangrijkste was in dit verband de architectuur.

De gebouwen "*devaient servir de scène et de décor, et incarner ainsi le nouveau gouvernement tout en jouant un rôle didactique sur les citoyens*" (Larsson, 1983:7). Zij vormden het "*schöne, symbolhaltige Dekor*" (Teut,

<sup>9</sup> De *Thingspiele* waren een soort interactieve opvoeringen waarin het publiek actief deelnam aan het spektakel door bijvoorbeeld in koor volkszangen ten gehore te brengen.

1967:289) van een levensecht toneelstuk, namelijk het nazisme. Door middel van de neoklassieke overheidsgebouwen toonde de staat zichzelf, gaf hij de burger een beeld van de Duitse gemeenschap waar hij deel van uitmaakte. De ligging van de gebouwen werd met het oog hierop zorgvuldig uitgezocht: vaak lagen ze geïsoleerd van of staken ze in elk geval af tegen privégebouwen, zodat de architect over een vrij grote bewegingsvrijheid kon beschikken (Bartetzko, 1985:55) en 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 invloed wenste uit te oefenen. Men wilde inwerken op het gevoel, de toeschouwer een onvergetelijk "spektakel" bezorgen... en hanteerde daarvoor klassiek geïnspireerde architecturale vormprincipes, zij het dat de schaal en wijze waarop men dit deed allesbehalve klassiek was.

#### *En wat met functionalisme?*

Hoewel de nazi-staat in vele opzichten een totalitair karakter had, kon ook hij niet volledig breken met het nabije verleden. Meer bepaald was de industrie nog grotendeels in handen van privé-ondernemers, zodat men terdege rekening diende te houden met deze sociale klasse. Hoezeer men zich ook kante tegen functionalistische architectuur, toch liet men wat dit betreft de industrie grotendeels haar eigen gang gaan, gezien met haar de economie viel of stond. Ook het leger bezat een soortgelijke macht, zodat op deze twee domeinen de invloed van de partij veel geringer was dan elders in de maatschappij.

Vooral in de overheidsgebouwen hanteerde men de bombastische neoklassieke vormtaal, deels omwille van haar waarde (theatraliteit, macht, grootsheid, eeuwigheidswaarde, monumentaliteit,...), deels ook omdat ze lijnrecht tegenover de functionalistische architectuur leek te staan. Bij nader inzien leek deze rigide dichotomie echter eerder een façade die de nationaal-socialisten optrokken, een zwart-witsituatie waar ook heden ten dage velen aan blijven vasthouden. Men creëerde uiteraard geen gebouwen die in het directe verlengde lagen van het gewraakte *Bauhaus*: de zaak lag iets subtieler. In de vele stadsplannen bijvoorbeeld werden - zonder dat men dit ooit openlijk zou hebben toegegeven - tal van principes van Le Corbusier (1887-1965) overgenomen (Durth, 1986:146). Daarenboven levert reeds het feit dat men de hiërarchie der gebouwen koppelde aan de stijlsoort, het bewijs van het utilitaire denken van de architecten en hun opdrachtgevers.

Het zou absurd zijn de staatsarchitectuur van nazi-Duitsland als functionalistisch te omschrijven, maar toch zien we dus dat ze dat tot op zekere hoogte ook was: "*Originally, neo-classic style was meant to counteract functionalism, a current of architecture according to which the form of a building and the beauty of that form comes from its 'rational' suitability for a functional use of*

*the building. Indeed, some of the first National Socialist architects often expressed heavy criticisms of functionalism, considered to be a 'Weimar' type of architecture which thus eliminates the very idea of national community (Volksgemeinschaft)... In fact neo-Classicism in the Third Reich turned out to be in practice far less 'anti-functionalistic' than it was said to be (even by the theoreticians of the time)" (Davidson, 1988:51). Men was zich wel degelijk bewust van de problemen die deze inconsistentie met zich kon meebrengen en besloot dan maar om ook in deze kwestie de klassieke architectuur als legitimatie te hanteren (Miller Lane, 1985:189). Men kwam dus tot een herdefiniëring van het begrip functionalisme en maakte zo de hele kwestie eigenlijk overbodig: "The dispute over the avant-garde was obscured (...) because a 'German' definition of functionalism developed. For most of the writers, functionalism meant that each building should be designed to best fulfill its function. This did not mean the application of abstract rules to every building (as allegedly with the Bauhaus architects), but rather that a government building should express power and authority, while a peasant's home should express the peasant's values, such as love for the soil and the landscape. Through a lean, stark appearance, a factory could express ideals of efficiency and sobriety" (Taylor, 1974:277).*

#### *Niks nieuws onder de zon?*

Daar men het Derde Rijk profileerde als het eindpunt, als de ultieme realisatie van het Duits-zijn, had men ook nood aan een kunst die hetzelfde karakter vertoonde. Hoewel klassieke kunst 2500 jaar teruggaat in de geschiedenis, heeft ze een tijdloos (Larsson, 1983:221) aura over zich, ze belichaamt als het ware verleden, heden en toekomst (cf. supra). Op het feit dat de nationaal-socialistische kunst (in het bijzonder de architectuur) niet exclusief neoklassiek was, is reeds gewezen. Specifieke stijlen werden voor specifieke doeleinden gebruikt, zoals bijvoorbeeld de jeugdherbergen in de *völkische* of *Heimatstijl*, de *Ordensburgen* die verwijzen naar middeleeuwse architectuur enz. Binnen een zelfde stijl, c.q. de neoklassieke, konden echter ook elementen binnendringen van andere kunstopvattingen, zodat Bertram (1998:161-162) terecht stelt: "*Die monumentale Staatsarchitektur musste einen doppelten Anspruch erfüllen. Sie sollte den klassizistischen Vorbildern folgen und doch neu sein, zumindest neu wirken. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass sich in diesen Bauten expressionistische, klassizistische und funktionalistische Stilelemente zu einer 'Ikonographie des Vagen' (D. Bartetzko) mischten. Aber auch das offiziell als undeutsch verurteilte Neue Bauen erlebte eine Fortführung, wie eingeschränkt auch immer.*" Nieuw was de nationaal-socialistische kunst in deze optiek dus geenszins, maar net als de realisaties van de Romeinen lag het eigene, het nieuwe, in het feit dat men elementen van tal van reeds bestaande tradities overnam, samenvoegde en tot één geheel trachtte samen te smeden.



Afb. 3: Het *Parisoordeel* (Ivo Saliger), uit: HINZ, *Art in the Third Reich*, p.80.

### *Cultuur als propaganda*

“Neoklassicismus hatte die Aufgabe, die bestehende Herrschaftsform zu repräsentieren, sie zu legitimieren und zu ihren Festigung beizutragen.” Deze woorden van Lampugnani (1980:134) vatten bondig samen wat in feite de essentie is van de monumentale overheidsgebouwen in het Derde Rijk: zij zijn niet alleen een uitdrukkingmiddel, maar gelden tevens als legitimatie en werktuig van het regime (Miller Lane, 1985:188); ze zijn met andere woorden pure propagandistische middelen. Niet alleen de vrijstaande neoklassieke gebouwen, maar hele steden (Durth, 1986:129) zouden worden gecreëerd (of herschapen) om de Duitse bevolking een vernieuwd zelfbewustzijn te geven, om haar gekrenkte trots nieuw leven in te blazen (Backes, 1988:188-189).

De door de staat gepropageerde architectuur was een “*architecture of subjection*” (Milfull, 1990:283). Heden ten dage lijkt dit feit een evidentie, gezien men nu beseft dat al wat de nazi’s produceerden of pretendeerden, een vorm van zelfbevestiging, een politiek *statement* was. Het is echter gebleken dat deze onderwerping in de jaren 1933-1945 bij de Duitser niet altijd even direct verliep en dat er zelfs sprake was van een subtiele, bijna onbewuste assimilatie van de nationaal-socialistische ideeën (Richard, 1988:35). Naast de typische beeldende kunsten (architectuur, beeldhouwkunst en schilderkunst) maakte propagandaminister Goebbels uiteraard ook gebruik van de “moderne”, brutale middelen als radio, film enz. Eerder dan een antwoord te geven op de

vraag “*ob nicht die bildenden Künste im NS-Staat geringere propagandistische Bedeutung hatten als die von Goebbels formierten Kräfte der Massenmedien*” (Merker, 1983:2 13), beperk ik me tot de vaststelling dát de beeldende kunsten een propagandistisch doel hadden. Zij maakten deel uit van een instrument dat een collectieve zinsbegoocheling in het leven riep zoals men nog maar zelden had aanschouwd.

## De impact van Hitler

Adolf Hitler groeide op in Linz en uitte reeds vroeg, zeer tegen de zin van zijn vader, de wens een artistieke loopbaan aan te vatten. Na studies aan de *Linzer Realschule* trok hij in 1906 richting Wenen dat, in tegenstelling tot het provinciale Linz, het karakter van een metropool had, een metropool die bovendien bezaaid was met monumentale architectuur (Backes, 1988:19). Na een vruchteloze poging om aanvaard te worden door de *Wiener Kunstakademie* ging hij in 1908 in de leer bij een beeldhouwer, een zekere Panholzer. Een tweede poging om tot de *Akademie* te worden toegelaten liep op niks uit, zodat de jonge Adolf uiteindelijk aan het werk moest als broodschilder. Afgezien van zijn bescheiden architecturale talent was de artistieke “loopbaan” van de latere *Führer* dus een totale mislukking, een ervaring die zijn frustratie opwekte, maar hem tegelijkertijd zou toelaten zich als miskend genie te profileren... (Adam, 1992:41)

Hitler had, als gevolg van de frustratie in zijn Weense periode, een soort *odi-et-amor*-verhouding met kunst. Enerzijds koesterde hij, zoals reeds gezegd, een mateloze bewondering voor al wat klassiek en traditioneel was, anderzijds fulmineerde hij tegen moderne, “*entartete*” kunst. Onder andere onder invloed van R.W. Darré (Tafari/Dal Co, 1976:296) was hij de mening toegedaan dat echte kunst *völkisch* moest zijn, de echte artiest “*should make his art into an instrument of struggle for the future and place it at the service of the people*” (Golomstock, 1990:83). Bij Hitler stond de mens altijd centraal, zodat het Duitse volk het onderwerp en tegelijkertijd de producent van ware kunst was, kunst die door Hitler vaak werd vergeleken met politiek: “*The mission of the politician, more dangerously still, was similar to that of the artist. Hitler saw himself as the architect of the Third Reich, who ‘creates according to the laws of beauty’, and Goebbels had Hitler in mind and was paraphrasing him only slightly when he said: ‘The true politician stands in the same relationship to his nation as does the sculptor to marble’.* Walter Benjamin referred to this synthesis as *Hitler’s aestheticizing of politics*” (Golomstock, 1990:166). Het doel van kunst was in de ogen van de *Führer* drieledig: representatie, autoriteit en eeuwigheidswaarde waren de sleutelwoorden (cf. de weergave van Hitlers speech



in Teut [1967:188-189]). Lehmann-Haupt (1954:55) denkt hier gedeeltelijk anders over: “*First, it (sc. architecture) was a vehicle of self-assertion. Over and over again it permitted him to prove to himself and to the world at large that those who had rejected him early in youth were wrong, that he really was a genius. Second, he could take vengeance on the society that refused him (...) Thirdly, and perhaps most important to him, architecture served as the most effective, because the most public and most permanent, instrument of self-glorification.*”

Of men Hitler nu, zoals Goebbels (Backes, 1988:33), ziet als kunstenaar of niet, het is een feit dat hij een grenzeloze passie koesterde voor het artistieke, zij het dat hij een heel ordinaire, doordeweekse smaak had. Als architect kon hij, aldus Speer (in Backes, 1988:37), zichzelf zijn en zijn jeugddroom verwezenlijken. Hij creëerde het beeld van de *Führer*-architect die zijn Rijk volledig herschiep met monumentale architectuur. Zijn toch wel 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: “*Nachdem Speer schon früh und mit einfachsten Mitteln seine Fähigkeit zur Inszenierung des ‘magischen Zaubers’ von Orten zur Feier der ‘Allgemeinheit’ bewiesen hatte, gab ihm nun bei erweiterten Handlungsvollmachten und Ressourcen seine – durch mangelnde architektonische Praxis noch unbekümmerte – gestalterische Virtuosität die Möglichkeit, der stilistischen Indifferenz Hitlers mit stets neuen Bildern archaischer Monumentalität zu imponieren*” (Durth, 1986:130). De grootste architecturale verwezenlijkingen stammen uiteraard uit de vooroorlogse tijd, toen er meer middelen konden worden vrijgemaakt voor de verfraaiing van het Derde Rijk. Eens de oorlog begonnen was, viel het grootste deel van de bouwactiviteit stil, maar het plannen ging onverdroten verder<sup>10</sup>. Zelfs toen het duidelijk werd dat het tij definitief gekeerd was, bleef Hitler dromen van zijn nieuwe Rijk en vooral van Linz (Merker, 1983:188), zodat de *Führer* zich na de capitulatie bij Stalingrad (31/1/1943) in het verleden terugtrok, plannen makend die nooit zouden worden uitgevoerd (Adam, 1992:273). Net als het Derde Rijk draaiden, zoals is gebleken, ook Hitlers artistieke ambities op niks uit.

Zoals gezegd was Hitlers voorkeur dezelfde als die van grote delen van de Duitse bevolking. Naast genreschilderkunst ging zij op architecturaal vlak 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 Helleen-

<sup>10</sup> Zo bleef Speer tot in 1942 verder werken aan zijn ontwerpen voor de *Neugestaltung* van Berlijn.

se en Arische kunst (Adam, 1992:32), hoewel hij zelf toegaf, aldus 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. Bovendien was er de wedijver met Benito Mussolini (1883-1945), die Rome naar het voorbeeld van de antieken wou herscheppen door middel van neoklassieke (maar ook moderne) monumentale architectuur (Krier, 1985:243). Nazi-kunst, die zoals aangetoond een vrij heterogeen karakter had, was dan ook slechts *völkisch* in de bredere zin, namelijk als men ook de Grieken ziet als Germanen. Dat Hitlers persoonlijke voorkeur voor de klassieke vormentaal doorslaggevend was, bewijst ook het feit dat hij niet erg opgezet was met de beweringen van Rosenberg, die in feite op artistiek vlak nog "nazistischer" was dan zijn *Führer*, gezien hij ook klassieke kunst als inferieur beschouwde (Backes, 1988:57).

Over het precieze belang van de *Führer* voor de kunstpolitiek en -praktijk in zijn *Reich* zijn de meningen nogal uiteenlopend. Miller Lane (1985:186) stelt dat zijn invloed zich op architecturaal vlak beperkte tot de gebouwen die hij zelf bestelde, terwijl Backes (1988:122) hier tegen ingaat en het volgende beweert: "*Ganz abgesehen von den fünf 'Führerstädten' ist Hitlers Einflussnahme jedoch bei fast allen Neugestaltungsstädten und vielen anderen Projekten festzustellen. Neben dem Aktenmaterial untermauern auch Schilderungen von Zeitgenossen die These, dass Hitler nicht nur kontrollierende Instanz, sondern Initiator und Mentor der grossen Bauvorhaben war. Er überprüfte vielfach selbst die Pläne, und nur mit seiner Genehmigung durften Grossbauten in Angriff genommen werden. Seine Entscheidungen auf formalem und technischem Gebiet hatten Befehlscharakter und wurden widerspruchslos ausgeführt*". Het is geenszins mijn bedoeling de verantwoordelijkheid voor de artistieke politiek bij één enkel 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: "*From his person was to flow all constructive energy, shaping temples with himself as the god, buildings that were to crown cities each of which would be oriented along a central axis. Over broad avenues of approach the masses would assemble to worship. The cities were to be connected with a network of superhighways, main arteries which with heir ramifications and outlets would embrace every town and village, where every house, every well, every grape arbor would become a symbol of Nazi strength*" (Lehmann-Haupt, 1954:49). Zijn invloed op Speer was van het grootste belang, in zoverre dat deze laatste beweerde (in Se-

reny, 1999:218) dat hij niet het Rijk, maar alleen zijn *Führer* diende. Dit ging gepaard met een mateloze adoratie: "Ik twijfelde er geen moment aan dat hij de grootste veroveraar aller tijden was, slechts te vergelijken met de helden uit de klassieke oudheid of uit de middeleeuwen" (Speer in Sereny, 1999:257). Wat nu het precieze belang is van Hitler is moeilijk vast te stellen, gezien vele getuigenissen elkaar tegenspreken - zo moet men de woorden van Speer steeds met een grove korrel zout nemen - en vaak eerder een rechtvaardiging post facta zijn dan een objectief relaas. In elk geval kunnen we met Lehmann-Haupt (1954:45) stellen dat, mocht Hitler er niet geweest zijn, de kunst wellicht een vrij gelijkwaardig karakter gehad zou hebben, maar dat we vooral de omvang van de realisaties aan de *Führer* te "danken" hebben.

### Idealisme

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 niet profileren als zomaar een periode in de geschiedenis, maar 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: "Racial ideology drew its arguments not only from anthropology and ethnography, but also from aesthetics; in particular, it derived the Nordic racial type and the Aryan ideal of beauty from Winckelmann's theories of classical harmony. The naked body in Nazi art bore the mark of this ideology, and among countless *Ledas*, *Danaes*, *Elements* and *Judgments of Paris* we find a number of paintings with such titles as 'Peasant Venus' (Sepp Hiltz), 'A Peasant Grace' (Oscar Martin-Amorbach), 'Youth' (Wilhelm Hempfing), 'Time of Maturity' and 'Rest while gathering in the Harvest' (Johannes Beutner), etc. From the point of view of Nazi aesthetics the naked body revealed someone's racial type..." (Golomstock, 1990:265).

Voor het idealisme in de nazi-kunst zijn er diverse redenen. Zoals reeds vaak vermeld trachtte men zichzelf eeuwigheidswaarde toe te kennen. Men creëerde een mythe<sup>11</sup> die niet in, maar boven de tijd stond: historisch geconditioneerde "cultuur" werd op deze wijze getransformeerd tot "natuur". Damus (in Schnell, 1978:105) verwoordt dit op treffende wijze: "In den Aktfiguren, die häufig als Personifizierungen oder allegorische Gestalten Verwendung finden,

<sup>11</sup> Voor een analyse van het nazisme als mythe verwijs ik naar "Der Mythos vom Reich" van Kettenacker (in Bohrer, 1983:261-289) en "Mythos im 20. Jahrhundert. Der Wille zum Mythos oder die Versuchung des 'neuen Mythos' in einer säkularisierten Welt" van Marchal (in Graf, 1993:204-229).

*kommt auch der Anspruch des Nationalsozialismus zum Ausdruck, nicht historisch bedingt und damit zugleich nicht zeitlich begrenzt zu sein.*" Zich baserend op klassieke denkers als Plato (Wetten II,655, cf. Davidson [1988:37]), stelde men tevens dat kunst een sociale rol te vervullen had: zij moest ten dienste staan van de gemeenschap en de boodschap uitdragen van een gezond leven in een gezond, ideaal lichaam. Niet te verwaarlozen is tevens de invloed van de machthebbers zelf die, aldus Golomstock (1990:261), hun eigen hoge leeftijd<sup>12</sup> als het ware wilden compenseren door middel van het ideaal van de jeugd en de cultus van het lichaam. Ten slotte was er nog een veel eviderter 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 de andere, inferieure volkeren.

Net zoals de voorgenoemde afrekening uiteindelijk een totale mislukking is gebleken, bleef ook het ideaal van de nazi-kunst slechts een ideaal, daar het in de praktijk – afgezien van enkele gebouwen en beeldhouwwerken - heel moeilijk te realiseren bleek. Het beste bewijs hiervan is de jaarlijkse *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, waarop men er - tot frustratie van Hitler - maar niet in slaagde tot een coherent geheel te komen (Hinz, 1979:9).



Afb. 4: *Discuswerpers* (Karl Albiker): sculptuur voor het Olympisch stadion, uit: WERNER, *Deutsche Plastik der Gegenwart* (Berlin 1940), p.41.

<sup>12</sup> Hitler was bij het begin van de Tweede Wereldoorlog reeds vijftig jaar.

### Nazi-Duitsland: een geval apart?

*“As the nineteenth century merged with the twentieth, classical forms lost none of their magic for those trying to impose their will upon the world. Stalin, Mussolini and Hitler were seduced by the implicit power of classical architecture, and used it to convey their ideas of revolution and grandeur.”* Deze woorden van Clifton-Mogg (1991:192) vatten perfect samen wat de essentie was van het gebruik van de neoclassicistische vormtaal, niet alleen door de nazi's en Italiaanse fascistten, maar tevens in het Rusland van Stalin. Dit schaarde zich met zijn *“düsteren Neoklassizismus”* (Durth, 1986:92) in de rangen van zijn rechtse tegenhangers en beschouwde zich evenals Duitsland en Italië als de directe afstammeling - in elk geval op artistiek vlak - van de klassieke Oudheid (Golomstock, 1990:278). Hetgeen deze drie regimes met elkaar - en met het imperiale Rome - gemeen hadden, was hun streven naar zelfbevestiging door middel van (militaire) daadkracht en hun expansionistische karakter: *“Die Zielsetzung der auf Expansion abzielenden aggressiven Aussenpolitik spiegelte sich in der Programmatik der damit einhergehenden Architekturplanungen. Sie vermittelten, gleichsam im Vorgriff auf ihre kriegerische Realisierung, die imperiale Perspektive der angestrebten Weltherrschaft”* (Schäche, 1991:46). De vriendschappelijke relaties tussen nazi-Duitsland en het fascistische Italiaanse regime lijken op het eerste gezicht in tegenspraak te zijn met de nazistische *völkische* ideologie (die al wat zuidelijk was als inferieur beschouwde), maar zijn dat niet meer als men - zoals Hitler - Mussolini ziet als een *“Romein onder de Italianen”* (Speer, 1976:121), als de erfgenaam van het nalatenschap der antieken die in de ogen van de nazi's golden als hét te volgen voorbeeld...

*“Die autoritären Regime standen vor der Notwendigkeit, die Willkür ihres Totalitarismus mit einer Aura von Respektabilität zu umgeben: Sie taten es unter anderem mit ehrgeizigen Bauprogrammen. Während der Wohnungsbau sträflich vernachlässigt wurde, so dass der auch in den zwanziger Jahren keineswegs behobene Wohnungsmangel erneut zunahm, entstanden prunkvolle Repräsentationsbauten, um die meist schäbigen Regierungen mit oberflächlicher Grossartigkeit zu umgeben.”* Lampugnani (1980:133) wijst in bovenvermeld citaat op een andere reden voor het gebruik van (voornamelijk neoclassicistische) monumentaliteit, namelijk het totalitaire karakter van de regimes. Deze these lijkt me heel aannemelijk: de ideologische leemte en inconsistentie die er altijd tot op zekere hoogte was, alsook de vaak precaire sociale situatie, moesten worden aangevuld met, en gecompenseerd worden door een uiterlijke praal die de mensen de illusie zou geven deel uit te maken van een groot, machtig geheel. Ook Golomstock (1990:227) beschouwt het totalitaire karakter van deze regimes als zijnde van fundamenteel belang voor hun patronaat van de beeldende kunsten: *“So, one comes to the conclusion that the structure of art in*

*totalitarian countries, with its emphasis on the cult of the leader, was not the creation of the demonic will of the leaders themselves but the result of certain general laws of development of totalitarian societies: Stalin's 'Byzantineness', rooted in the Russian Imperial tradition, Hitler's obsession with art, the psychopathic traits present in both of them, Mussolini's delusions of grandeur - all these played their role, but not one of the first importance.*" Miller Lane (1985:2) relateert deze uitlatingen echter en wijst op het feit dat het artistieke leven tot op zekere hoogte wel werd beïnvloed door het totalitarisme, maar dat bepaalde fenomenen - zoals de campagnes tegen "moderne" kunst in Duitsland, die er niet waren in Italië - bezwaarlijk als een rechtstreeks gevolg van het totalitaire karakter van het nazi-regime kunnen worden gezien. Eerder dan een monocausale verklaring te zoeken dient men hier volgens haar rekening te houden met verscheidene factoren, niet in het minst met de specifieke ideologie en voorkeur van de machthebbers.

Beschouwen we even de volgende dialoog tussen de Romeinse keizer Commodus (aan de macht van 180 tot 192) en zijn zus Lucilla (uit de film *Gladiator* van Ridley Scott, 2000):

- Co. ... *It takes an emperor to rule an empire.*  
 Lu. *Of course, but... leave the people their...*  
 Co. *Illusions?*  
 Lu. *Traditions.*  
 Co. *My father's war against the barbarians - he said it himself - had achieved nothing. But the people loved him.*  
 Lu. *People always love victories.*  
 Co. *Why? They don't see the battles. What do they care about Germania?*  
 Lu. *They care about the greatness of Rome.*  
 Co. *"The greatness of Rome", and what is that?*  
 Lu. *It's an idea. Greatness... greatness is a vision.*  
 Co. *Exactly: a vision. Do you not see, Lucilla? I will give the people a vision of Rome and they'll love me for it. I will give the people the greatest vision of their lives...*

Moeiteloos zou men zich dit gesprek kunnen inbeelden in het Duitsland van Hitler; de namen van de hoofdrolspelers dienen enkel te worden vervangen door Adolf en Eva en het toneel verplaatst naar het Derde Rijk. Immers, net als het keizerlijke Rome werd ook Duitsland geregeerd door een soort keizer - al liet Hitler zich zo niet aanspreken - die het volk een *illusie* van grootsheid gaf, gesteund door *militaire* successen en een *mythisch, visionair* karakter. Hij gaf ze een droom die bijna werkelijkheid werd, en ze aanbaden hem ervoor.

Nazi-Duitsland vertoonde grote gelijkenissen met het antieke Rome: zowel de Romeinen als de nazi's (als tot op zekere hoogte de klassieke Grieken) waren heuse *agonisten*: ze wilden de eersten en besten zijn, zichzelf bevestigen door roemrijke daden, sportieve triomfen (cf. de Olympische Spelen van '36) en een hoogstaande artistieke bedrijvigheid. Zoals de Romeinse patriciërs hun

*virtus* bewezen door militaire successen en de helden van Homeros *timè* oogstten op het slagveld (oorlogsbuit!), bekleedt ook in totalitaire maatschappijen oorlog een centrale positie: “*War always and everywhere creates the preconditions of the ‘totalitarian situation’. It sanctions the supremacy of the common over the personal, excites the people’s love of their fatherland and of those who govern their fate, engenders heroism at the front and zealous industry in the rear; it reinforces the role of the State as the collective defender of the common interests of the nation and justifies such consequences of this as censorship, centralization, and an ideological pressure on certain areas of art. But these features, which in democratic countries are engendered by a critical situation and disappear together with this situation, constitute the very core and aim of totalitarian ideologies; totalitarian regimes exploit all means, including art, in order to keep the people in the conditions of such critical situations: they either wage war, celebrate victory, or make ready for a new war*” (Golomstock, 1990:245). Het nazisme had in zekere zin het karakter van een soort gemeenschapsreligie, maar ook in Italië en de Sovjetunie kende men een gelijkaardige tendens (Golomstock, 1990:292-295), zodat ook op dit vlak een parallel kan worden getrokken met de antieken.

De overeenkomsten tussen totalitaire regimes en het antieke Rome zijn dus vrij talrijk: ook Rome was totalitaristisch, gericht op expansie, militaristisch en agonistisch. Het had een staatsgodsdienst met een vergoddelijkte keizer (cf. Hitler!) en patroneerde de kunsten. Ook in de twintigste eeuw trof men in de totalitaire regimes een dergelijke interesse voor de kunsten aan, maar “*dans cette sorte de mécénat, ils n’ont renoué que de très loin avec les tyrannies de l’Antiquité ou les dynasties monarchiques. Leur entreprise, indissociable d’une vision globale du monde, n’obéissait qu’à une perversion systématique du beau et de l’émotion esthétique à des fins strictement idéologiques*” (Richard, 1988:18).

Uit wat voorafging is gebleken wat voor belangrijke positie de beeldende kunsten en in het bijzonder de architectuur innamen in de nazi-maatschappij. Gestimuleerd door diverse overheidsorganen en individuele machthebbers werd kunst aangewend als propagandistisch middel om het Derde Rijk van een specifiek imago te voorzien. Het was een nieuw rijk dat zijn eigen grootsheid evoceerde door middel van monumentale architectuur waarmee de staat later, als de bouwwerken zouden zijn veranderd in edele ruïnes (Merker, 1983:195-196), aanspraak zou maken op eeuwigheid. De gebouwen vormden een ideaal decor voor de etalering van de macht van het Derde Rijk. Cultuur was propaganda en in deze context kan men de gebouwen tevens in zekere zin zien als functionalistisch: door hun enorme afmetingen en klassieke vormtaal waren ze uitermate geschikt om de aspiraties van de leiders te verwezenlijken.

Hoewel individuen als Hitler een diepgaande invloed uitoefenden op het artistieke klimaat, is het waarschijnlijk dat dit ook zonder de *Führer* grotendeels hetzelfde karakter zou hebben gehad. Meer bepaald het classicisme zou ook zonder Hitler en Speer doorgang hebben gevonden, daar het ook in andere contemporaine regimes een grote populariteit genoot (Colquhoun, 1989:201-205). In feite had men in nazi-Duitsland zelfs grotere problemen dan elders om deze kunst, die duidelijk het tegengestelde van "Duits" is, in te passen in de *völkische* ideologie (Taylor, 1974:109). Het nazistische gedachtengoed was een mengeling van diverse ideeën en invloeden, een onsamenvangende mythe die één doel had: de macht veroveren en behouden. De kunsten waren een middel dat enkel bestond in de mate waarin het geschikt was om dit doel te bereiken. De idee van het "genie" van de individuele artiest verdween, zodat "*la seule figure désormais sacralisée sera celle du pouvoir, la condition sine qua non pour représenter ses emblèmes, l'abandon de son individualité stylistique au bénéfice de la mise en valeur du message idéologique*" (Milza/Roche-Pezard, 1989:23). Men gebruikte de klassieke vormentaal voor eigen doeleinden, en vergat de klassieke geest<sup>13</sup>, zodat in zekere zin mensen als Le Corbusier "klassieker" waren dan tegenhangers als Speer en Troost (Dean, 1983:37). Eerder dan het te hebben over de vele kunst-ismen - die vrijwel nooit tot volledige tevredenheid leiden - dient men kunst in deze context te zien als een (politiek) middel dat gewettigd wordt door het doel dat het dient na te streven: "*In der Tat ist - wie dargestellt - das Spektrum der architektonischen Äusserungen vielsichtiger und komplexer, als es mit einem Ismen-Etikett begrifflich fassbar zu machen wäre*" (Schäche, 1991:74).

**Jan NELIS**

<sup>13</sup> Lotz (in Wulf, 1982:266) is evenwel een andere mening toegedaan: "*In keiner anderen Schöpfung tritt der heroische Charakter der Bewegung, ihr ideales und kulturelles Gesicht so klar und deutlich in die Erscheinung wie gerade im Bild des Königlichen Platzes* (sc. te München)."



## 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
- Baudelaire C., *Oeuvres complètes*, 1968, Editions du Seuil, Paris
- Bertram T., *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, 1998, Deutscher Taschenbuch Verlag, München
- Bohrer K.H., *Mythos und Moderne*, 1983, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main
- Brenner H., *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, 1963, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg
- Clifton-Mogg C., *The Neoclassical Sourcebook*, 1991, Cassell, London
- Colquhoun A., *Modernity and the Classical Tradition*, 1989, MIT Press, Cambridge (Mass.)
- Curtis W.R., *Modern Architecture since 1900*, 1982, Phaidon, Oxford
- Curtis P., *Sculpture 1900-1945: after Rodin*, 1999, Oxford University Press, New York
- Davidson R.G., *Kunst in Deutschland 1933-1945: Skulpturen*, 1988, Grabert, Thüringen
- Dean D., *Architecture of the 1930s*, 1983, Rizzoli International Publications, New York
- Durth W., *Deutsche Architekten: Biographische Verflechtungen 1900-1970*, 1986, Friedr. Vieweg & Sohn, Braunschweig
- Frampton K., *Moderne architectuur*, 1988, Kritak/Sun, Leuven/Nijmegen
- Golomstock I., *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, fascist Italy and the People's Republic of China*, 1990, Collins Harvill, London
- Golsan R.J., *Fascism, Aesthetics, and Culture*, 1992, University Press of New England, Hanover
- Graf F., *Mythos in mythenloser Gesellschaft: das Paradigma Roms*, 1993, B.G. Teubner, Stuttgart/Leipzig
- Hinz B., *Art in the Third Reich*, 1979, Blackwell, Oxford
- Krier L., *Albert Speer: Architecture*, 1985, AAM Editions, Bruxelles
- 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
- Merker R., *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus*, 1983, DuMont, Köln
- Milfull J., *The Attractions of Fascism*, 1990, Berg, New York/Oxford/München
- Miller Lane B., *Architecture and Politics in Germany 1918-1945*, 1985, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)
- Milza P./Roche-Pezard F., *Art et fascisme*, 1989, Complexe, Bruxelles
- Petropoulos J., *The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany*, 2000, Penguin Press, London
- Richard L., *Le nazisme et la culture*, 1988, Complexe, Bruxelles
- Schäche W., *Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin*, 1991, Gebr. Mann Verlag, Berlin
- Schnapp J.T., *Staging Fascism*, 1996, Stanford University Press, Stanford (California)
- Schnell R., *Kunst und Kultur im deutschen Faschismus*, 1978, J.B. Metzler, Stuttgart
- Scott R., *Gladiator* (speelfilm), 2000, Dreamworks LLC and Universal Studios
- Sereny G., *Albert Speer: verstrikt in de waarheid*, 1999, Olympus
- Speer A., *Neue deutsche Baukunst*, 1940, Volk und Reich, Prag
- Speer A., *Speer in Spandau: dagboeken*, 1976, In den Toren, Baarn

- Summerson J., *The Classical Language of Architecture*, 1985, Thames & Hudson, New York
- Tafuri M./Dal Co F., *Modern Architecture*, 1976, Abrams, New York
- 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
- Van der Vat D., *The good Nazi: The Life and Lies of Albert Speer*, 1997, Phoenix, London
- Wulf J., *Die bildenden Künste im Dritten Reich*, 1982, Ullstein, Frankfurt am Main