

Moderne kunst - Duitse kunst

De kunstpolitiek in het Derde Rijk: 1933-1945



Karl Schmidt-Rottluff, *Pharisaër* (1912)



Paul Mathias Padua *Der 10. Mai 1940* (1942)

Lotte Knappe
3444201
Begeleider: Dhr. Joes Segal
Masterscriptie Geschiedenis
Universiteit Utrecht
5 januari 2012

“The essence and paradox of the autonomy of modern art is that it should be valued not only for itself but also as a sign and guarantor of other freedoms”

David Elliott, 1995

Inhoudsopgave

Voorwoord	4
Inleiding	5
H 1 De <i>Grosse Deutsche Kunstausstellung</i> en de tentoonstelling van <i>Entartete Kunst</i>	10
H 2 Moderne kunst	24
H 3 Duitse Kunst	35
H 4 Conclusie	41
Literatuur	45
Bijlage (afbeeldingen)	47

Voorwoord

Kunst is een uitingsvorm van de mens die zijn weerslag heeft in het dagelijks leven van eenieder. Kunst, gedefinieerd als alles wat door de mens is gemaakt en tot doel heeft de menselijke zintuigen en geest te prikkelen door originaliteit en schoonheid, heeft een wisselwerking met algemene en persoonlijke doelstellingen, met techniek, met maatschappelijke ontwikkelingen, met politieke stromingen en met belevingen van mensen. Die wisselwerking tussen kunst enerzijds en maatschappelijke ontwikkelingen en politiek anderzijds kent verschillende intensiteiten en aspecten. Onvermijdelijk beïnvloeden zij elkaar. Het is daarbij mogelijk dat die wederzijdse beïnvloeding versterkend werkt, maar ook kan leiden tot een situatie waarin de autonomie en de zelfbeschikking van een van beide aspecten bewust of onbewust ondergesneeuwd kan raken. In een dergelijke situatie met kunst komt de vraag naar voren of kunst dan nog wel voldoet aan de hierboven geschetste definitie. Op deze vraag gaat deze scriptie in, gericht op de Duitse kunstpolitiek tussen 1933 en 1945.

Inleiding

*Denn der Künstler schafft nicht für den Künstler, sondern er schafft genau so wie alle anderen für das Volk! Und wir werden dafür Sorge tragen, daß gerade das Volk von jetzt ab wieder zum Richter über seine Kunst augerufen wird.*¹

Met deze woorden opende Adolf Hitler op 18 juli 1937 in München de eerste *Grosse Deutsche Kunstausstellung* (GDK). Vanaf die dag viel in het *Haus der Deutschen Kunst*, speciaal ontworpen en gebouwd voor deze expositie, kunst te bezichtigen die de nazi's beschouwden als 'grote Duitse kunst', 'goede' kunst, van en voor het volk. Een jury bepaalde wat er te zien mocht zijn, Hitler had de doorslaggevende stem. Op 19 juli 1937 werd in diezelfde stad in het Archeologisch Instituut nog een tentoonstelling geopend: de *Entartete Kunstausstellung*. Een 'tegen-expositie' waar moderne kunst getoond werd; in de ogen van de nazi's 'ontaarde', 'slechte', 'joodse', 'bolsjewistische' kunst. Meer dan 700 door de nazi's in beslag genomen schilderijen, sculpturen, prenten en boeken van 112 kunstenaars werden tentoongesteld en bespot. Het publiek werd op deze tentoonstelling voorgehouden wat voor het Derde Rijk in de kunsten onaanvaardbaar en daarmee 'on-Duits' was.² De uitvoering van de expositie *Entartete Kunst* vormde het dieptepunt in de grimmige campagne die de nationaalsocialisten jarenlang voerden tegen de avant-garde.

Kunst speelde een grote en complexe rol in het regime van Hitler. De aandacht die besteed werd aan het organiseren en het beheersen van de kunsten tijdens het Derde Rijk is immens geweest. De nationaalsocialisten lieten kunst, politiek en leven met elkaar samenvallen. Iedere kunststijl die in de ogen van de nazi's afweek van een verheerlijkt realisme, - en de daarmee geassocieerde levensstijl - werd veroordeeld als gedegeneerd. De nationaalsocialisten bleken echter niet consistent in hun veroordelingen. Op het eerste gezicht werd bij de tentoonstellingen een strikte scheiding gemaakt tussen wat volgens de nazi's 'goede' en 'foute' kunst was, door hen gedefinieerd als respectievelijk 'Duits' en 'modern', maar in deze scriptie wil ik aantonen dat het in werkelijkheid gecompliceerder lag. Het kunstbeleid van de nationaalsocialisten kenmerkte zich door veel tegenstrijdigheden. Naast het gegeven dat de ideeën van de nationaalsocialisten over 'goede' kunst op zeer abstracte noties als 'ziel', 'gemeenschap' en 'bodem' rustten, bestond er binnen de partij lange tijd

¹ Afkomstig uit de toespraak die Hitler bij de opening van de eerste Grosse Deutsche Kunstausstellung in München hield. Uit: B. Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus: Kunst und Konterrevolution* (München 1984) 163.

² S. Barron, *"Degenerate Art": The Fate of the Avant-Garde in Nazi-Germany* (Los Angeles 1991) 8.

onenigheid over wat tot moderne ‘foute’ kunst gerekend kon worden, en wat niet.³ Zo kwam het voor dat kunst van een en dezelfde kunstenaar tot de collectie van de GDK behoorde, maar ook op de lijst van ‘ontaarde’ (*entartete*) kunst stond.⁴ Dit veroorzaakte veel verwarring, zeker ook onder kunstenaars.

Vandaag de dag is men geneigd vanuit (liberaal) perspectief te veronderstellen dat alles en iedereen die met de nationaalsocialistische cultuur en kunst te maken had, zich aan de extreemrechtse flank bevond. En de moderne kunst en de aanhangers daarvan in het geaccepteerde midden of aan de linkerzijde. Dat is te simplistisch gedacht. De vermeende duidelijke scheidslijn tussen degenen die het naziregime omarmden en degenen die dat niet deden, verdient herziening. Moderne kunstenaars Ernst Barlach, Erich Heckel en modern architect Ludwig Mies van der Rohe ondertekenden in 1934 een brief waarin zij hun loyaliteit aan Hitler verklaarden.⁵ Verscheidene moderne kunstenaars voelden zich tijdens de hoogtijdagen van de nazi's aangetrokken tot het fascisme. Sommige kunstenaars gingen er zelfs stilistisch in mee, niet omdat zij zich konden vinden in de nazi-ideologie, maar simpelweg omdat zij eenzelfde voorliefde als Hitler hadden voor het blonde, blauwogige Arische uiterlijk en dit graag tot onderwerp van hun doek maakten.⁶

Anderen bleven trouw aan hun eigen (modernistische) uitgangspunten. Maar ook sommige politici en wetenschappers schaarden zich achter het nazisme, terwijl ze verder niets hadden met de kunst die de nazi's ophemelden. Dan waren er ook nog nazi-kopstukken die in eerste instantie juist zeer gecharmeerd waren van moderne kunst. Propagandaminister Joseph Goebbels is hier het ultieme voorbeeld van. Hij stond aanvankelijk zeer positief tegenover het expressionisme. Zo zijn er in het hele verhaal vele schakeringen aan te wijzen.

In studies naar de kunstgeschiedenis van het Derde Rijk is de aandacht vaak gericht geweest op de kunst en de kunstenaars die de nazi's verboden. De kunst en de kunstenaars die door de nazi's werden gewaardeerd, heeft men lange tijd zorgvuldig vermeden. Uit angst beschuldigd te worden van steun aan het regime, lieten onderzoekers, museumdirecteuren en curatoren zich niet in met deze kunst. Zogenaamde nazikunst werd (en wordt) buiten de

³ M.M. Goggin, “‘Decent’ vs. “Degenerate” Art. The National Socialist Case’ in *Art Journal* (1991) vol. 50, nr.4, 86.

⁴ Dit was bijvoorbeeld het geval met de kunst van Rudolf Belling. P. Adam, *Art of the Third Reich* (New York 1992) 109.

⁵ S. Barron, “*Degenerate Art*” *The Fate of the Avant-Garde in Nazi-Germany* (Los Angeles 1991) 319.

⁶ B. Taylor & W. van der Will, ‘Aesthetics and National Socialism’ in B. Taylor, & W. van der Will, *The Nazification of Art: Art, Design, Music, Architecture & Film in the Third Reich* (Winchester 1990) 6.

deuren van musea gehouden.⁷ Echter, door de kunst die de nationaalsocialistische cultuur voortbracht, te reduceren tot iets wat niet de moeite waard is om te onderzoeken of tentoon te stellen aan publiek, ontkent men de inherente complexiteit van de nazi-ideologie en haar kunst. Op de zeldzame momenten dat de kunst die de nazi's prezen ter sprake wordt gebracht, lijkt dat enkel in negatieve termen te gebeuren. Wat enerzijds begrijpelijk is, omdat alles wat met het nazisme te maken heeft onlosmakelijk is verbonden met de Holocaust: het donkerste hoofdstuk uit de geschiedenis. Een open beschouwing van deze kunst is echter van wezenlijk belang om inzicht te krijgen in de esthetische overtuigingen van de nationaalsocialisten en om de kunst te kunnen plaatsen in de ontwikkelingen destijds. In 1990 werd een belangrijke stap gezet in het doorbreken van dit taboe. Historici Brandon Taylor en Wilfried van der Will publiceerden het boek *The Nazification of Art* (1990), waarin zij trachtten te verduidelijken dat het bestuderen van de context waarbinnen kunst in het Derde Rijk werd opgevat, niet gelijk staat aan het onderschrijven van de ideologie. Het gegeven dat deze kunst an sich en de bestudering ervan bij voorbaat veroordeeld werd, was voor Taylor en Van der Will een duidelijk teken dat het proces om de gebeurtenissen in historisch en sociologisch perspectief te analyseren, nog op gang moest komen.⁸

Na de Tweede Wereldoorlog zijn de rollen in feite omgedraaid. Tijdens het Derde Rijk was er geen plaats voor avant-gardistische kunst; in de periode erna was er in Duitsland geen ruimte voor de kunst die de nationaalsocialisten hadden gewaardeerd. In 1996 schreven Gladys Engel Lang en Kurt Lang hier een artikel over en concludeerden dat de geallieerden uiteindelijk succesvoller bleken in het bannen van bepaalde kunst dan de nationaalsocialisten.⁹ De 'nazi-kunst' werd opgeborgen en de kunstenaars werden met argusogen bekeken. De kunst die de nazi's bewonderden heeft een nare bijmaak en zal deze waarschijnlijk immer behouden. Lange tijd kreeg zij het stempel 'non-kunst'. Toch is het noodzakelijk dat de kunst een plek krijgt in de geschiedenis en niet langer genegeerd wordt. Hier worden steeds meer concrete stappen in ondernomen. Op 20 oktober jongstleden is door een groep kunsthistorici van het *Deutsches Historisches Museum* en het *Haus der Kunst* een online archief opengesteld dat de kunstsmaak van de nazi's tussen 1937 en 1944

⁷ Ibidem, 5.

⁸ B. Taylor & W. van der Will, *The Nazification of Art*, 5.

⁹ G.E. Lang & K. Lang, 'Banishing the past: The German Avant-Garde and Nazi-Art', in *Qualitative Sociology* (1996) vol. 19, nr. 3, 326.

documenteert.¹⁰ Op de website zijn 12.550 kunstobjecten te bekijken.¹¹ Het heeft decennia geduurd voor Duitsland er klaar voor was deze kunst openbaar toegankelijk te maken.

De vele onduidelijkheden, misvattingen en tegenstrijdigheden die het kunstbeleid van de nationaalsocialisten tussen 1933 en 1945 kende, zijn opmerkelijk en verdienen demystificatie. Verheldering van zaken kan immers bijdragen aan een evenwichtiger beeld van deze geschiedenis. Het doel van deze scriptie is om in navolging van Clinefelter, Golomstock, Hinz, Petropoulos, Taylor en Van der Will, deze onduidelijkheden, misverstanden en contradicties rondom de kunstpolitiek van de nationaalsocialisten nader te bestuderen en uit te leggen.¹² Het is mijn voornaamste streven om aan te tonen dat de zaken niet zo zwart-wit waren als soms gedacht wordt.

Om het kunstbeleid van de nazi's beter te kunnen reconstrueren, zal ik - voorafgaand aan de analyses van wat 'slechte' kunst en 'goede' kunst was in de ogen van de nazi's - in het eerste hoofdstuk van dit onderzoek een beknopte uiteenzetting geven van de achtergrond, de aanloop naar en bedoelingen van de *Grosse Deutsche Kunstausstellung* en de tentoonstelling van *Entartete Kunst*. Vervolgens behandelt hoofdstuk twee uitgebreid de moderne kunst en de kunstenaars. Welke werken werden verboden? Welke kunstenaars werden tot 'vijanden' van de Duitse staat verklaard? En waarom? De interne discussie hierover binnen de NSDAP vormt hierbij een belangrijk punt van aandacht. In hoofdstuk drie wordt de kunst die de nationaalsocialisten als 'ware Duitse' kunst beschouwden besproken. Hoewel verscheidene historici als Hinz, Clinefelter en Taylor betogen dat er helemaal niet zo iets als 'nazi-kunst' bestond, stelt Petropoulos dat de nazileiders er juist alles aan hebben gedaan een unieke, representatieve artistieke stijl te creëren.¹³ In dit gedeelte van de scriptie zal ik aan de hand van deze verschillende standpunten proberen vast te stellen hoe de kunst die de nazi's destijds tot officiële Duitse kunst bombardeerden, dan precies valt te kwalificeren. In dit hoofdstuk zal tevens aandacht worden besteed aan de manier waarop men na de Tweede Wereldoorlog met de kunstwerken die de nazi's verheerlijkten is omgegaan. Het geheel besluit ik met een slotsom over het omstreden kunstbeleid in Nazi-Duitsland in de conclusie. Duidelijk zal worden dat er wat de kunsten betreft in de periode 1933-1945 noch twee sterk omliggende

¹⁰ Merlijn Schoonenboom, 'Databank zet streep onder taboe op nazikunst kijken' in *De Volkskrant*, 20 oktober 2011, 16. De databank is te bezichtigen op www.gdk-research.de

¹¹ www.gdk-research.de

¹² B. Hinz, *Art in the Third Reich* (New York 1979), L. Clinefelter, *Artists for the Reich. Culture and Race: from Weimar to Nazi-Germany* (Oxford 2005), J. Petropoulos, *The Faustian Bargain* (New York 2000).

¹³ J. Petropoulos, *Art as politics in the Third Reich* (London 1996) 75.

groepen tegenover elkaar stonden, noch dat er een strikte scheiding bestond tussen de kunst die aangeduid werd als 'modern' en als 'Duits'.

Hoofdstuk 1

De Grosse Deutsche Kunstausstellung en de tentoonstelling van Entartete Kunst

*Die Kunst ist eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission*¹⁴

Bovenstaand devies geeft de kunstpolitiek van Hitler treffend weer: ‘kunst is een missie die fanatisme vereist’. Hitler was extreem in het haten en liefhebben van kunst. De wereldgeschiedenis heeft geen ander politicus gekend die zoveel en zulke uitgebreide toespraken aan kunst heeft gewijd als Adolf Hitler.¹⁵ Ook is er nooit een regime geweest dat zo intensief met kunst is omgesprongen als het nazibewind. De opvallende bezetenheid van de dictator, leidde - naast zijn afschuwelijke klopjacht op joden, homoseksuelen, geestelijk- en lichamelijke gehandicapten en zigeuners - tot de grove onderdrukking van avant-gardisten in de tijd dat hij over Duitsland regeerde en in 1937 tot de organisatie van twee opmerkelijke kunsttentoonstellingen in München: de *Grosse Deutsche Kunstausstellung* en de tentoonstelling van *Entartete Kunst*.

Hitlers fanatieke strijd tegen de kunsten begon spoedig na zijn machtsovername begin 1933 met een landelijke aanval op schrijvers. In heel het land organiseerden de nazi's massale boekverbrandingen. Boeken van wereldbekende schrijvers als Bertolt Brecht, Thomas Mann en Stefan Zweig verdwenen in het vuur. Een angstaanjagende voorbode van een huiveringwekkend (kunst)beleid van nazi-Duitsland, wist Heinrich Heine: ‘*dort wo man Bücher verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen.*’¹⁶

In 1933 kondigde Hitler aan het Duitse volk binnen vier jaar een nieuwe esthetiek te brengen en te zullen breken met de decadente corrupte kunst van de Weimar jaren.¹⁷ In de Weimar Republiek had de moderne, abstracte kunst gefloreerd. Vier jaar later was de situatie in de kunstwereld veranderd in een totalitair systeem. Voorheen gerespecteerde kunstenaars die doceerden aan prestigieuze universiteiten en kunstacademies waren door de nationaalsocialisten hun ambt ontnomen en werden gedwongen hun vaderland te verlaten, hun

¹⁴ H. Grosshans, *Hitler and the Artists* (New York 1983) 11.

¹⁵ I. Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China* (New York 2011) 82.

¹⁶ Heinrich Heine, *Almansor* (1923).

¹⁷ J. Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich* (New York 1996) 55.

stijl rigoreus te veranderen of hun carrière als kunstenaar te beëindigen. Ook museumdirecteuren en curatoren waren uit hun functie ontheven. De nazi's hadden tegen die tijd ruim 16.000 werken van moderne kunst geconfisqueerd wegens hun 'ontaarde' status.¹⁸ Veel kunstwerken werden vernietigd of verkocht in het buitenland voor droevig lage prijzen. Een ander deel van de in beslaggenomen kunst werd gebruikt voor een dramatische tentoonstelling die de nazi's organiseerden om bij het Duitse volk een afgrijzen voor moderne kunstenaars op te roepen. Dit hoofdstuk zal ingaan op de vele opmerkelijke aspecten van deze tentoonstelling en die van de *Grosse Deutsche Kunst*, die een straat verderop in München plaatsvond. Ook zal duidelijk worden hoe de tentoonstellingen zich tot elkaar verhielden.

Ware Duitse Kunst: die *Grosse Deutsche Kunstausstellung*

In het *Haus der Deutsche Kunst* toonden de nationaalsocialisten – zo verkondigden zij zelf - wat 'pure, eeuwige, Duitse kunst' was. De *Grosse Deutsche Kunstausstellung* diende volgens de nazi's twee doelen: ware Duitse kunstenaars een platform bieden om hun kunst te exposeren en het Duitse publiek de kans bieden deze creaties te aanschouwen en te kopen.¹⁹ Maar in feite had de tentoonstelling ten doel het publiek via de kunst mee te geven hoe een 'ware Duitser' behoorde te leven en er fysiek uit hoorde te zien. De collectie bestond hoofdzakelijk uit sprookjesachtige landschapsschilderingen, beeltenissen van het werk en leven op het platteland, heroïsche portretten van historische personen, dieren uit het woud, stilleven en natuurlijk een groot aantal heroïsche portretten van de Führer. De kunst op de *Grosse Deutsche Kunstausstellung* was de verbeelding van het gedroomde en gewenste Duitsland van Hitler. Het volk gezond, sterk en Arisch had zichtbaar de prachtige Duitse 'Boden' lief, werkte hard en leefde gedisciplineerd. De *Grosse Deutsche Kunstausstellung* toonde kunst waarin mythen en de nazi-ideologie verborgen zat. Hoewel de GDK's bedoeld waren het Duitse publiek de mogelijkheid te bieden een 'waar Duits kunstwerk' aan te schaffen, werden de tentoongestelde kunstwerken op den duur onbetaalbaar. Hitlers welwillendheid om voor kunst grote sommen geld neer te leggen, had de prijzen van de

¹⁸ K. Backes, *Hitler und die bildenden Künste: Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich* (Keulen 1988) 75.

¹⁹ P. Adam, *Art of the Third Reich* (New York 1992) 94.

werken zo omhoog gestuwd dat het voor de gemiddelde bezoeker niet meer te betalen was een kunstobject te kopen.²⁰



Figuur 1. Beeld van een ruimte van de tweede editie van de *Grosse Deutsche Kunstausstellung* in het *Haus der Deutsche Kunst* in München 1938.

Tegelijkertijd in dezelfde stad: *Entartete Kunst* tentoongesteld

Een van de meest merkwaardige gegevens is dat de *Entartete Kunstausstellung* in extreem korte tijd werd georganiseerd. Voor al de aandacht en tijd die de nazileiders leken te steken in het publiekelijk verwerpen van de kunst, is het tijdsbestek waarin de tentoonstelling van *Entartete Kunst* geregeld werd, uitzonderlijk kort geweest. Op 30 juni 1937 gaf minister van volkspropaganda Joseph Goebbels namens Adolf Hitler de Duitse schilder Adolf Ziegler schriftelijk volmacht om alle Duitse ‘decadente’, ‘ontaarde’ (*entartete*) kunst van na 1910 uit Duitse musea in beslag te nemen om hiermee een expositie in München te organiseren:

Auf Grund einer ausdrücklichen Vollmacht des Führers ermächtige ich hiermit den Präsidenten der Reichskammer der bildende Künste, Herrn Professor Ziegler, München, die im Deutschen Reichs- Länder oder Kommunalbesitz befindlichen Werke Deutscher Verfallskunst seit 1910 auf dem Gebiete der Malerei und der Bildhauerei zum Zwecke einer Ausstellung auszuwählen und sicherzustellen. Ich bitte, Herrn Professor Ziegler bei

²⁰ I. Engler, *Hitler's Salon, The Grosse Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutsche Kunst in Munich 1937-1944* (Oxford 2007)

*der Besichtigung und Auswahl der Werke weitgehende Unterstützung zuteil werden zu lassen. Siegel. gez. Dr. Goebbels.*²¹

Amper drie weken later zou de tentoonstelling van *Entartete Kunst* in München openen. Ziegler benoemde vijf commissieleden om hem te helpen bij het realiseren van de expositie. Het betrof personen van wie bekend was dat zij fanatiek tegen moderne kunst waren: graaf Klaus von Baudissin, een SS-officier die als directeur van het Folkwang Museum in Essen alle moderne kunst al buit had gemaakt, Wolfgang Willrich, een racistische illustrator, (zijn pamflet *Säuberung des Kunsttempels. Eine politische Kampfschrift zur Gesundung Deutscher Kunst im Geiste nordischer Art* zou als inspiratie hebben gediend voor het organiseren van de *Entartete Kunst* tentoonstelling), Hans Schweitzer, commissaris van artistieke vormgeving, kunsttheoreticus Robert Scholz en ten slotte Walter Hansen, grondlegger van nationalistische ideologieën.²²

De commissie reisde in 10 dagen heel Duitsland door en nam van Duitse musea en galeries alle moderne kunst (kunst die abstract was en/of kunstwerken waarin onrealistische kleuren gebruikt werden) in beslag.²³ Ziegler nam het niet zo nauw met de precieze opdracht: hij confisqueerde ook kunstwerken van voor 1910 en van buitenlandse kunstenaars. Ziegler en zijn commissieleden namen kunst mee van onder anderen: Alexander Archipenko, Ernst Barlach, Max Beckmann, Heinrich Campendonk, Marc Chagall, Giorgio de Chirico, André Derain, Otto Dix, Theo van Doesburg, James Ensor, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, George Grosz, Erich Heckel, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Kathe Köllwitz, Wilhelm Lehmbruck, El Lissitzky, August Macke, Franz Marc, Piet Mondriaan, Otto Müller, Edvard Munch, Emil Nolde, Max Pechstein, Pablo Picasso, Karl Schmidt-Rottluff en Maurice de Vlaminck. Kunstenaars die vandaag de dag wereldwijd geroemd worden om hun kunst. In totaal zouden ongeveer 1.400 kunstenaars slachtoffer zijn geworden van deze plundering van bijna 16.000 kunstwerken.²⁴ Ziegler selecteerde met zijn commissie geheel willekeurig 730 kunstwerken van 112 kunstenaars voor de tentoonstelling van *Entartete Kunst*. Bij het selecteren ontstond onder de commissieleden grote onenigheid

²¹ Dit is het tekstgedeelte uit de volmachtbrief van Hitler en Goebbels d.d. 30 juni 1937, waarmee Ziegler gemachtigd werd alle 'decadente' kunstwerken van na 1910 uit Duitse musea in beslag te nemen en een tentoonstelling mee samen te stellen. Het document heb ik in oktober 2011 mogen aanschouwen bij de tentoonstelling 'Tijdmachines Reloaded' in het Van Abbe Museum, Eindhoven. www.vanabbemuseum.nl

²² S. Barron, "Degenerate Art" *The Fate of the Avant-garde in Nazi-Germany* (Los Angeles 1991) 45 & B. Hinz, *Art in the Third Reich* (New York 1979), 38-9.

²³ J. Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich* (Chapel Hill 1996) 55.

²⁴ I. Golomstock, *Totalitarian Art* (New York 2011) 104.

over de kunst van August Macke en Franz Marc. Een aantal commissieleden vond dat deze twee ‘Arische’ kunstenaars die hun leven hadden gegeven voor hun vaderland tijdens de Eerste Wereldoorlog het niet verdienden om als ‘ontaard’ bestempeld te worden. Ziegler verklaarde dat enkel esthetische kenmerken bepalend waren voor het wel of niet confisqueren van kunst, waarna het werk van de twee alsnog in beslag genomen werd. Dat hier geen unaniem oordeel over bestond binnen de nazi-top, bleek wel toen het schilderij *Turm der blauen Pferde* (1913) van Marc alsnog verwijderd werd van de collectie ‘ontaarde’ kunstwerken.²⁵

In de enkele dagen die nog restten voor de opening, werd de ruimte in het Archeologisch Instituut haastig ingericht met als resultaat de meest extreme en agressieve kunstexpositie ooit, zowel qua opstelling als strekking. Alle stijlen van moderne kunst, van het Duits Impressionisme tot het Expressionisme, van het Dadaïsme tot het Constructivisme en van Bauhaus tot de Nieuwe Zakelijkheid werden in de expositie bespot. De tentoonstelling had tot doel het Duitse publiek te tonen dat de kunst die uit deze ‘ismen’ voortkwam, ontaard was. De nationaalsocialisten wilden duidelijk maken dat de makers van de kunst een bedreiging vormden voor de ‘gezonde’ Duitse cultuur en samenleving, gezien de onbegrijpelijke en lelijke kunst die ze maakten. ‘De Kunstenaar’ was volgens Hitler ‘een spiritueel leider die het vermogen had het bewustzijn van het volk te beïnvloeden’, ‘en ‘de menselijke ziel te vormen’.²⁶ Indien moderne kunstenaars aan macht wonnen, zouden zij met hun kunst het Duitse volk ‘ontarden’, was Hitlers redenering.

Om hun stelling over moderne kunst kracht bij te zetten, exposeerden de nazi’s de kunst in de tentoonstelling op uiterst provocerende en wanordelijke manier. Het leek alsof geprobeerd was zoveel mogelijk kunstwerken in een ruimte te bergen. Prenten, tekeningen en schilderijen hingen dicht op elkaar of zelfs over elkaar heen. Schilderijen hingen aan koorden en waren vaak uit hun lijst gehaald om waardeloos te lijken.

De kunstwerken waren ingedeeld in 9 (semi-)thematische groepen. Zo toonde groep 1 het werk van onder anderen Oscar Schlemmer en Ernst-Ludwig Kirchner – dat volgens het commentaar in de catalogus ‘barbaars afgebeelde kunst (vanuit technisch oogpunt)’ was.²⁷ Groep 2 toonde godslasterende kunstwerken volgens het commentaar in de gids. Werk van

²⁵ J. Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich* (Chapel Hill 1996) 57.

²⁶ I. Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People’s Republic of China* (New York 2011) 202-3.

²⁷ In S. Barron, *“Degenerate Art” The Fate of the Avant-garde in Nazi-Germany* (Los Angeles 1991) is op pagina 356-390 een duplicaat opgenomen van de officiële *Entartete “Kunst” Ausstellungsführer* (gids van de tentoonstelling van ontaarde kunst), 364.

Emil Nolde domineerde in deze groep.²⁸ De kunst die bij groep 3 was ondergebracht, zou volgens de catalogus ‘politieke anarchie stimuleren’. In deze categorie waren sociaalkritische kunstwerken opgenomen die zaken als honger, armoede en gebreken verbeeldden.²⁹ Groep 4 toonde voorbeelden van kunstwerken die volgens de catalogus dienst deden als ‘Marxistische propaganda tegen militaire dienst’, omdat Duitse soldaten waren afgebeeld als ‘idioten, seksueel gedegeneerden en dronkaards’. Kunst van Otto Dix en George Grosz was hiervoor exemplarisch.³⁰ De kunstenaars die tot de 5^e categorie behoorden, zouden de wereld zien als ‘één groot bordeel’ en mensen als ‘prostituees en pooiers’, gezien de kunst die ze maakten. In deze categorie waren de expressionisten sterk vertegenwoordigd.³¹ De kunstenaars van groep 6 zouden volgens de nazi’s het ‘systematisch uitroeien van een laatste fractie raciaal bewustzijn tot hoofddoel hebben verheven’. Voor deze kunstenaars vertegenwoordigden ‘de neger’ en de ‘Polynesische eilandbewoner’ het ‘raciale ideaal’, omdat zij deze zeer frequent afbeeldden, zo viel te lezen in de begeleidende tekst in de catalogus.³² Groep 7 toonde zelfportretten van de moderne kunstenaars. Hét bewijs voor de nationaalsocialisten dat moderne kunstenaars echt krankzinnig waren, omdat ze zichzelf portretteerden als ‘idioten en dwazen’. De figuren in deze kunstwerken hadden volgens de nazi’s meer weg van gorilla’s dan van menselijke wezens.³³ Groep 8 gaf ‘een representatieve selectie weer van al de troep die joden produceerden’. Er werd in het commentaar beklemtoond – ‘om misverstanden te voorkomen’ – dat het slechts een kleine selectie ‘joodse rotzooi’ betrof.³⁴ De kunst van de negende groep kon volgens de organisatoren van de tentoonstelling enkel als ‘pure krankzinnigheid’ beschreven worden en vertegenwoordigde ‘het toppunt van degeneratie’. In deze kamer hing abstracte en constructivistische kunst van onder meer Willi Baumeister en Jean Metzinger.³⁵ Op de laatste pagina van de catalogus werden twee kunstwerken van Kokoschka vergeleken met een tekening van een verstandelijk gehandicapte. In de begeleidende tekst kreeg de tekening van de verstandelijk gehandicapte een hogere artistieke waarde toegekend.³⁶

De tartende manier waarop de kunst was opgesteld en het commentaar in de catalogus

²⁸ Ibidem, 366.

²⁹ Ibidem, 368.

³⁰ Ibidem, 370.

³¹ Ibidem, 372.

³² Ibidem, 374.

³³ Ibidem, 376.

³⁴ Ibidem, 378.

³⁵ Ibidem, 380.

³⁶ S. Barron, Ibidem, 389.

maakten het de bezoeker onmogelijk om van de moderne kunst te ‘genieten’. Hoofdorganisator Adolf Ziegler verklaarde bij de opening van de tentoonstelling op 19 juli 1937 dat ‘de expositie het Duitse volk eindelijk de gelegen bood zelf uit te maken wat zij van moderne kunst vond’.³⁷ Maar het Duitse publiek kreeg overduidelijk een opinie opgelegd. De ruimtes waren smal, de plafonds relatief laag en de belichting zwak, wat zorgde voor een benauwde, onaangename sfeer. Op de muren waren allerlei kreten geschilderd; hoofdzakelijk citaten uit toespraken van Hitler, Goebbels of Rosenberg over (moderne) kunst. Maar ook uitspraken van kunstenaars waren te lezen op de muur; uitspraken die uit hun oorspronkelijke context waren gehaald en hierdoor belachelijk overkwamen op het publiek. Onder de schilderijen stonden de naam van de kunstenaar geschreven (vaak onjuist), de titel van het werk, het museum waar het voorheen had gehangen en de prijs die voor deze ‘kunst’ betaald was. Naast de prijzen van de kunstobjecten waren rode stickers geplakt waarop stond: ‘*bezahlt von den Steuergroschen des arbeitende deutschen Volkes*’ (betaald met het belastinggeld van het hardwerkende Duitse volk). Peter Guenther, die de tentoonstelling in juli 1937 bezocht, vertelt in een verslag dat hij binnen de kortste keren begreep dat ‘deze tentoonstelling niet tot doel had de mensen kennis te laten maken met moderne kunst, maar hen tegen deze kunst op te zetten’.³⁸

De nationaalsocialisten bleken niet altijd even consequent of oplettend in hun veroordelingen. De Duitse kunstenaar Rudolf Belling werd aan het begin van het nazi-regime bespot als ‘ontaarde kunstenaar’ en later gevraagd kunst tentoon te stellen op de *Grosse Deutsche Kunstausstellung*. Belling ging op de uitnodiging van de nationaalsocialisten in en leverde *Boxer Max Schmeling* (1929). Terwijl tegelijkertijd op de tentoonstelling van *Entartete Kunst* zijn kunstwerken *Dreiklang* (1924) en *Kopf* (1925) werden bespot. Pas nadat een kunstcriticus dit ontdekte, werden de kunstwerken van Belling op de *EK* verwijderd.³⁹ Verscheidene artiesten waarvan nu bekend is dat zij een succesvolle carrière genoten in nazi-Duitsland, zijn in de eerste maanden en jaren van het nazi-regime nog bejegend als ontaard en hun kunst werd geconfisqueerd uit de Duitse musea. Dit geldt bijvoorbeeld voor Georg Kolbe,

³⁷ N. Levi, ‘“Judge for yourselves!” The Degenerate Art Exhibition as Political Spectacle’ in *October* (1998) vol. 85, 41.

³⁸ P. Guenther, ‘Three Days in Munich, July 1937’ in: S. Barron, ‘Degenerate Art’ *The Fate of the Avant-garde in Nazi-Germany* Los Angeles 1991, 36.

³⁹ I. Schlenker, *Hitler’s Salon, The Grosse Deutsche Kunstausstellung at the Hause der Deutsche Kunst 1937-44*.

maar ook voor Gerhard Marcks, Fritz Koelle en Carl Schwalbach. En zelfs voor Arno Breker die de bekendste ‘nazi-beeldhouwer’ zou worden.⁴⁰



Figuur 2. Gedeelte van kamer 3 van de tentoonstelling van *Entartete Kunst* in München 1937.

Qua bezoekersaantallen was de tentoonstelling een ongekend succes. Gedurende de vier maanden dat de tentoonstelling van *Entartete Kunst* in München te zien was, kwamen er meer dan twee miljoen mensen op af. In de drie jaar dat de expositie daarna door Duitsland en Oostenrijk reisde, zouden nog een miljoen meer mensen de tentoonstelling bezichtigen. De *Entartete Kunstausstellung* trok uiteindelijk drie maal zoveel bezoekers als de *Grosse Deutsche Kunstausstellung*.⁴¹

Gedurende de vier jaar dat de tentoonstelling door Duitsland en Oostenrijk reisde veranderde de samenstelling. In de zomer van 1938 werden de eerste ‘gedegeneerde’ kunstwerken geveild en verkocht aan buitenlandse geïnteresseerden in Luzern, Zwitserland: “to make some money of this garbage”.⁴² De belangrijkste werken die verkocht werden, waren Vincent van Gogh’s zelfportret, *From Tahiti* van Paul Gauguin en *Le déjeuner sur l’herbe de la famille Soler* van Picasso, voor prijzen ver onder de marktwaarde.⁴³ De collectie van de tentoonstelling werd aangevuld met andere kunst. De tentoonstelling van *Entartete Kunst* in Berlijn verschilde fundamenteel van die in München. De kunstwerken waren

⁴⁰ S. Barron, “Degenerate Art” *The Fate of the Avant-Garde in Nazi-Germany* (Los Angeles 1991) 18, I. Schlenker, *ibidem*, 159-60.

⁴¹ D. Elliott, ‘A Life-And-Death Struggle: Painting and Sculpture’ in D. Ades, *Art and Power, Europe under the dictators 1930-45* (Londen 1995) 272.

⁴² Dit zou Joseph Goebbels in zijn geheime dagboek hebben geschreven op 29 juli 1938. In: S. Barron, “Degenerate Art” *The Fate of the Avant-garde in Nazi-Germany* (Los Angeles 1991) 145.

⁴³ Barron, *ibidem*, 140.

opzettelijk op een andere manier opgesteld. In de tentoonstelling van Berlijn moest vooral de sociaalkritische, politiek betrokken kunst het ontgelden, in München was dat de expressionistische kunst geweest. Vanaf Berlijn leken de nazi's in de tentoonstelling vooral de nadruk te willen leggen op het verband tussen de geest van een moderne kunstenaar en die van een psychiatrische patiënt. In de catalogus werden steeds meer afbeeldingen verwerkt van de expositie van psychiater en kunsthistoricus Hans Prinzhorn; een expositie uit 1922 waarbij kunst van geesteszieken en moderne kunstenaars al met elkaar werden vergeleken. Ook werd er in Berlijn een aantal kunstwerken verwijderd, omdat er bezwaar tegen gemaakt was. De kunst van Franz Marc en August Macke werd weggehaald, omdat de oorlogshelden meer erkenning zouden verdienen. Kunst van Ernst Barlach, Käthe Kollwitz en Georg Schrimpf werd weggehaald, omdat zij 'twijfelachtige gevallen van ontarding' waren.⁴⁴

Een waterdichte verklaring voor het hoge aantal bezoekers van de *Entartete Kunstausstellung* heeft men niet: Gaf het Duitse volk achteloos gehoor aan de oproep van de nazi's vooral naar de tentoonstelling te gaan? In hoeverre waren de bezoekers bekend met wat hen binnen te wachten stond? In de pers werd aanvankelijk bericht dat de tentoonstelling een logische volgende stap was in de 'broodnodige zuivering van de kunsten'.⁴⁵

Kwamen de mensen om een laatste blik te werpen op de kunst die zij zo liefhadden? Was het omdat de tentoonstelling gratis toegankelijk was en de *Grosse Deutsche Kunstausstellung* niet? Of vonden de meeste mensen het simpelweg gemakkelijker om kunst te bespotten dan serieus te nemen? Waarschijnlijk zal het antwoord ergens in het midden liggen. Gedurende de periode dat de expositie door Duitsland en Oostenrijk trok, zou er echter nog maar weinig over geschreven worden.⁴⁶ Het kon Goebbels niet zozeer schelen om welke reden de tentoonstelling zo druk bezocht werd, het belangrijkste was dat de tentoonstelling een ware trekpleister bleek.⁴⁷ Ironisch genoeg liet de tentoonstelling met moderne kunst - die de nazi's zo verfoeiden - de tentoonstelling met grote Duitse kunst in de schaduw liet staan.

Het is en blijft een opmerkelijk gegeven dat de nationaalsocialisten er alles aan deden om de kunst die zij uitermate verwerpelijk vonden, bij het Duitse volk onder de aandacht te brengen. Maar de nazi's wisten dat zij daarmee een troef in handen hadden. Als geen ander begreep Hitler de kracht en macht van kunst. Met de tentoonstelling van ontaalde kunst,

⁴⁴ Ibidem, 92.

⁴⁵ P. Adam, *Art of the Third Reich* (New York 1992) 125.

⁴⁶ Barron, ibidem.

⁴⁷ N. Levi, "'Judge for yourselves!' The Degenerate Art Exhibition as Political Spectacle' in *October* (1998) vol. 85, 65.

hoopten de nationaalsocialisten te bereiken dat hun vijand – ‘de cultuurbolsjewist’, ‘de jood’, ‘de ander’- vijand van alle Duitsers werd. Het antimodernistische sentiment dat de nazi’s tijdens het Derde rijk verspreidden, raakte steeds sterker verweven met het racistische antisemitisme dat prominent aanwezig was in nazi-Duitsland. Hitler zag moderne kunst als een daad van esthetische geweldpleging, begaan door joden tegen de ‘Germaanse geest’.⁴⁸ Van al de kunstenaars die een betekenisvolle bijdrage leverden aan het modernisme in Duitsland waren echter alleen Liebermann, Meidner, Freundlich en Chagall joods (laatstgenoemde was Russisch bovendien). Dat maakte voor de rijkskanselier echter geen verschil. Historicus Henry Grosshans had het niet beter kunnen verwoorden: “Hitler maakte zelf uit wie zich joods gedroeg, wanneer het aankwam op zaken van kunst en cultuur”.⁴⁹

***Entartete Kunst* en politiek: de achtergronden**

De term ‘*entartet*’, (in het Nederlands te vertalen met ‘ontaard’, ‘gedegeneerd’ of ‘decadent’) was oorspronkelijk een medische term die halverwege de negentiende eeuw werd gebruikt voor het aanduiden van mensen die niet in een ‘normale conditie’ verkeerden, ‘ziek’ waren: ‘*entartet*’. Of voor planten en dieren die zo veranderd waren dat zij niet meer tot hun soort gerekend konden worden.⁵⁰ ‘Gedegeneerde mensen’ waren volgens medici te herkennen aan hun lichamelijke mismaaktheid: rode ogen en slapheid waren echter al voldoende om iemand ‘ontaard’ te kunnen noemen.⁵¹ Aan het eind van de negentiende eeuw begon men te vrezen dat niet alleen individuele mensen in een dergelijke toestand konden verkeren, maar gehele naties. Eind negentiende eeuw werd de term ‘*entartet*’ als gevolg van de groeiende erkenning voor het sociaal darwinisme en de psychologie, ook in het sociale domein toegepast, onder meer door wetenschapper Cesare Lombroso.⁵² Al gauw werden ook mensen die weigerden zich te schikken naar de morele normen van de samenleving, bestempeld als ontaard. De Hongaarse arts Max Nordau was vermoedelijk een van de eersten die het fenomeen ‘ontaarding’ aan kunst verbond. In zijn boek *Entartung* (1892) hekelde Nordau alle makers van moderne kunst en moderne literatuur. Hij bekritiseerde de impressionisten en symbolisten. Nordau portretteerde in *Entartung* de Franse dichter Paul Verlaine als volgt:

⁴⁸ B. Hinz, *Art in the Third Reich* (New York 1979) 45.

⁴⁹ H. Grosshans, *Hitler and the Artists* (New York 1983) 86.

⁵⁰ S. Barron, “*Degenerate Art*”, *The Fate of the Avant-garde in Nazi-Germany* (Los Angeles 1991) 11.

⁵¹ *Ibidem*, 25.

⁵² D. Arieli-Horowitz, ‘The Politics of Culture in Nazi Germany: Between Degeneration and Volkism’ in *The European Legacy* (2001) vol. 6, nr. 6, 755-6.

“(…) een weerzinwekkende gedegeneerde met een asymmetrische schedel en een Mongools gezicht, een ongeremde landloper en drankzuchtige, die, wegens misdaden tegen de zedelijkheid, in een tuchthuis is geplaatst; (…) een idioot, die de afwezigheid van gedachten in zijn hoofd toont door een onsamenhangende manier van spreken, betekenisloze uitdrukkingen en dwaze beelden.”⁵³

Het gegeven dat Nordau uiterlijke kenmerken (een asymmetrische schedel) betrok in het ‘herkennen’ en veroordelen van ‘gedegeneerden’, deze benoemde in raciale termen (het Mongoolse gezicht) en bepalend achtte voor het niet kunnen functioneren in de samenleving, gaf *Entartung* een racistische dimensie. Een ander vooraanstaand persoon die zich in de jaren voor de Tweede Wereldoorlog bezighield met ontarding en kunst was de Duitse kunsthistoricus en psychiater Hans Prinzhorn. In 1922 organiseerde Prinzhorn een kunsttentoonstelling in Heidelberg waarvoor hij drie jaar lang 5.000 kunstwerken van 450 van zijn zwakzinnige patiënten – hoofdzakelijk lijdende aan schizofrenie - had verzameld. Op zijn tentoonstelling positioneerde hij deze werken tegenover kunst van moderne kunstenaars, om aan te tonen dat er een speciale overeenkomst bestond tussen wat geesteszieke patiënten konden produceren en hetgeen moderne kunstenaars maakten. De ideeën en ‘conclusies’ van Nordau en Prinzhorn boden nazi-prominenten op den duur opportune quasiwetenschappelijke ingrediënten voor hun racistische ideeënleer. De nationaalsocialisten zouden de bevindingen van Nordau en Prinzhorn misbruiken voor hun nazi-programma van eugenetica. Mogelijk wilde Prinzhorn slechts de psychische oorsprong van het creëren van kunst blootleggen. Desalniettemin waren hij en Nordau het die als eersten een vermeend verband legden tussen moderne kunst en ontarding, niet de nazi’s.⁵⁴ Nordau en Prinzhorn overleden in respectievelijk 1923 en 1933. Men zal derhalve nooit weten hoe zij tegen de kunstpolitiek van de nazi’s zouden hebben aangekeken. Of Prinzhorn er mee in gestemd had of niet, zijn expositie uit 1922 moet ontegenzeggelijk als voorbeeld hebben gediend voor de catalogus van de expositie van *Entartete Kunst* uit 1937.⁵⁵ Hitler heeft tevens maar al te graag voort geborduurd op Nordau’s ideeën over ‘Entartung’ met betrekking tot kunstenaars,

⁵³ M. Nordau, *Ontarding*, (Zutphen 1893) vertaald door F.M Jaeger, 45.

⁵⁴ D. Arieli-Horowitz, ‘The Politics of Culture in Nazi-Germany: Between Degeneration and Volkism’ in *The European Legacy* (2001) vol. 6, nr. 6, 756.

⁵⁵ De catalogus in kwestie is in zijn geheel opgenomen in: S. Barron, *“Degenerate Art”* (Los Angeles 1991) 357-390. Op pagina 30 van de catalogus staat een drietal tekeningen gedrukt (waarvan twee kunstwerken van Kokoschka) met daarbij de tekst: *“Welchen von diesen drei Zeichnungen ist wohl eine Dilettantenarbeit vom Insassen eines Irrenhause? Staunen Sie: Die rechte obere! Die beiden anderen dagegen wurden einst als meisterliche Graphiken Kokoschkas bezeichnet.”*, 389.

intellectuelen, dichters, schrijvers en musici. Naast kunstenaars in de breedste zin van het woord, werden ook andere groepen binnen de Duitse samenleving door de nazi's op stigmatiserende wijze als 'gedegeneerd' aangewezen; op grond van hun ras of politieke kleur. Joden waren volgens de nationaalsocialisten per definitie een degeneratief gevaar voor het pure Germaanse ras. Linksgeoriënteerde politici werden door de nationaalsocialisten geclassificeerd als politiek gedegeneerden, omdat zij een parlementaire en democratische staatsinrichting voorstonden. De groepen die voor ontaard werden aangezien, overlaptten elkaar.⁵⁶ Wie joods was, was ontaard; wie ontaard was, was joods; wie links was, was ontaard, was joods; wie een moderne kunstenaar was, was een culturbolsjewist, was joods, was links, was ontaard. Het werden synoniemen.

Historicus Christopher Zuschlag stelt dat de fascistten al dertien jaar voor zij aan de macht kwamen bezig waren met het systematische gevecht tegen 'ontaaarde' kunst en de vertegenwoordigers van deze kunst. Adolf Hitler verkondigde reeds op 24 februari 1920 dat hij een legaal gevecht eiste tegen een 'zekere neiging' in de kunsten en literatuur die hij gadesloeg.⁵⁷ Ruim voor Hitler officieel de macht kreeg in 1933 werd moderne kunst belasterd en gecensureerd. De destijds gerenommeerde Duitse (landschaps)architect Paul Schultze-Naumburg veroordeelde moderne kunst en moderne architectuur al in 1911 in raciale termen. Schultze-Naumburg voerde aan dat een kunst- of bouwwerk de genetische achtergrond van de kunstenaar of architect blootlegde. Kunstenaars van een 'puur ras' (het Arische) zouden 'raciaal zuivere kunst' scheppen; kunstenaars met gemengd bloed 'verraden' zichzelf altijd door de 'afwijkende' kunst die zij maakten.⁵⁸ In zijn boek *Das ABC des Bauens* (1925) viel hij het Bauhaus aan en in *Kunst und Rasse* (1928) en *Die Kunst der Deutschen: ihr Wesen und ihre Werke* (1934) vereenzelvigde Schultze-Naumburg cultureel verval met raciaal verval. Hij plaatste – in navolging van psychiater Hans Prinzhorn - afbeeldingen van moderne kunst en foto's van mismaakte en zieke mensen naast zijn teksten om hun zogenaamde verwantschap te tonen. De architect stelde makers van moderne kunst gelijk aan lichamelijk en verstandelijk gehandicapten.⁵⁹ Deze techniek van 'vergelijken', bedoeld om een groep mensen te vernederen, zou Hitler in zijn strijd om de macht later graag aanwenden, weten wij inmiddels.

Het schrikbewind van Hitler was jaren voor hij het uitvoerde, al reeds door anderen

⁵⁶ D. Arieli-Horowitz, 'The Politics of Culture in Nazi-Germany: Between Degeneration and Volkism' in *The European Legacy* (2001) vol 6, nr. 6, 755.

⁵⁷ C. Zuschlag, *Suspendid License* (Washington 1998) 210.

⁵⁸ Arieli-Horowitz, *ibidem*, 756.

⁵⁹ H. Grosshans, *Hitler and the Artists* (New York 1983) 9.

gekneed. In haar boek *Artists for the Reich. Culture and Race: from Weimar to Nazi-Germany* (2005) schrijft Clinefelter over de volkse organisatie de *Deutsche Kunstgesellschaft* die in wezen de weg van het kunstbeleid van de nazi's geplaveid heeft in de jaren voor Hitler de macht greep, waarna het gezelschap uiteindelijk door de machthebbers zo goed als genegeerd werd. De *Deutsche Kunstgesellschaft* was een conservatieve kunstgroepering die onder leiding van Bettina Feistel-Rohmeder zich ten doel had gesteld de pure Duitse kunst te verdedigen en moderne kunst te bestrijden. Feistel-Rohmeder sprak zich in 1905 al racistisch uit over abstracte kunst. Sterk beïnvloed door het rechtse en antisemitische gedachtegoed van haar vader Johann Wilhelm Rohmeder, sloot ze zich samen met hem nog voor 1930 aan bij de NSDAP en wijdde haar verdere bestaan aan de 'völkische' zaak. Haar vader maakte in 1916 een plan om 'völkische' overtuigingen en kunst samen te brengen: de 'völkische' gemeenschap moest een alternatieve kunstvereniging oprichten waarbij kunst als wapen kon worden ingezet 'in de strijd om de ziel van het Duitse volk'. In 1920 was het *Deutsche Kunstgesellschaft* een feit. Voor de vereniging was de stelregel dat een ware Duitser zich (automatisch) verbonden voelde met een puur Duits schilderij. Wanneer iemand zich kon identificeren met een modernistisch schilderij, was deze persoon noodzakelijkerwijs gedegeneerd. Iemands kunstzinnige smaak was aldus raciaal bepaald.⁶⁰ Het gezelschap van Feistel-Rohmeder ging daarmee in feite een stap verder dan Hitler ooit zou gaan. Veroordeelde hij de moderne kunst en de kunstenaar, Feistel-Rohmeder veroordeelde óók de individuele liefhebber van moderne kunst. *Die Deutsche Kunstgesellschaft* initieerde tussen 1933 en 1937 in Duitsland maar liefst 13 tentoonstellingen met 'gedegeneerde' kunst; de *Schreckenskammern der Kunst* (gruwelkamers met horrorkunst) of de *Schandausstellungen* (smaadtentoonstellingen). Hoewel vaak wordt aangenomen dat Hitler de pionier was in het radicaal bestrijden van moderne kunst, was dat dus duidelijk niet het geval. Dit wordt zowel door Clinefelter en Hinz, als door Arieli-Horowitz onderschreven.⁶¹ De 'strijd om kunst' leefde al decennia in het Duitse culturele domein. Echter, de nationaalsocialisten waren de eersten die er een nationaal politiek twistpunt van maakten, omdat zij begrepen dat er voor hen veel te winnen viel. Zij begrepen dat zij hiermee het Duitse volk konden bespelen en zo nog meer macht konden genereren. Kunsthistorica Stephanie Barron verwondert zich in haar boek "*Degenerate Art*": *The Fate of the Avant-Garde in Nazi-Germany* (1991) over 'de

⁶⁰ J. Clinefelter, *Artists for the Reich: Culture and Race from Weimar to Nazi-Germany* (London 2005) 25-45

⁶¹ Ibidem, 77-99; B. Hinz, *Art in the Third Reich* (New York 1979)45; D. Arieli-Horowitz, 'The Politics of Culture in Nazi-Germany: Between Degeneration and Volkism' in *The European Legacy* (2001) vol. 6, nr. 6, 754.

microscopische aandacht, de hoeveelheid tijd en geld die de nazi's besteedden aan de organisatie van het publiekelijk bespotten van een domein dat noch in militair noch in politiek of economisch opzicht een bedreiging voor de samenleving vormde'.⁶² Maar voor de nazi's was kunst een ernstige zaak in de politieke oorlog die zij voerden. Het kunstbeleid was een wapen voor Hitler om specifieke bevolkingsgroepen mee te onderdrukken: joden, avant-gardistische kunstenaars. De hele 'Entartete Kunst-operatie' en de vestiging van een nieuwe Duitse kunststijl vormden twee essentiële onderdelen van een veel groter opgezet binnenlands beleid dat tot doel had het volk de natiestaat zo snel mogelijk te laten omarmen. In het volgende hoofdstuk zal dieper worden ingegaan op welke kunst verboden werd, welke kunstenaars als vijanden van de Duitse natie gezien werden en hoe deze slachtoffers daar op reageerden. En waarom sommige kunstenaars en intellectuelen zich lieten verleiden door het nationaalsocialisme.

⁶² S. Barron, "Degenerate Art" *The Fate of the Avant-garde in Nazi-Germany* (Los Angeles 1991) 10.

Hoofdstuk 2

Moderne Kunst

‘Alle Kunst ist abstract, nur die Wirklichkeit nicht, denn sie ist keine Kunst’⁶³

Vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw beleefde moderne kunst haar opkomst in Europa. ‘Moderne kunst’ was niet zozeer een nieuwe specifieke internationale stijl, eerder een nieuwe artistieke uiting. Een belangrijk kenmerk van moderne kunst was de drang bij de kunstenaar om te experimenteren. Moderne kunstenaars waren in hun werk fel gekant tegen traditionele methoden en manieren van schilderen en beeldhouwen. De traditionele academische stijl die jarenlang de standaard was geweest in de kunstwereld, werd door moderne kunstenaars ervaren als star en te formeel.⁶⁴ Doordat er voor moderne kunst geen uniforme of vastgestelde manier van werken of stijl bestond, fragmenteerde zij in tal van ‘ismen’; zoals het impressionisme, kubisme, dadaïsme, surrealisme, symbolisme en expressionisme. In de verschillende moderne kunststromingen werd geëxperimenteerd met vormen, perspectieven, kleuren en er werden nieuwe onderwerpen gekozen om te verbeelden. Het expressionisme vond zijn oorsprong in Duitsland waar twee invloedrijke groepen deze stroming aandreven: *Die Brücke* (1905-1913) waar onder meer Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde en Otto Mueller lid van waren, en *Der Blaue Reiter* (1911-1914) met leden als Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke en Paul Klee.⁶⁵ De cultuur in de Weimar Republiek bleek perfect voor moderne kunst om te floreren. De gedurfde kleuren, thema’s en het ruwe penseelgebruik in de moderne kunst kwamen overeen met de stemming die op dat moment in Duitsland heerste. Museumdirecteuren in Duitsland verzamelden het werk van expressionisten als Nolde, Heckel en Marc, maar ook van buitenlandse moderne kunstenaars als Van Gogh en Picasso.⁶⁶ Toch was niet iedereen in Duitsland even enthousiast over de opkomst van experimentele, expressieve kunst. Velen hadden het idee dat kunst steeds verder van de mens af kwam te staan. Kunst – moderne kunst in het bijzonder – moest steeds vaker worden toegelicht. Simpelweg van kunst genieten door er enkel naar te kijken, werd steeds moeilijker, wat ergernis veroorzaakte. De geschiedenis leert dat zodra het

⁶³ E. Nolde in *Worte am Rande* (1940), geciteerd in W.S. Bradley, *Emil Nolde and German Expressionism: a prophet in his own land* (Michigan 1986).

⁶⁴ H. Grosshans, *Hitler and the Artists* (New York 1983) 28.

⁶⁵ S. Barron, *“Degenerate Art” The Fate of the Avant-garde in Nazi-Germany* (Los Angeles 1991) 13.

⁶⁶ S. Barron, *ibidem*, 13.

adjectief ‘onbegrijpelijk’ valt in samenhang met kunst, het slapende totalitaire beest ontwaakt.⁶⁷ De nationaalsocialisten moesten niets hebben van de kunst die de expressionisten maakten. Zaken werden niet waarheidsgetrouw afgebeeld, en nog veel erger: zaken werden ‘beledigend’ afgebeeld. Vrouwen werden in de ogen van de nazi’s door moderne kunstenaars verwrongen weergegeven. Nationaalsocialisten wilden in de kunst verbeelding van schoonheid, van elegantie, van gezondheid. Kunstwerken die een gebruiksaanwijzing nodig hadden en niet door de brede massa werden gedragen, tolereerde Hitler niet. Moderne kunst was in zijn ogen onbegrijpelijk, individualistisch en zielloos; het vertegenwoordigde alles wat hij verafschuwde. Waar Hitler meende dat joden een bedreiging vormden voor de raciale gezondheid van de Europese gemeenschap, zag hij moderne kunst als een gevaar voor het Europees cultureel besef.⁶⁸ Dat Hitler wars was van abstracte, experimentele en vernieuwende kunst moest en zou de hele wereld weten. In zijn toespraak bij de opening van het *Haus der Deutschen Kunst* in zomer 1933 verkondigde Hitler het volgende:

*“Kunstwerke”, die an sich nicht verstanden werden können, sondern als Daseinsberechtigung erst eine schwulstige Gebrauchsanweisung benötigen, um endlich jenen eingeschüchert zu finden, der einen so dummen oder frechen Unsinn geduldig ausnimmt, werden von jetzt ab den Weg zum Deutschen Volke nicht mehr finden.*⁶⁹

Kunst behoorde een toevluchtsoord te zijn en niet een plek die vragen oproep.⁷⁰ Milan Kundera legde in zijn roman *The Unbearable Lightness of Being* (1984) al uit dat de persoon die vragen stelt in wezen de grootste vijand is van een totalitair leider. En de persoon die vragen stelt is bij uitstek een schrijver of een kunstenaar, omdat hij of zij niet hunkert naar ‘eindoplossingen’.⁷¹ ‘De mensen die vragen stelden’ moesten in Duitsland het veld ruimen na 1933. Moderne, abstracte kunst riep bij Hitler allerlei onwenselijke vragen op. Voorheen gerespecteerde kunstenaars die doceerden aan prestigieuze universiteiten en academies werden gedwongen hun vaderland te verlaten, hun stijl rigoureus te veranderen of hun carrière als kunstenaar te beëindigen. Als kunstenaar moest je voortaan lid zijn van de

⁶⁷ O. Tempelman, ‘Opstand tegen het onbegrijpelijke’ in: De Volkskrant (2011, 15-07)V10-12

⁶⁸ Grosshans, *Hitler and the Artists* (New York 1983) 23.

⁶⁹ Afkomstig uit de toespraak die Hitler bij de opening van de eerste Grosse Deutsche Kunstausstellung in München hield. Uit: B. Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus: Kunst und Konterrevolution* (München 1984) 155.

⁷⁰ H. Grosshans, *Hitler and the Artists* (New York 1983) 26.

⁷¹ M. Kundera, *The Unbearable Lightness of Being* (New York 1984) 254.

Reichskulturkammer. Dit instituut, dat werd opgericht in september 1933, verzorgde onder leiding van propagandaminister Goebbels het stroomlijnen van de kunst binnen alle kunstsectoren in Duitsland naar nationaalsocialistisch evenbeeld. Wie niet van het scheppen van ‘cultuurbolsjewistische’ kunst werd beticht, wie niet joods was, mocht zijn beroep blijven uitoefenen. Goebbels kon tot drie verschillende maatregelen overgaan indien de kunst van een kunstenaar niet overeen leek te komen met wat de nazi’s verlangden: het intrekken van zijn of haar onderwijsbevoegdheid, het intrekken van de licentie om te exposeren en ten derde het intrekken van de vergunning om te schilderen: het *Malverbot*.⁷² Vele kunstenaars zagen zich, met het beroepsverbod dat zij opgelegd kregen, genoodzaakt te vluchten naar het buitenland. Het merendeel van de kunstenaars vertrok naar het westen. Ernst Ludwig Kirchner pleegde zelfmoord; het verdriet en de verbittering om de vernedering waren ondraaglijk geweest. Kunstenaars Hans Grundig en Otto Freundlich werden opgepakt. Er waren ook kunstenaars die weigerden Duitsland te verlaten; zij gingen in zogenaamde ‘*innere Emigration*’. Ze bleven in eigen land, maar moesten in zekere zin toch tijdelijk ‘uitwijken’ om hun integriteit te behouden. De meeste kunstenaars piekerden er niet over kunst te maken die ‘voor de nazi’s acceptabel was’. Hun sterke, onveranderde geloof in de autonomie van de kunst gaf hen de kracht door te gaan, ondanks alle beperkingen die hen werden opgelegd.⁷³

Expressionist Ernst Barlach ging in ‘*innere emigration*’. Precies op de piek van zijn carrière als kunstenaar werd de beeldhouwer doelwit van grove kritiek van de nationaalsocialisten. Vanaf 1932 werd hij onafgebroken lastig gevallen door fascistten. Barlach voorzag een moeizame toekomst toen de nazi’s aan de macht kwamen, vooral ook omdat twee joodse curatoren hem vertegenwoordigden. Al snel verdachten de nazi’s Barlach ervan zelf een Slavische of joodse achtergrond te hebben: zijn achternaam ‘klonk joods’. De expressionist bleef in Duitsland, ondanks het feit dat hij geen kunst meer mocht tentoonstellen, ook niet privé. Als reactie hierop maakte Barlach in 1936 een sculptuur die hij ‘*Das schlimme Jahr 1937*’ (Het verschrikkelijke jaar 1937) noemde. Het was een klein figuurtje dat zichzelf kleinmaakte ter bescherming tegen de kou. De figuur had het gezicht van Käthe Kollwitz, een kunstenaars die net als hij een verbod had gekregen om nog les te geven aan de Pruisische Kunstacademie.⁷⁴ Barlach’s intuïtie klopte: het jaar 1937 zou zwart

⁷² D. Elliott, ‘A life-and-death struggle: Painting and Sculpture’ in D. Ades, *Art and Power: Europe under the dictators 1930-45*, (London 1995) 271.

⁷³ Elliott, *ibidem*, 273.

⁷⁴ I. Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, fascist Italy and the People’s Republic of China* (New York 2011) 132.

kleuren voor de kunstwereld door de tentoonstelling van *Entartete Kunst*. Na 1937 werden al zijn sculpturen en monumenten vernietigd. Spoedig nadat Barlach tot ontaard artiest gebrandmerkt was, werd hij ziek. Amper een jaar later overleed hij. De nazi's gaven geen toestemming een gedenkteken te plaatsen bij het huis waar Barlach geboren was.⁷⁵

Er waren ook moderne kunstenaars die actief probeerden aanzien bij de nazi's op te bouwen. Franz Radziwill, vertegenwoordiger van het magisch realisme en voormalig lid van de linkse *Novembergruppe*, was hier een tragisch voorbeeld van. In 1930 sloot de kunstenaar zich met volle toewijding aan bij de NSDAP. Hij kreeg van de nazi's een tijdelijke betrekking als docent op de Düsseldorfer Kunstacademie. Toch werd zijn kunst door de nazi's uiteindelijk bestempeld als ontaard, waarna zijn lidmaatschap van de NSDAP werd ingetrokken. De nazi's verboden Radziwill nog langer te exposeren. Meer dan vijftig schilderijen van de kunstenaar werden in beslag genomen. Wat Radziwill er precies toe bracht te sympathiseren met de nazi's blijft gissen. Feit is dat heel wat kunstenaars op een gegeven moment het vermijden van problemen verkozen boven het leveren van protest. Moest kunst radicaal en politiek blijven? Of moesten kunstenaars de nazi's geven wat ze wilden zien? Kunstenaars offerden soms hun denken om hun lichaam te kunnen redden. Maar dat was een illusie. Had een kunstenaar ooit in het verleden ook maar één kunstwerk gemaakt dat als 'gedegeneerd' bestempeld kon worden, dan hoefde hij niet te rekenen op genade. Wat wilden de nazi's? Waren zij er dan niet op uit zoveel mensen achter zich te scharen? Zeer zeker wilden de nationaalsocialisten totale macht genereren. Echter, het was tegelijkertijd net zo belangrijk dat zij hun vijanden koesterden. Immers, zonder vijand bestonden de nationaalsocialisten niet. Hitler verkondigde voortdurend alles op alles te zetten om moderne kunst en kunstenaars uit te roeien en nationaalsocialistische kunst te laten triomferen. Maar het is nog maar de vraag of hij dit daadwerkelijk wilde verwezenlijken. Het zou voor Hitler heel ongunstig uit kunnen pakken als moderne kunstenaars besloten zijn kant te kiezen. Hitler had de gedegeneerde kunstenaar nodig om de vermeende tegenstelling tussen 'moderne' en 'Duitse' kunst te handhaven. Op die manier kon hij zijn macht behouden. Dit zou Hitler natuurlijk nooit toegeven, noch uitspreken. Hij zou stellen: 'eens een gedegeneerde geest, altijd een gedegeneerde geest'.

Ook het verhaal van Emil Nolde is een schrijnend voorbeeld van de verwarrende kunstpolitiek van de nazi's. De expressionist, die enige tijd nauwe betrekkingen onderhield met de schilders van *Die Brücke*, sloot zich al in 1920 aan bij een tak van de NDSAP. De

⁷⁵ S. Barron, "Degenerate Art" *The Fate of the Avant-garde in Nazi-Germany* (Los Angeles, 1991) 198.

nationaalsocialistische ideologie sloot goed aan op zijn eigen conservatieve overtuigingen. Hij verheerlijkte Duitsland en Japan en geloofde in de raciale superioriteit van het Arische ras. De nazi's waren echter niet onder de indruk van Nolde's waardering voor het nationaalsocialisme. Dit drong echter pas relatief laat tot hem door, politiek naïef als hij was. Goebbels was in de beginjaren van het nazi-regime lovend over Nolde's kunst, maar in 1933 werd de expressionist door de nazi's ontslagen aan de Pruisische Kunstacademie omdat hij voor 'ontaard' werd aangezien. Totaal ontdaan door de hele situatie, - omdat hij veronderstelde uit hetzelfde hout als de nazi's gesneden te zijn - schreef Nolde een brief aan propagandaminister Goebbels en minister van educatie Bernard Rust, waarin hij bezwaar maakte tegen de smaad die zij jegens hem en zijn kunst. Hij smeekte hen hiermee te stoppen op grond van het Germaanse bloed dat door zijn aderen stroomde en zijn loyaliteit naar de nazi-partij toe.⁷⁶ Rust en Goebbels zouden echter geen gehoor geven aan zijn protestbrief. Meer dan 1.000 kunstwerken van Nolde werden geconfisqueerd uit musea en hij was uiteindelijk een van de meest prominent vertegenwoordigde kunstenaar op de tentoonstelling van *Entartete Kunst* in 1937. In 1941 werd Nolde verbannen van de *Reichskulturkammer* en kreeg hij een schilderverbod opgelegd. Golomstock betoogt dat de nazi's bij de beoordeling van een kunstenaar en diens kunst er in wezen geen belang aan hechtten of een kunstenaar de nazi-ideologie aanhing of niet. De manier waarop kunst gestalte kreeg of was vormgegeven, was voor hen bepalend. Op basis van de vormgeving konden de nazi's opmaken of de *Weltanschauung* van de kunstenaar in kwestie 'deugde' of 'ontaard' was.⁷⁷ Iemands politieke overtuigingen bleken compleet irrelevant. Het (kunst)beleid van de nazi's was immens racistisch en totaal willekeurig. De nationaalsocialisten streefden antimoderne, romantische en irrationele ideeën na, maar op een moderne praktische manier die moeilijk op de lange termijn stand kon houden. Het was een korte termijn beleid waarmee Hitler de obstakels op weg naar totale macht vlot op kon ruimen zonder zijn conservatieve ideologie op te hoeven geven.⁷⁸

Het gegeven dat er destijds mensen waren die vrijwillig toetraden tot het nazi-apparaat, een partij waarvan de ideologie gebaseerd was op de meest banale, achterlijke, discriminerende grondslagen, en verantwoordelijk is geweest voor de meest gruwelijke misdaden die de geschiedenis heeft gekend, is en blijft moeilijk te vatten. Vandaag de dag is men soms geneigd te denken dat de mensen die zich met het nationaalsocialisme inlieten, zich

⁷⁶ S. Barron, *"Degenerate Art" The Fate of the Avant-Garde in Nazi-Germany* (Los Angeles 1991) 319.

⁷⁷ I. Golomstock, *Totalitarian Art* (New York 2011) 145.

⁷⁸ I. Schlenker, *Hitler's Salon: The Große Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutsche Kunst in Munich 1937-1944*, (Oxford 2007) 21.

allemaal aan de rechterflank van de samenleving bevonden. En dat alle mensen die dat niet deden, een linkse signatuur hadden en voorstander waren van moderne kunst. Dat is te simpel gedacht. Emil Nolde is hier een levend bewijs van. Hij was een expressionist, een modern kunstenaar, en bleef dat ook, maar de ideeënleer van de nazi's sprak tot zijn verbeelding. Hij was zeker niet de enige intellectueel die zich tijdens de Tweede Wereldoorlog aangetrokken voelde tot het nationaalsocialisme. Historicus Timothy Garton Ash leerde tijdens zijn onderzoek dat: *'one in every six professors and one in 10 university employees had worked for or in some way cooperated with the secret police under the nazi-regime'*. Zij zullen in die ideologie waarschijnlijk een aantrekkelijke revolutionaire politiek hebben gezien die voor hen de belichaming was van een betere wereld en aansloot bij hun vroegere (linkse) vernieuwingsdrang. En zo bestaan er tal van schakeringen. Het ultieme – en meest paradoxale - voorbeeld van een hoogopgeleide nationaalsocialist die moderne kunst zeer waardeerde, moet Joseph Goebbels zijn.⁷⁹

Hoewel de nationaalsocialisten veel energie in het reorganiseren van het cultuurbeleid staken, waren zij niet nauwkeurig in hun veroordelingen van gedegeneerde kunst. Gedurende de twaalf jaar dat Hitler aan de macht was, bleef onduidelijk wanneer kunst precies 'ontaard' was en wat bepaalde kunst 'Arisch' maakte. De nationaalsocialisten formuleerden hier geen duidelijk criteria voor, mogelijk doordat de hoogste nazi-leiders gewoonweg geen eenduidig oordeel konden vormen over kunst. Of, zoals Golomstock betoogt: *'doordat Hitler het gesproken woord boven het geschreven verkoos en daadwerkelijk handelen boven filosofie, werd nooit officieel vastgelegd wat men exact onder ontaarde kunst verstond'*.⁸⁰ De afwezigheid van een zogeheten stilistische doctrine binnen de nazi-ideologie maakt dat de ideeën rondom kunst onduidelijk bleven, en hun 'visie' enerzijds en beleid dat zij uitvoerden anderzijds vaak niet met elkaar overeenstemden. Zo stond minister van het Rijksministerie van Volksbeschaving en Propaganda Joseph Goebbels aanvankelijk zeer liberaal tegenover moderne kunst.⁸¹ In de eerste jaren na de machtsovername van de nazi's sprak hij lovend over moderne kunstenaars als Emil Nolde, Ernst Barlach en Käthe Kollwitz, die later door Hitler (en indirect hemzelf) als 'gedegeneerd' bestempeld zouden worden. Goebbels was een oprecht liefhebber van hun werk; hij zou kunst van Nolde en Kollwitz in zijn privéwoning aan

⁷⁹ Joseph Goebbels behaalde een Ph.D in Romantische poëzie aan de Universiteit van Heidelberg. Uit: D. Arieli-Horowitz, 'The Politics of Culture in Nazi-Germany: Between Degeneration and Volkism' in *The European Legacy* (2001) vol. 6, nr. 6, 753.

⁸⁰ Golomstock, *Totalitarian Art*, 191.

⁸¹ J. Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich* (Chapel Hill 1996) 24.

zijn muur hebben gehad.⁸² Hij kwam in de eerste jaren na de machtsovername op voor kunstenaars als Stefan George en Thomas Mann, vroeg hen niet te vluchten. Tevens nodigde hij moderne architecten als Peter Behrens en Ludwig Mies van der Rohe uit om lid te worden van de *Reichskammern*.⁸³

Tijdens een bijeenkomst met de voorzitters van de *Reichskammern* betoogde de minister van Volkspropaganda en cultuur dat 'nationaalsocialisten niet onmodern waren, maar juist de dragers van een nieuwe moderniteit, in politiek, sociaal en cultureel opzicht'.⁸⁴ Goebbels was destijds fel gekeerd tegen een dogmatische kunstpolitiek, omdat een dergelijke politiek 'iedere mogelijkheid tot creativiteit in de weg zou zitten'.⁸⁵ Hij weigerde in de eerste jaren van het nazibewind moderne kunst af te wijzen, ook omdat hij de positie van Duitsland als gastland van de Olympische Spelen in 1936 veilig wilde stellen. Goebbels wilde voorkomen dat buitenlandse bezoekers een intolerante en antisemitische sfeer zouden proeven in Duitsland. De minister van Volkspropaganda was enige tijd eigenlijk een 'leftwing' nazi. Toch zou Goebbels op den duur - net als het kunstbeleid zelf - radicaliseren en van kunstenaars eisen dat hun kunst nog door de meest simpele soldaat begrepen kon worden.⁸⁶ Was zijn ware aard die van een opportunist?

In de zomer van 1933 was er binnen de NSDAP discussie ontstaan over hoe de nieuwe 'Duitse kunst' van het Derde Rijk vorm gegeven moest worden. Er was onenigheid over het expressionisme, een van origine Duitse kunststroming die een aantrekkingskracht had op zowel links als rechts radicalen. Goebbels zag in het opkomend expressionisme een vernieuwing die naar zijn mening goed paste bij het revolutionaire karakter van het Duits nationalisme. Volgens de minister van Volkspropaganda wisten de expressionisten het Germaanse gevoel van land, natuur, het lichaam en het gevecht tegen de grote stad subliem tot uitdrukking te brengen.⁸⁷ Hij hoopte dat Hitler de stroming tot nationaalsocialistische staatskunst verheffen zou.⁸⁸ Gottfried Benn, een vermaard dichter en schrijver die het

⁸² P. Adam, *Art of the Reich* (New York 1992) 25.

⁸³ Ibidem, 56.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Golomstock, 98-9.

⁸⁶ P. Adam, *Art of the Third Reich* (New York 1992) 56.

⁸⁷ B. Taylor, 'Post-Modernism in the Third Reich', in: B. Taylor & W. van der Will (eds.) *The Nazification of Art* (Winchester 1990) 131.

⁸⁸ N. Levi, "'Judge for yourselves!' The Degenerate Art Exhibition as Political Spectacle' in *October* (1998) vol.85, 45.

nationaalsocialisme steunde, sloot zich in deze kwestie bij Goebbels aan.⁸⁹ Ook jongeren van de *Nationalsozialistischer Deutscher Studentenbund* verdedigden het Noords expressionisme als nationaalsocialistische kunst. De studenten organiseerden in 1933 een expositie in Berlijn onder de naam *Dreissig deutsche Künstler*, waar zij werk lieten zien van onder meer Ernst Barlach, Erich Heckel, Wilhelm Lehmbruck, August Macke, Franz Marc, Otto Mueller, Emil Nolde, Christian Rohlf en Karl Schmidt-Rottluff. Met de expositie wilden de studenten de samenhang aantonen tussen moderne kunst en nazisme.⁹⁰ Wat een opvallend gegeven is aangezien de kunst van deze kunstenaars vier jaar later door de nationaalsocialisten officieel bespot zou worden in de tentoonstelling van *Entartete Kunst*.

In de voortdurende discussie over de nieuwe nationaalsocialistische kunst voerde Goebbels aan dat de Duitse kunst nieuwe kunstenaars nodig had met nieuwe ideeën. ‘De kunstenaar die dit tijdperk wilde weergeven, moest jong zijn en nieuwe vormen creëren’.⁹¹ Schultze-Naumburg maakte fel bezwaar tegen dit idee. Ook Alfred Rosenberg - door Hitler aangesteld als hoofdverantwoordelijke voor ‘het intellectueel en ideologisch trainen en indoctrineren van de NSDAP’ (*Amt für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP*) – zag niets in de ideeën van Goebbels. Rosenberg keurde alle abstracte kunst af en pleitte voor een meer traditionele kunststijl als officiële staatskunst. Ware kunst moest volgens Rosenberg ‘völkisch’ zijn. ‘Het was de kunst van de boer, van de ambachtsman, vrij van buitenlandse invloeden’.⁹²

Het conflict in de partij ging niet over kunst, een bepaalde esthetiek of stijl. Het ging om macht. En hoewel Goebbels Hitlers rechterhand en toeverlaat was, koos Hitler in dit dispuut niet zijn kant. In een toespraak op een partijcongres in november 1934 wees Hitler de Kubisten, Futuristen, Expressionisten en Dadaïsten af, waarmee hij Goebbels de mond snoerde, de interne discussie over het expressionisme beëindigde en alle ‘moderne kunst’ het in nazi-Duitsland voortaan moest ontgelden. Goebbels werd geconfronteerd met de ijzeren wetten van de wasdom van een totalitaire cultuur: wat zijn persoonlijke voorkeur was, deed er niet toe. Hitlers wil was wet. Om de macht over de bureaucratische organisatie van de *Reichskulturkammer* te krijgen, conformeerde Goebbels zich uiteindelijk volledig naar Hitlers smaak. De ouderwetse romantisch-völkische kunst die Rosenberg voorstond, schoof Hitler

⁸⁹ I. Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China* (New York 2011) 78.

⁹⁰ Golomstock, *Totalitarian Art*, 78.

⁹¹ Golomstock, *ibidem*, 79.

⁹² B. Taylor, ‘Post-Modernism in the Third Reich’ in: B. Taylor & W. van der Will (eds.) *The Nazification of Art* (Winchester 1990) 131-2.

echter eveneens opzij. Wat nazi-kunst dan wel was, bleef nog altijd onduidelijk. Hitler begreep echter dat hij met het afwijzen van moderne kunst de massa in beweging had gebracht en achter zich geschaard kon krijgen. De straffe veroordeling van moderne kunst moest daarom het belangrijkste punt van zijn kunstpolitiek blijven. Volgens historicus Brandon Taylor is men vanaf dit punt de breed gedragen ‘tegenstelling’ gaan ‘zien’ die tussen nationaalsocialistische en moderne kunst zou bestaan.⁹³ Deze tegenstelling werd gecreëerd door Hitler die moderne kunstenaars – net als joden – binnen zijn nazi-Duitsland de status van ‘de ander’ gaf. De avant-gardisten werden de ‘zij’ in een ‘wij-versus-zij’-constructie. Dat was ook de wezenlijke bedoeling van de opzet van de *Grosse Deutsche Kunstausstellung* en de *Entartete Kunstausstellung*. Door de twee tentoonstellingen in dezelfde stad tegelijkertijd te laten plaatsvinden (bijna letterlijk tegenover elkaar), trachtten de nazi’s bij het publiek de suggestie te wekken dat de exposities in alle opzichten aan elkaar tegengesteld waren. Duitse kunst werd geplaatst tegenover ‘ontaarde kunst’, wat slechte kunst was, en dus was de grote Duitse kunst ‘goed’. Ook inhoudelijk probeerden de nationaalsocialisten die ‘wij-zij-tegenstelling’ vol te houden: van alle zaken die ‘iedere fatsoenlijke Duitser’ (volgens de nazi-ideologie althans) als heilig beschouwde en door gedegenereerde kunstenaars onrein waren verbeeld in hun kunst, werden in de *Grosse Deutsche Kunstausstellung* ‘zuivere versies’ getoond.⁹⁴ Dat wil zeggen: gelikte, heroïsche versies.

In feite vulden de modernistische kunst en de nationaalsocialistische kunst elkaar eerder aan, dan dat zij tegengesteld aan elkaar waren.⁹⁵ De nationaalsocialisten wilden de moderne kunst en de avant-gardisten buiten de wet stellen. Maar juist door moderne kunst uit te sluiten, creëerden zij een wederzijdse bestaansafhankelijkheid. Door de ‘ontaarde kunst’ keer op keer doelbewust aan de schandpaal te nagelen in plaats van haar onverschillig links te laten liggen, bevestigden de nationaalsocialisten telkens weer hun eigen bestaan. Het positieve kan niet bestaan zonder het negatieve en vice versa.⁹⁶ Daarnaast wist Hitler dat hoewel hij moderniteit in de kunsten verwierp geen enkele kunststijl die louter gebaseerd was op elementen uit het verleden, een succes kon worden. Nationaalsocialistische kunst moest dus in bepaalde opzichten nieuw zijn. Het kon niet alleen op oude bestaande Germaanse stijlen en

⁹³ B. Taylor, *Ibidem*, 132.

⁹⁴ N. Levi, ‘“Judge for yourselves!” The Degenerate Art Exhibition as Political Spectacle’ in *October* (1998) vol. 85, 48.

⁹⁵ I. Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People’s Republic of China* (New York 2011) 186.

⁹⁶ B. Hinz, ‘‘Degenerate’ and ‘authentic’. Aspects of Art and Power in the Third Reich in D. Ades et al (ed.), *Art and Power. Europe under the dictators 1930-45*. (London 1995) 332.

beelden terugvallen, er moest met moderne elementen geflirt worden.⁹⁷ Dit gebeurde: de manier waarop de ‘Ariër’ in nazi-kunst op idealistische en naturalistische wijze werd weergegeven, kwam volgens Bertold Hinz exact overeen met de stijl en techniek van de Nieuwe Zakelijkheid: ongekunsteld, strak, harmonieus, hoewel Hitler de Nieuwe Zakelijkheid als kunststroom verachtte.⁹⁸ Op die manier vulde de moderne kunst en de nationaalsocialistische kunst elkaar aan. De twee zogenaamde tegenpolen vulden elkaar niet alleen aan; ze hadden ook punten met elkaar gemeen. Zo waren zowel de nationaalsocialisten als de modernisten in hun doen en laten gericht op een betere wereld. Beiden wilden dolgraag afrekenen met het verleden: de modernisten met de stugge, traditionele vormen van kunst en de nationaalsocialisten met de ‘nachtmerrie’ van de Weimar-cultuur. Beiden wilden op hun eigen (weliswaar onverenigbare) manieren met kunst de visuele en esthetische beleving vernieuwen. Een volgende overeenkomst tussen modernistische en ‘nationaalsocialistische kunst’ kan men vinden in de ideeën die ze deelden over de natuur en stad. De verering van de natuur was een thema dat men in het werk van *Die Brücke*-kunstenaars regelmatig tegen kwam. In de *Grosse Deutsche Kunstausstellung* bestond 40% van de tentoongestelde kunst uit schilderijen van de natuur.⁹⁹ Nazi’s zagen de stad als plek des onheil, omdat men daar het meest vatbaar leek voor decadente waarden als universalisme, rationalisme en individualisme.¹⁰⁰ In de jaren voor 1914 waren de kunstenaars die tot de kunstenaarsgroep *Die Brücke* behoorden (o.a. Kirchner en Nolde) ook niet altijd even positief over het stadsleven. Het moderne leven in de stad zorgde ervoor dat de mens haar op de natuur gerichte levensbehoeften uit het oog verloor, meenden zij.¹⁰¹ Men kan de gelijkenissen nog verder doortrekken als men stilstaat bij hoe er met nationaalsocialistische en moderne kunst is omgesprongen. Hoe zeer verschilde de denazificatie van kunst in Duitsland na de oorlog van de confiscaties van moderne kunst in nazi-Duitsland tussen 1933 en 1937? Talloze schilderijen, sculpturen en tekeningen die de nationaalsocialisten goedkeurden, zijn na 1945 in alle geheim weggestopt, in de ban gedaan. Men wilde na de oorlog voor eens en altijd afrekenen met de ideeën rondom ontarding en moderne kunst, maar sloeg daarin door. Met als gevolg dat nationaalsocialistische kunst anno 2011 nog altijd taboe is. Maar wat was of is

⁹⁷ Golomstock, *ibidem*, 150.

⁹⁸ Hinz, *ibidem*.

⁹⁹ K. Backes, *Hitler und die bildenden Künste* (Keulen, 1988) 81.

¹⁰⁰ D. Arieli-Horowitz, ‘The Politics of Culture in Nazi Germany: Between Degeneration and Volkism’ in *The European Legacy* (2001) vol. 6, nr. 6, 755.

¹⁰¹ Bijvoorbeeld ‘Hültoft Hof’ (1932), ‘Junge Pferde’ (1916), ‘Kuhmelken’ (1913) ‘Junge Ochsen’ (1909) in S. Barron, *“Degenerate Art” The Fate of the Avant-garde in Nazi-Germany* (Los Angeles 1991) 318 & 321.

nationaalsocialistische kunst? Daar hoop ik in het volgende hoofdstuk een antwoord op te kunnen geven.

Hoofdstuk 3

Duitse kunst

*Deutsch sein, heißt klar sein!*¹⁰²

Nadat vrijwel alle officieel als onacceptabele gebrandmerkte kunst in beslag was genomen door de nazi's, zegevierde in het door Hitler geannexeerde gebied de kunst die de nationaalsocialisten waardeerden. De NSDAP deed geen duidelijke uitspraken over de stijl of inhoud van Arische kunst. Helder omschreven criteria zouden er ook nimmer komen. Dat was niet nodig, omdat de Duitse kunstenaar 'instinctief wist wat Arische kunst was', aldus Hitler.¹⁰³ De nationaalsocialisten hielden er abstracte theorieën op na, uitten hun ideeën over 'goede kunst' in termen als 'ziel', 'gemeenschap', 'ras' en 'bodem'. Belangrijk was dat de kunstenaar Duits bloed door zijn aderen had stromen; alleen een ware Duitser kon 'de geest van de Ariër' verbeelden.¹⁰⁴ In de jaren voor de nazi's aan de macht kwamen, moedigden kunstenaars, kunstdocenten en kunstcritici die tot de *Deutsche Kunst Gesellschaft* behoorden, kunst aan waarin de natuur nagebootst werd en kunst die verwant was met de 19^e eeuwse romantische schilderkunst. Van 1937 tot 1944 werden er acht tentoonstellingen gehouden in het *Haus der Deutsche Kunst* met daarin een selectie van de 'beste kunstzinnige werken die Duitsland te bieden had'. In alle GDK edities waren overwegend veel landschapsschilderingen te zien, omdat in dergelijke schilderijen de 'Duitse ziel' het best tot uiting kwam.¹⁰⁵ De fascistten hadden het gedachtegoed van de kunstenaars uit de negentiende eeuw – de verbeelding van een droomwereld waarin mens en natuur samenvallen – overgenomen en tot een van hun belangrijkste uitgangspunten gemaakt.¹⁰⁶ Waar deze kunst voor de 19^{de} eeuwse Romantici slechts de verbeelding van een gekoesterde fantasie was, zagen de nazi's het als de verbeelding van een te realiseren wereld: *Der neue Mensch im Lebensraum*. Er wordt vaak verondersteld dat het Derde Rijk een geheel eigen soort kunst uitvond, maar niets is minder waar. De tentoongestelde kunst in de GDK was niet de belichaming van een geheel nieuw gecreëerde nationaalsocialistische kunststijl zoals oorspronkelijk bedoeld was, maar is destijds wel als zodanig beschouwd en wordt dat nog steeds. Een gebrek aan ideeën, fantasie

¹⁰² B. Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus: Kunst und Konterrevolution* (München 1984) 156.

¹⁰³ B. Taylor, 'Post-modernism in the Third Reich' in B. Taylor & W. van der Will, *The Nazification of Art* (Winchester 1990) 129.

¹⁰⁴ M-M. Goggin, "'Decent" vs. "Degenerate" Art: The National Socialist Case' in *Art Journal* (1991) vol. 50, nr.4, 86.

¹⁰⁵ P. Adam, *Art of the Third Reich* (New York 1992) 130.

¹⁰⁶ P. Adam, *Art of the Third Reich* (New York 1992) 130.

en middelen om een nieuwe stijl voort te brengen, deed Hitler genoeg nemen een mengsel van allerlei bestaande (en ook moderne) kunstvormen en stijlen uit te roepen tot 'nieuwe nationaalsocialistische kunst'.¹⁰⁷ De nationaalsocialisten grepen hoofdzakelijk terug op kunststijlen uit het verleden. Zij deden een beroep op de kunstenaars die door de opkomst van de moderne kunst in de Weimarjaren in de schaduw waren komen te staan.¹⁰⁸

Het is dus ook niet zo dat deze kunstenaars geschoold waren in de kunsttheorieën van de nationaalsocialisten. Veel van deze kunstenaars schiepen eenvoudigweg al hun hele leven kunst die de nazi's waardeerden, of die in ieder geval niet tegen de nationaalsocialistische ideologie indruiste.¹⁰⁹ Ware Duitse kunst was voor Hitler 'eeuwige en begrijpelijke kunst waarin het goede, het schone en het gezonde' verbeeld werd.¹¹⁰ Moderne kunst was een uiting van verval, synoniem voor ongezond. Moderne kunst was onbegrijpelijk, goede Duitse kunst begrijpelijk ('*Deutsch sein, heißt klar sein!*').¹¹¹ 'Duitse' kunst verbeeldde hoe het leven van een ware Duitser er uit hoorde te zien. Hardwerkende boeren op het Duitse platteland, de Duitse grond liefhebbend. Maar ook de toegewijde moeder of de naakte Arische vrouw wier lichaam gezondheid uitstraalde, waren populaire thema's. De nazi's zagen tevens de dappere sterke soldaat graag afgebeeld. Als held strijdend voor het vaderland. Nimmer zichtbaar lijdend onder de gruwelen van de oorlog. Het ging er voor de nazi's om dat een kunstenaar het gelukzalige Germaanse leven weergaf. Nazi-kunst heeft volgens Berthold Hinz echter niets te maken met realisme, hoe waarheidsgetrouw sommige zaken ook leken afgebeeld; het was verheerlijkt realisme.¹¹² De kunst was doordrenkt met propaganda. Hoewel men wellicht anders zou verwachten, bleek het omarmen van de nazi-ideologie dus geen voorwaarde en nog minder een waarborg om als kunstenaar in Duitsland geaccepteerd te worden tussen 1933 en 1945. Emil Nolde was sinds 1920 lid van de NSDAP, maar dit kon hem niet redden gebrandmerkt te worden als 'gedegeneerd'. Ook zijn Germaanse bloed weerhield de nazi's er niet van Nolde te bestempelen als 'ontaard'. Sterker nog, hij werd door hen beschouwd als een van de meest verachtelijke gedegeneerde kunstenaars.¹¹³

¹⁰⁷ I. Schlenker, *Hitler's Salon: The Große Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutsche Kunst in Munich 1937-1944* (Oxford 2007).

¹⁰⁸ B. Hinz, *Art in the Third Reich* (New York 1979) 15.

¹⁰⁹ M-M. Goggin, "'Decent" vs. "Degenerate" Art: The National Socialist Case in *Art Journal* (1991) vol. 50, nr.4, 84.

¹¹⁰ Goggin, *ibidem*, 86.

¹¹¹ B. Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus: Kunst und Konterrevolution* (München 1984) 156.

¹¹² Hinz, *Art in the Third Reich* (New York, 1979) 80.

¹¹³ Hinz, *ibidem*, 40.

Lidmaatschap van de partij maakte geen enkele indruk zolang een kunstenaar een wereld verbeeldde waarin de hemel rood was, gras blauw en wegen paars kleurden. Abstracte kunst was uit den boze. Lidmaatschap was überhaupt geen vereiste. Zolang je geen jood was, ook niet half-joods, geen buitenlander was of tegenstander van het nazisme en zolang je geen abstracte kunst maakte, kon je als kunstenaar lid worden van de *Reichs Kulturkammer*, wat in feite voldoende was om erkend te worden in nazi-Duitsland.¹¹⁴ Dit geeft nog weer eens aan hoe tegenstrijdig en bizar het kunstbeleid van de nazi's kon zijn: extreem autoritair en tegelijkertijd helemaal niet stevig.

Er bestaan veel misverstanden over een groot deel van de kunst en de kunstenaars die door de nazi's geprezen werden tijdens het Derde Rijk. Na de Tweede Wereldoorlog zijn tienduizenden kunstwerken zorgvuldig verdoezeld en is er in verhouding tot de kunst en kunstenaars die door de nazi's als ontaard werden betiteld, weinig onderzoek verricht naar de kunst en kunstenaars die geaccepteerd werden door Hitler en zijn aanhangers. Alles wat op ook maar op een of andere manier te maken had met het nazisme, werd met een taboe omgeven. Toch weet men dat niet alle kunstenaars die vertegenwoordigd waren op de *Große Deutsche Kunstausstellung*, het nationaalsocialisme (actief) aanhingen.¹¹⁵ Sterker nog, sommige kunstenaars die door de nazi's gewaardeerd werden, waren al voor 1933 overleden, bijvoorbeeld Albin Egger-Lienz.¹¹⁶ Actieve aanhangers van het nazisme of niet, dat deze kunstenaars het nationaalsocialisme gediend hebben is een vaststaand feit. Toch verdient de kwestie nuance. De geschiedenis leert dat mensen uit alle klassen en groepen van de samenleving kunnen vallen voor de totalitaire verleiding, niet in de minste plaats intellectuelen.¹¹⁷ In het geval van het Derde Rijk doorzagen velen aanvankelijk niet de ernst van de situatie. In de beginfase van het nazi-regime leek er nog veel mogelijk (mede door de onduidelijkheid over het expressionisme) waardoor vele intellectuelen zich lieten verblinden door de nazi's. Mensen wilden maar al te graag aannemen dat er een toekomst voor hen was weggelegd in het nieuwe Duitsland.

Sommige kunstenaars konden zich gemakkelijk schikken naar de regels van de nazi's. Zij hoefden slechts een paar details toe te voegen om te voldoen aan de (vage) voorwaarden

¹¹⁴ R. Brady, 'The National Chamber of Culture (Reichskulturkammer)(1937)' in B. Taylor & W. van der Will, *The Nazification of Art* (Winchester 1990) 83.

¹¹⁵ G.E. Lang & K. Lang, 'Banishing the Past: The German Avant-Garde and Nazi-Art' in *Qualitative Sociology* (1996) vol. 19, nr. 3, 334.

¹¹⁶ P. Adam, *Art of the Third Reich* (New York 1992) 99.

¹¹⁷ R. Riemen, *De eeuwige terugkeer van het fascisme* (Amsterdam 2010) 46, M. Lilla, *The Reckless Mind: Intellectuals in Politics* (New York 2001)

die de nazi's stelden. (Bijvoorbeeld het woord 'Duits' verwerken in de titel.) Sommigen hoefden hun stijl helemaal niet aan te passen, omdat zij al heel hun leven schilderden op een manier die de nazi's schenen te waarderen. Zij waren blij met de plotselinge erkenning voor hun werk. Dit gold bijvoorbeeld voor de kunstenaars Adolf Wissel, Thomas Baum Gartner en Constantin Gerhardinger.¹¹⁸ De kunst die ze maakten, sprak de nazi's aan, waardoor hun werk het stempel 'nazi-kunst' kreeg.¹¹⁹ Valt dit de kunstenaars kwalijk te nemen?

Er waren ook kunstenaars die zich door het regime langzaam maar zeker lieten opslokken. Schilder Paul Mathias Padua had van zichzelf een stijl die overeenkwam met de stijl die de nationaalsocialisten propageerden en veranderde die niet. Door de jaren heen liet hij zich door de nazi-elite echter verleiden steeds meer nationaalsocialistische elementen te verwerken in zijn kunst.¹²⁰ De schilders Franz Eichhorst en Fritz Erler zouden eveneens langzaam maar zeker meegaan in wat de nationaalsocialisten wilden.

Peter Adam merkt in zijn boek *Art of the Reich* (1992) terecht op dat wij vandaag de dag geneigd zijn hier te simplistisch naar te kijken door te stellen dat de kunstenaars die met hun kunst het nationaalsocialisme dienden, slecht waren en de kunstenaars die de nazi's de rug toekeerden, allen goed. Zeker, er waren kunstenaars die zich maar al te graag lieten inpakken door de macht en glorie en veranderden in meelopers en opportunisten. Maar men moet niet vergeten dat het oorlog was. Kunstenaars die voor de nazi's acceptabele kunst zouden produceren, werden voorrechten beloofd. Kunstenaars die dat niet deden, waren genoopt hun vaderland te ontvluchten of in het geheim hun werk voort te zetten met alle risico's van dien. Voor sommigen was de keus dan snel gemaakt: liever een 'laf leven' dan een heldendood. Het is gemakkelijk om achteraf een kunstenaar als Paul Thomas Padua te veroordelen, maar is het eerlijk?

Ook is het zo dat veel kunstenaars die destijds door de nazi's verheerlijkt zijn, reeds overleden waren toen de nazi's het voor het zeggen kregen. Deze kunstenaars valt onmogelijk iets te verwijten. Anderen probeerden een balans te zoeken tussen overleven en het niet overboord gooien van principes. Veel kunstenaars hadden er niet om gevraagd favoriet van de nazi's te worden. Kan men de kunstenaars die zich verre van politiek hielden, maar nu

¹¹⁸ Adam, *ibidem*. Gerhardinger kreeg overigens in 1943 van Hitler een verbod opgelegd om te exposeren, toen hij uit angst voor bomschade had aangegeven zijn beelden niet langer tentoon te willen stellen in de laatste editie van de *Grosse Deutsche Kunstausstellung*. Hitler ontnam Gerhardinger tevens zijn in 1938 behaalde titel professor. Bron: K. Backes, *Hitler und die bildenden Künste*. (Keulen 1988)--.

¹¹⁹ K. Backes, *Hitler und die bildenden Künste: Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*. (Keulen, 1988)

¹²⁰ *ibidem*, 98.

eenmaal graag het Duitse platteland schilderden daadwerkelijk iets aanrekenen? In feite is er weinig nationaalsocialistisch aan een schilderij uit 1933 met een koe en een boer in een weide, maar doordat nazi's het kunstwerk in een nationaalsocialistische context plaatsten en ook kunstcritici het als zodanig interpreteerden, kon een dergelijk schilderij toch die beladen titel krijgen.¹²¹

Lang en Lang stellen dat kunstenaars die onderdrukt werden alleszins meer sympathie verdienen dan degenen die hen tiranniseerden.¹²² Het is echter minstens zo relevant om aandacht te schenken aan de kunst en kunstenaars die door de staat uitgedragen werden. Hedendaagse Duitse kunstenaars, architecten en ontwerpers worstelen nog steeds met hoe zij de cultuur en kunst van het Derde Rijk moeten bekijken. Er is in verhouding (nog maar) weinig studie verricht naar de kunst die de nazi's verheerlijkten. Dit omdat het niet de moeite waard zou zijn en onderzoekers bang waren vereenzelvigd te worden met de nazi-ideologie. Musea hebben de kunst uit hun expositieruimtes geweerd. De Britse historicus Nicholas Pevsner verklaarde in 1994 nog: *'Every word about it, is too much'*. De Duitse historicus Hans Ernst Mittig stelde daar tegenover dat nazi-kunst, net als iedere andere kunst, beoordeeld dient te worden op diens artistieke waarde.¹²³ Maar hoe kan de artistieke waarde van een kunstwerk vastgesteld worden? Kwaliteit dient niet verward te worden met smaak. Als ik de kunst bekijk die op de GDK te zien was, ben ik misschien niet erg onder de indruk van de fantasie van de kunstenaars. Er zit nu eenmaal geen kunstwerk tussen dat mij verrast of me aan het denken zet; mijn geest prikkelt omdat het zo vernieuwend is. Het is weinig creatief, want veel van hetzelfde en droog. Opvallend is de ogenschijnlijke onschuld die verbeeld wordt: een hertje, een rustige familie. Daar zit hem wellicht het bedriegende aspect in: de uiterlijke onschuld van een totalitaire verleiding. Alle kunst als 'non-kunst' te bestempelen, vind ik echter een stap te ver gaan. Ik zou het zelf nooit kunnen maken. Bovendien kunnen sommige schilderijen bij de kijker het verlangen opwekken zich in een dergelijk idyllisch landschap te willen bevinden. Op die manier spreekt een dergelijk kunstwerk toch tot de verbeelding. Want wat mogen de precieze criteria zijn aan de hand waarvan je de artistieke waarde van een kunstwerk kan bepalen? Stelt men deze vast aan de hand van de stilistische of conceptuele innovatie van het kunstwerk? Hoe bepalend is de politieke of sociale lading die het kunstwerk uitdraagt? En de technische aspecten? Is de

¹²¹ J.D. Clinefelter, *Artists for the Reich: Culture and Race from Weimar to Nazi-Germany* (Oxford 2005).

¹²² G.E. Lang & K. Lang, 'Banishing the past: The German Avant-Garde and Nazi-Art', in *Qualitative Sociology* (1996) vol. 19, nr. 3, 341.

¹²³ Lang & Lang, *ibidem*, 333.

persoon die het kunstwerk maakte en die bepaalde waarden representeert relevant? En de context waarin het kunstwerk gemaakt werd? Ik weet niet wat de bepalende criteria zijn, maar ik denk dat het essentieel is om kunst, die zo een grote rol heeft gespeeld in de politiek van de nationaalsocialisten - los van hoe lelijk, a-artistiek of verwerpelijk men het ook mag vinden – niet te verbergen, maar juist aan diepgaand onderzoek te onderwerpen en tentoon te stellen. Het maakt deel uit van een belangrijk deel geschiedenis, waarvan wij willen leren. Als men de kunst blijft verbergen en weghoudt van publiek, uit angst dat nationaalsocialistische gevoelens weer zouden opspelen, kan men de Tweede Wereldoorlog nooit volledig historiseren.

Hoofdstuk 4

Conclusie

*Die Kunst ist eine Tochter der Freiheit*¹²⁴

In het nazi-Duitsland van Hitler waren kunst en politiek onlosmakelijk met elkaar verbonden. Adolf Hitler doorzag als geen ander hoe kunst als middel ingezet kon worden in het winnen van meer macht. De dictator slaagde erin zijn agressieve kunstbeleid compleet te verankeren in zijn raciale en geopolitieke doelstellingen.

Nu in de voorgaande hoofdstukken de complexiteit van het kunstbeleid van de nazi's in grote lijnen uiteen is gezet, zal in dit laatste hoofdstuk een recapitulatie volgen van de belangrijkste opmerkelijke aspecten van het kunstbeleid dat de nazi's voerden van 1937 tot 1945. Duidelijk zal worden dat de gang van zaken destijds niet zo zwart-wit was als men misschien zou veronderstellen en dat er vele schakeringen zijn aan te wijzen.

De nazi's gaven vanaf het begin van hun machtsovername hoge prioriteit aan de complete reorganisatie van de kunsten. De hoeveelheid tijd en aandacht die in dit regime aan kunst werd besteed, is ongekend geweest. In dit werkstuk is echter duidelijk geworden dat ondanks de enorme bureaucratische organisatie die de nazitop oprichtte om alle kunstsectoren volledig te beheersen, het kunstbeleid lang niet in alle opzichten scherp geregeld was en de nationaalsocialisten in hun veroordelingen niet consistent waren. De kunstpolitiek ten tijde van het Derde Rijk kende daardoor veel tegenstrijdigheden. De nationaalsocialisten pretendeerden een duidelijk onderscheid te maken tussen 'goede' en 'slechte' kunst, maar deze grens bleek allesbehalve scherp afgebakend. In de twaalf jaar dat de nazi's aan de macht waren, werden er geen duidelijke criteria geformuleerd over wanneer een kunstwerk 'ontaard' was en wanneer 'Duits'. Met als gevolg dat kunstwerken van een en dezelfde kunstenaar, als concreet voorbeeld Rudolf Belling, op zowel de *Grosse Deutsche Kunstausstellung* als de tentoonstelling van *Entartete Kunst* geëxposeerd werden. Een grotere tegenstrijdigheid lijkt haast niet denkbaar. Een tweede voorbeeld dat de willekeur van de nazi's aangaande kunstveroordelingen sterk markeert is het feit dat Arno Breker, de bekendste 'nazi-beeldhouwer', aanvankelijk als 'gedegenereerd' gebrandmerkt was.

Door een gebrek aan een zogenaamde stilistische doctrine in nazi-Duitsland, bleven de

¹²⁴ F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen: in einer Reihe von Briefen*

ideeën rondom kunst dus immer vaag. De grote onenigheid die enige tijd binnen de NSDAP bestond over hoe nationaalsocialistische kunst precies vorm moest worden gegeven, maakte de verwarring nog groter. Het interne partijconflict dat Rosenberg en Goebbels op gang hadden gebracht over expressionisme en *völkische* kunst als mogelijke vormen van de officiële staatskunst, werd uiteindelijk door Hitler beëindigd. Hij kwam echter niet met een duidelijke visie over wat voor een gestalte ‘nazi-kunst’ moest krijgen. Hitler meende genoeg duidelijkheid te scheppen in de situatie door moderne kunst af te blijven wijzen. De veroordeling van moderne kunst is in wezen het voornaamste punt van zijn beleid geweest in al die jaren. Door moderne kunst de status van ‘de ander’, ‘de zondebok’, ‘het gedegenererde’ te geven, werd ‘Duitse’ kunst (die Hitler er tegenover plaatste) automatisch ‘het goede’ en ‘het aantrekkelijke’ en hoefde hij de ‘nationaalsocialistische kunststijl’ niet specifiek te definiëren. Want hoewel Hitler voortdurend verkondigde moderne kunst te verachten en ervan af te willen, geeft dit aan dat de dictator de moderne kunst en kunstenaars in zekere zin nodig had. Immers: iedere keer wanneer de nationaalsocialisten moderne kunst bespotten, bevestigden de nazi’s daarmee hun eigen bestaan en de kunst die ze zelf waardeerden. Dat moet ook de gedachte zijn geweest achter de opzet van de *Grosse Deutsche Kunstausstellung* en de tentoonstelling van *Entartete Kunst* die openen op respectievelijk 18 en 19 juli 1937. Deze twee tentoonstellingen fungeerden als zogenaamde tegen-exposities om de ‘wij-zij-constructie’ tussen ‘verachtelijke kunst’ en ‘ware Duitse kunst’ in stand te houden. Het ironische is dat de nationaalsocialisten en modernisten wat betreft kunst juist ook dingen met elkaar gemeen hadden: beiden wilden afrekenen met het verleden. De nationaalsocialisten wilden voorgoed afscheid nemen van de ‘ontaarde kunst’ die de Weimar-cultuur had voortgebracht en de modernisten van de starre traditionele kunstvormen uit vroegere tijden. Daarnaast wilden zowel de nationaalsocialisten als de modernisten met hun kunst een visuele en esthetische vernieuwing brengen en verbeeldden zij beiden hun liefde voor de natuur. De strikte scheiding die tussen ‘moderne’ en ‘Duitse’ kunst leek te bestaan, was lang niet zo rigide noch duidelijk. Het schilderij *Mann und Weib* (1908) van Albin Egger-Lienz (figuur 7, zie bijlage) is hiervoor exemplarisch. Het echtpaar in het kunstwerk is niet waarheidsgetrouw afgebeeld, maar toch werd het werk door de nationaalsocialisten tot ‘ware Duitse kunst’ gerekend.

Wat tevens is gebleken, is dat de nationaalsocialisten geen geheel nieuwe kunststijl bedachten. Als men de kunst bekijkt die in de *Grosse Deutsche Kunstausstellung* te zien was, valt op dat de werken niet zeer verschillen van kunstwerken uit eerdere tijden. De kunst die

tijdens het Derde Rijk populair was, was het resultaat van een doorlopend proces. Het zou daarom onterecht zijn om te stellen dat alle kunst van het Derde Rijk 'non-kunst' was; zij verschilde amper van de kunst die vertoond werd in Duitse musea voor de nazi's aan de macht kwamen. De nationaalsocialisten vonden geen nieuwe kunststijl uit; zij plukten elementen van stijlen en vormen die al bestonden en ook modernistische elementen verwerkten zij. Echter, de kunstobjecten en schilderijen die op de GDK te zien waren, worden sinds het einde van de Tweede Wereldoorlog hardnekkig aangeduid als 'nationaalsocialistische kunstwerken'. Terwijl vele kunstwerken die daar tentoongesteld werden, al geproduceerd waren ver vóór Hitler het voor het zeggen kreeg in Duitsland en sommige kunstenaars - van wie kunst geëxposeerd werd - zelfs al niet meer leefden. Men moet de kunst dus genuanceerder bekijken. Gebleken is dat heel wat kunstenaars die door de nazi's verheerlijkt werden wegens de 'Arische' kunst die zij volgens hen maakten, zich verre van politiek hielden en helemaal niet bezig waren met het nazistische gedachtegoed en de verbeelding van de nazi-ideologie. Het is oneerlijk en ook feitelijk onjuist dat kunst van bijvoorbeeld Albin Egger – Lienz als 'nationaalsocialistisch' wordt bestempeld. Een dergelijk kunstenaar is in wezen net als Otto Mueller en Paul Klee slachtoffer geworden van het agressieve en warrige kunstbeleid dat de nazi's uitvoerden. Natuurlijk zijn er ook kunstenaars geweest die zich maar al te graag wilden schikken naar de wensen van de nationaalsocialisten en de nazi-ideologie bewust verheerlijkt weergaven. Zolang men beseft dat het allemaal niet zo zwart-wit was. Ik heb willen aantonen dat het ongewenst is om heel vereenvoudigd naar dit deel geschiedenis te kijken. De situatie wás namelijk niet eenvoudig en helder. Een duidelijke scheidslijn tussen aanhangers van het nazisme en zij die de ideologie verwierpen, bestond niet. Het feit dat de rechterhand van Hitler, nazi-voorman Joseph Goebbels, lange tijd expressionistische kunst zeer waardeerde, is het ultieme bewijs dat niet alle nationaalsocialisten automatisch tegen moderne kunst waren. De propagandaminister was aanvankelijk zeer lovend over het expressionisme. Hij zette zich in voor verscheidene moderne kunstenaars en hoopte dat het expressionisme de nationaalsocialistische staatskunst zou worden. Dit mocht uiteindelijk niet baten, maar het is zeer markant. Vooral omdat Goebbels in 1936 heel sterk zou radicaliseren en moderne kunst nadien zonder blikken of blozen veroordeelde.

Na het einde van de Tweede Wereldoorlog zijn de kunstwerken die de nazi's mooi vonden, in archieven opgeborgen en zo goed als doodgezwegen. De kunst en de kunstenaars waren lange tijd taboe. Het is essentieel om deze historische kunst aan nauwkeurig onderzoek

te onderwerpen en voor publiek toegankelijk te maken. Achter ieder kunstwerk en zijn maker zal een verhaal zitten. Bij het bestuderen van de verhalen van de moderne kunstenaars, ontdekt men namelijk ook snel genoeg dat niet één moderne kunstenaar een zelfde positie innam tijdens de Tweede Wereldoorlog. Emil Nolde bleef tot aan de opening van de tentoonstelling van *Entartete Kunst* toe het nazisme steunen, terwijl Paul Klee niet wist hoe snel hij naar het buitenland vluchten moest. Hoe meer verhalen we kennen, hoe evenwichtiger ons beeld over deze geschiedenis wordt en men beter in staat zal zijn de kunst te kunnen plaatsen in de ontwikkelingen destijds. Kunst behoort alles te zijn wat door een mens is gemaakt en tot doel heeft de menselijke zintuigen en geest te prikkelen door originaliteit en schoonheid. Kunst behoort geen instrument te zijn om maatschappelijke, politieke of sociaal-culturele overtuigingen aan de mens op te dringen. En dat is overduidelijk in Duitsland onder het nationaalsocialisme in de jaren '30 – '45 gebeurd. Tot schade van beide kanten en desastreuze gevolgen voor de mensheid. We zijn het onszelf verplicht hier meer inzicht in te krijgen, opdat wij ervan leren en kunnen voorkomen dat zo een afgrijselijk gebeuren nog eens plaatsvindt. De totalitaire verleiding bestaat immers nog steeds. Waakzaamheid en dialoog blijven geboden. En ook taboes over deze historie zoals na 1945 is gebeurd, zijn uit den boze. Taylor en Van der Will en *GDK Research* hebben hier belangrijke stappen in gezet. In deze scriptie heeft het zwaartepunt op de beeldende kunst gelegen, maar ook de muziek, literatuur, theater en film zijn tijdens het Derde Rijk misbruikt. Het is relevant en nodig om ook deze disciplines nader te beschouwen.

Literatuur

Adam, Peter, *Art of the Third Reich* (1992) New York: Abrams.

Arieli-Horowitz, Dana, 'The Politics of Culture in Nazi Germany: Between Degeneration and Volkism' in *The European Legacy* (2001) vol. 6, nr. 6, pp 751-762.

Backes, Klaus, *Hitler und die bildenden Künste: Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich* (1988) Köln: DuMont.

Barron, Stephanie, "Degenerate Art", *The Fate of the Avant-Garde in Nazi-Germany* (1991) Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

Bradley, W.S., *Emil Nolde and German expressionism: a prophet in his own land* (1986) Michigan: UMI Research Press.

Clinefelter, Joan, D., *Artists for the Reich: Culture and Race from Weimar to Nazi-Germany* (2005) Oxford: Berg Publishers.

Goggin, M-M, "'Decent" vs. "Degenerate" Art: The National Socialist Case' in *Art Journal* (1991) vol. 50, nr. 4, pp 84-92.

Golomstock, Igor *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China* (2011) New York: Overlook Duckworth.

Grosshans, Henry *Hitler and the Artists* (1983) New York: Holmes & Meier.

Hinz, Bertold, *Art in the Third Reich* (1979) New York: Pantheon Books.

Hinz, Bertold, *Die Malerei im deutschen Fascismus: Kunst und Konterrevolution* (1984) München: Heyne.

Kundera, Milan, *The Unbearable Lightness of Being* (1984) New York: Harper & Row.

Lang, Gladys Engel, & Lang, Kurt, 'Banishing the Past: The German Avant-Garde and Nazi-Art' in *Qualitative Sociology*, (1996) vol. 19, nr. 3, pp 323-343.

Langveld, Gregor, *Duitse Kunst in Nederland 1919 – 1964* (2004) Zwolle: Waanders.

Levi, Neil, “‘Judge for yourselves!’ The Degenerate Art Exhibition as Political Spectacle’ in *October* (1998) vol.85, pp 41-65.

Lilla, Mark, *The Reckless Mind: Intellectuals in Politics* (2001) New York: New York Review of Books.

Nordau, Max, *Ontaarding* (1893) vertaald door F.M. Jaeger, Zutphen: Thieme.

Petropoulos, Jonathan, *Art as Politics in the Third Reich* (1996) Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.

Petropoulos, Jonathan, *The Faustian Bargain* (2000) New York & London: Allen Lane The Penguin Press.

Potter, Pamela. M., ‘The Arts in Nazi Germany: A Silent Debate’ in *Contemporary European History* (2006), vol. 15, nr. 4, pp 585-599.

Riemen, Rob, *De eeuwige terugkeer van het fascisme* (2010) Amsterdam: Uitgeverij Atlas.

Schiller, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (2009) Berlijn: Suhrkamp Verlag.

Schlenker, Ines, *Hitler’s Salon, The Große Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutsche Kunst 1937-1944* (2007) Oxford: Peter Lang.

Schoonenboom, Merlijn, ‘Hitlers smaak: Databank zet streep onder taboe op nazikunst kijken’ in: *De Volkskrant* (20-10-2011) 16.

Taylor, Brandon & Will, Wilfried van der, *The Nazification of Art. Art, Design, Music, Architecture & Film in the Third Reich* (1990) Winchester: The Winchester Press.

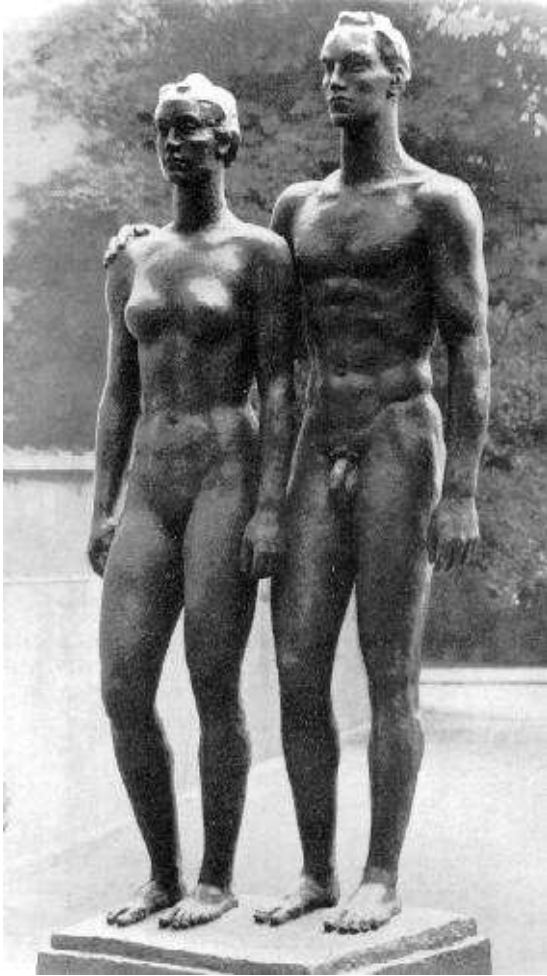
Tempelman, Olaf, ‘Opstand tegen het onbegrijpelijke’ in: *De Volkskrant* (15-07-2011) pp. V10-12.

www.gdk-research.de

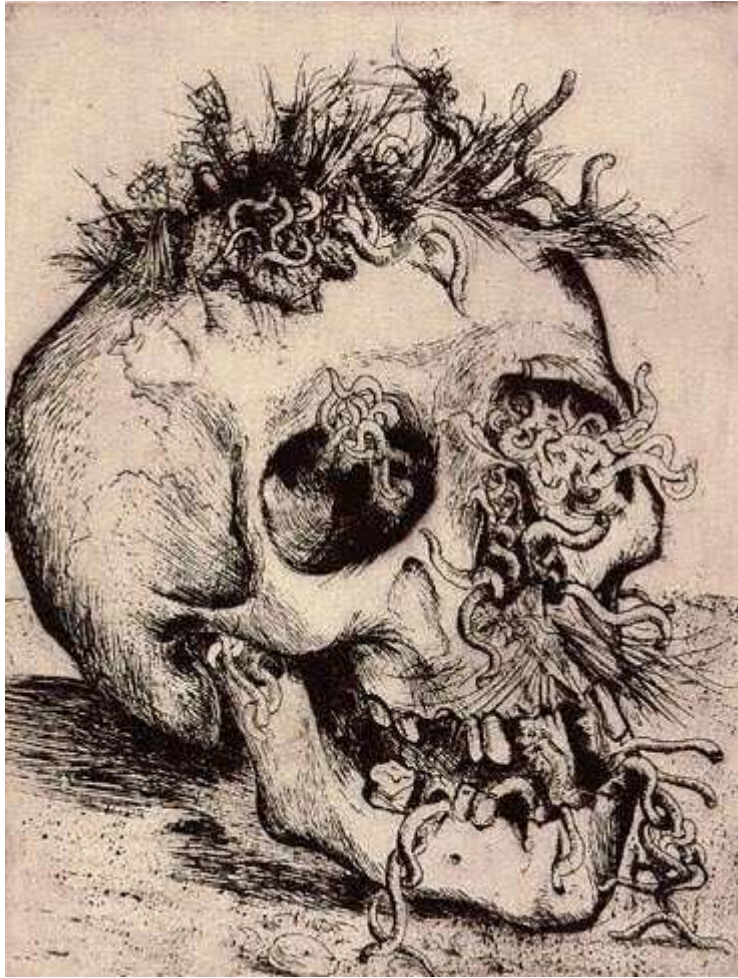
Bijlage



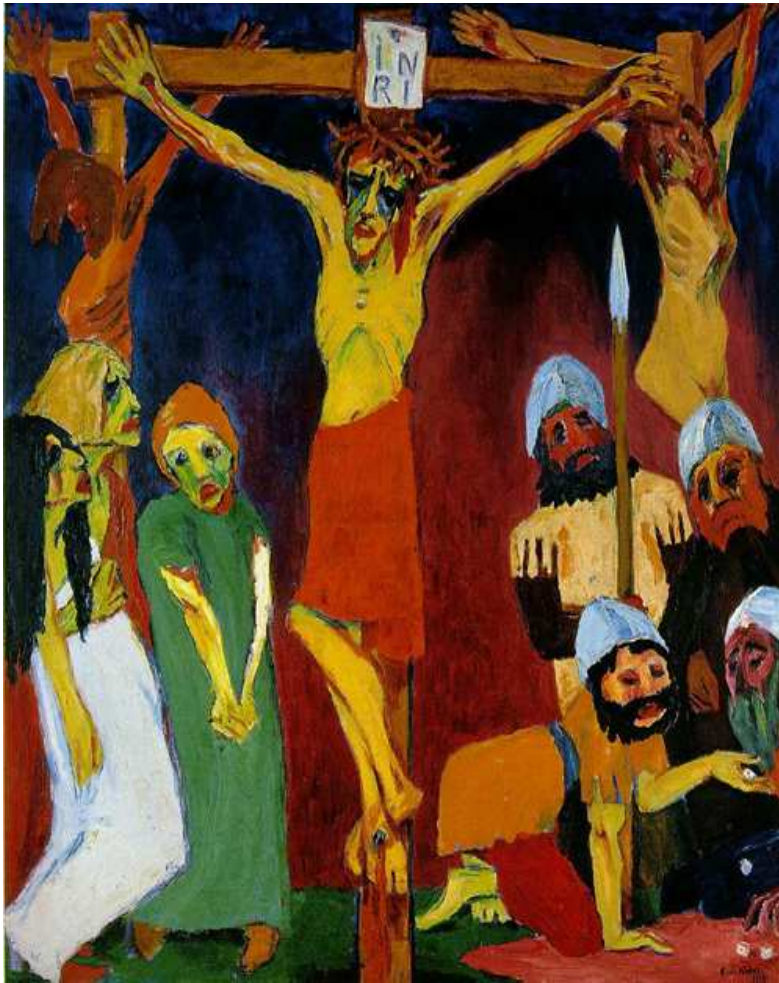
Figuur 3. Franz Marc, *Turm der Blauen Pferde* (1913)



Figuur 4. George Kolbe, *Paar* (1937)



Figuur 5. Otto Dix, *Schädel* (1924)



Figuur 6. Emil Nolde, *Kreuzigung* (1912)



Figuur 7. Albin Egger-Lienz, *Mann und Weib* (1908)



Figuur 8. Albin Egger – Lienz, *Bergmäher* (1907)



Figuur 9. Rudolf Belling, *Boxer Max Schmeling* (1929)



Figuur 10. Rudolf Belling, *Dreiklang* (1924)