

Mikkel Bolt

Nazism's Fight against the Art of Decay

English Summary

The article presents a reading of the exhibition »Entartete Kunst« that took place in Munich in 1937. The exhibition was staged by the Nazi regime as an attempt to prove the dangerous nature of modern art. According to Nazi ideology, modern art was not just a reflection of unhealthy interests or degenerate racial mixings but was in itself a threat to the purity of the soul of the German people. Therefore modern art had to be excluded in order to make room for the appearance of the German people and its eternal art. Contrary to the idea of Nazism as being somehow not modern, the article stresses the modernist aspects of the Nazi ideology through a detailed account of Nazism's racist ideology.

Mikkel Bolt

F. 1973, lektor ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Har bl.a. udgivet *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik* (2004) og *I sammenbruddets tjeneste* (2008) sammen med Das Beckwerk. Med i redaktionen på tidsskriftet *Øjeblikket*.

Nazismens kamp mod forfaldskunsten

»Thi hvis den perikleiske tidsalder er symboliseret ved Parthenon, så er den bolsjevistiske nutid det ved et kubistisk vrægebillede.«¹

Adolf Hitler

»Malersvenden Hitler
Sagde: Kære folk, lad mig komme til!
Og han tog en bøtte frisk hvidtekalk.
Og malede det tyske hus nyt.
Hele det tyske hus nyt.
[...]
Åh malersvend Hitler,
Hvorfor var du ikke murer? Dit hus
Når det regner på hvidtekalken
Kommer skidtet indenunder frem igen
Kommer hele lortehuset frem igen.«²

Bertolt Brecht

»Intet folk lever længere end dets kulturs dokumenter!«³

Adolf Hitler

»Der findes ikke noget kulturdokument, der ikke samtidig dokumenterer barbari.«⁴

Walter Benjamin

Den 19. juli 1937 åbnede udstillingen »Entartete Kunst« på det Arkæologiske Institut i München. Mere end 650 malerier, skulpturer, tryk og bøger af en lang række moderne tyske kunstnere hang til skue for den tyske befolkning som et synligt bevis på den moderne kunsts degenererede natur. Som præsidenten for Reichskammer der Bildenden Künste (Rigskammeret for kunst), Adolf Ziegler, der åbnede udstillingen, sagde i sin tale: »Hvad vi ser rundt om os er sindssygens yngel, det monstrøse afkom af uforskammethed og tåbelighed og ganske enkelt degeneration. Hvad denne udstilling viser os, vækker gru og afsky i os alle.«⁵ Den afsky, som Ziegler antog, at de besøgende ville opleve i mødet med den kunst, som hang på væggene, går igen i stort set alle (senere) analyser af udstillingen. Det er dog imidlertid selvfølgelig ikke, som Ziegler antog, den moderne kunst, der vækker afsky, men derimod det nazistiske regimes voldsomme og hadske kampagne mod den moderne kunst. Som den amerikanske kunsthistoriker Stephanie Barron karakteristisk skriver i indledningen til udstillingskataloget *'Degenerate Art': The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, var udstillingen »Entartete Kunst« »det mest ondsksfulde angreb på moderne kunst nogensinde«. ⁶ Såvel blandt lægmænd som blandt kunst- og kulturhistorikere er det almindeligt at betragte den moderne kunst og nazismen som to uforenelige størrelser.⁷ Det var tilfældet allerede med den amerikanske kunstkritiker Clement Greenbergs klassiske tekst »Avant-Garde and Kitsch« fra 1939, hvor Greenberg betegner nationalsocialismens populistiske kunst som udtryk for kitsch; den nazistiske kunst var en ligetil og umiddelbar illustration af regimets ideologi, og i den forstand var det en form for ikke-kunst.⁸

Udstillingen »Entartete Kunst« tilbyder sig altså tilsyneladende som et mønstereksempel på forestillingen om den afgrundsdybe forskel på nazisme og modernisme. Her kom nazismens afsky for den moderne kunst til udtryk på en gennemørkestreret facon, og kunstens autonomi blev helt eksplicit negeret, idet nazisterne stemplede de moderne kunstneres værker som sygelige og brugte dem i en politisk propagandakampagne. Men denne opposition mellem nazisme og modernisme er langt fra så entydig, som den ser ud. Udover at modstillingen mellem nazistisk propaganda og moderne kunst tenderer til ukritisk blot at bekræfte den modernistiske kunstideologi – ifølge hvilken kunst er noget særligt, ifølge hvilken kunst er et ophøjet felt for skønhed, sandhed og frihed – og udstyre den med noget nær sakrosankt status, så overser den, at nazismen og modernismen faktisk er kendetegnet ved en form for slægtskab, som har at gøre med en voldsom tiltro til kunstens evner til at skabe en ny verden. Nazismens had til og frygt for den moderne kunst finder måske netop sin begrundelse i dette slægtskab.

Såvel nazismen som modernismen er krisefænomener, radikale forsøg på at overskride alle hidtidige traditioner og skabe et nyt samfund, der intet har med den kendte og undergangstruede europæiske civilisation at gøre. Som den amerikanske historiker Peter Fritzsche skriver, var »fornyelse nationalsocialismens kendetegn [...]. Nazisterne nærmede sig det tyvende århundrede som et farlig og ujævnt terræn, der fordrede ubarmhjertig mobilisering, men som også tilbød tyskerne udsigt til storhed.«⁹ Når man ser lidt nærmere på forholdet mellem på den ene side det nazistiske regime og dets politiske ideologi og på den anden den moderne kunst, så viser det sig, at situationen er langt mere kompliceret, end den traditionelle læsning af forholdet mellem moderne kunst og nazisme giver udtryk for. Vi har ikke længere en behagelig historie om afvisning og direkte modsætning, men en historie om hvorledes en moderne stat forsøger at skabe et arisk racefællesskab, som forsøges givet form gennem eksklusionen af alt fremmed inklusive dele af den moderne kunst, der stemples som jødisk, fortidig og som kulturbolsjevistisk. Nazismen præsenterede sig som nutidens kunst i modsætning til den moderne kunst, der var fortidig og derfor ikke et autentisk udtryk for den historiske situation. Denne forestilling om den moderne kunsts fortidighed gennemsyrede nazismen, og Adolf Hitler talte ved gentagne lejligheder om »en ny og sand tysk kunst«.¹⁰

Idéen om en modsætning mellem den moderne kunst som noget forældet og nazismen og nazistisk kunst som eksponent for det nye kom ligeledes til udtryk i en række af Joseph Goebbels taler, hvor Goebbels talte om »kunsten fra dengang og vore dages kunst«.¹¹ Derfor var nazismen ikke blot afvisende, men decideret *destruktivt* indstillet over for den moderne kunst og store dele af den kulturelle tradition, men nazismen var samtidig ifølge egen selvforståelse *kreativ* og kulturskabende.¹² Som den engelske fascismeteoriker Roger Griffin har beskrevet, er nazismen således ikke på nogen simpel måde antimoderne, den lader sig snarere analysere som en form for alternativ modernisme, der afviser, hvad den perciperer som den moderne tids destruktive sider til fordel for den aktive skabelse af en helt ny type samfund. »Ved skånselsløst at forfølge og 'udrense' de af den æstetiske modernismes produkter, som identificeres som menneskehedens degenererede former, forfægtede nazi-ikonoklasten kunstens regenerative evne til at skabe en ny æra; en helt igennem modernistisk påstand om *ikonopoesis*.«¹³

Nazismen er et eksempel på reaktionær modernisme, en desperat søgen efter nye løsninger på den anden side af den krisebefængte, undergangsmærkede europæiske kultur.¹⁴ Den reagerer på det moderne samfunds fremmedgørelse og udbytning, men da den ikke er engageret i et forsøg

på at ophæve kapitalismen og dens pengeøkonomi, må den på paradoksal vis forsøge at overvinde det moderne samfunds modsigelser ved at genskabe en mytisk fortid under moderne vilkår. På den måde deler nazismen mulighedsbetingelser med den modernistiske avantgardekunst, der også er et krisefænomen og ligeledes opstår som et fortvivlet forsøg på at bearbejde det moderne kapitalistiske samfunds modsætninger og modernitetens forladthed. Men hvor den moderne kunst ikke på nogen simpel måde forsøger at skabe en løsning og hele tiden er i tvivl og fastholder det uvedgæelige ved fællesskabet og tematiserer splittetheden, der forsøger nazismen helt konkret at skabe en ny verden, at give form til det ariske folkefællesskab i kød og blod. Nazismen er på den måde aggressivt opbyggelig og nægter at anerkende det fremmedgørende ved menneskets eksistens på jorden og forsøger desperat at afvise den ulykkelige bevidsthed. Nazismen påberåber sig en sanselig forankring i jorden og i blodet, der må ikke være noget andet end folket selv, der genkender sig som sig selv. Som den franske filosof Jean-Luc Nancy skriver, drejer det sig for nazismen om at skabe »en verden, som man kan se og som kan være til stede i sin totalitet [...] en verden uden spalter, uden afgrund, uden nogen tilbagetrukket usynlighed«. ¹⁵

Det følgende er en præsentation og en analyse af udstillingen med forfaldskunst i 1937. Efter de indledende historiografiske bemærkninger om forholdet mellem nazisme og modernisme vil fokus i resten af teksten være på selve udstillingen og på nazismens antisemitiske kunstideologi. I et første moment analyserer jeg organiseringen af udstillingen, i et næste moment er det den moderne kunsts politiske engagement og nazismens antikapitalistiske retorik, der tages under behandling. Derefter ser jeg nærmere på forholdet mellem de nazistiske kurators angreb på Weimarrepublikkens kunstmuseer og på den modernistiske avantgardes institutionskritik, før jeg afslutningsvist analyserer forestillingen om det tyske folks kreative egenskaber.

Fortidens (mak)værker

Udstillingen »Entartete Kunst« på det arkæologiske museum i München var blevet sat sammen i al hast. På mindre end tre uger var kunstværkerne blevet valgt ud, transporteret til München og hængt op. Joseph Goebbels, der var Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda (Rigsminister for Folkeoplysning og propaganda), havde den 30. juni 1937 bedt Ziegler om at sammensætte en arbejdsgruppe, der kunne organisere en udstilling, som skulle vise den »forfaldskunst« (»Verfallskunst«), der



Den 16. juli 1937, tre dage før den officielle åbning, besigtiger Adolf Hitler (midt i billedet) i selskab med bl.a. Adolf Ziegler (nr. to fra højre) og Wolfgang Willrich (yderst til venstre) udstillingen »Entartete Kunst«.

fandtes på kunstmuseer rundt om i Tyskland. Ud over Ziegler selv, der i samtiden drillende blev kaldt den tyske kønsbehåringmester på grund af hans stive, stiliserede nøgenmalerier, inkluderede arbejdsgruppen blandt andet maleren og forfatteren, Wolfgang Willrich, der tidligere samme år havde gjort sig bemærket med pamfletten *Säuberung des Kunsttempels: Eine politische Kampschrift zur Gesundung deutscher kunst im Geiste nordischer Art* (Kunsttempels renselse. Et politisk kampskrift til helbredelse af tysk kunst i nordisk ånd), hvor Willrich havde samlet en række citater fra moderne kunstnere, gallerister og kunsthistorikere, der ifølge ham afslørede den moderne kunsts suspekterede karakter. Willrichs modstilling af citater og egne selvtilfredse kommentarer, hvor han pegede på det ikke blot undergravende, men decideret sygelige ved den moderne kunst, kom til at udgøre kurateringsprincippet på udstillingen, hvor malerier og skulpturer blev kontrasteret med løsrevne citater og vægtekster formuleret af de nazistiske organisatorer.

Ziegler og hans gruppe rejste rundt i Tyskland i ti dage, besøgte museer i bl.a. Köln, Hamburg, Berlin, Mannheim og Lübeck, og indsamlede op mod næsten tusind kunstværker skabt efter 1910, før de var tilbage i München den 14. juli og i al hast stablede en udstilling på benene. Som en symbolsk gestus havde man valgt at vise forfaldskunsten på det



Indgangsparti til udstillingen »Entartete Kunst« i Hofgartenarkadengebäude, München 1937.

arkæologiske museum: Det var en rengøringsaktion; der var jo tale om artefakter, der skulle fjernes og smides i historiens skraldespand. Det var gårtdagens kunst, der var tale om. Derfor blev de indsamlede kunstværker eller beviser da også ophængt, som var der snarere tale om en historisk udstilling, der skulle dokumentere et problem, end om en kunstudstilling, hvor kunstværkerne fik lov til at fremstå værdifulde og singulære. Værkerne blev hængt tæt sammen, fra gulv til loft, i syv sammenhængende rum på første sal og to gallerier i forlængelse af hinanden i stuen. Flere malerier havde fået afmonteret rammen og enkelte hang skævt eller på hovedet. Skulpturer stod på små piedestaler eller direkte på gulvet. Ved de fleste kunstværker fremgik kunstnernavnet, titlen på værket samt museet, der havde erhvervet sig det. Disse oplysninger stod skrevet med store bogstaver direkte på væggen under værkerne. Mange af de udstillede kunstværker var desuden forsynet med oplysninger om indkøbsåret og prisen, som museet i sin tid havde betalt. Priserne fremstod ekstravagante, da de fleste af værkerne var blevet anskaffet på et tidspunkt, hvor

inflationen var på sit højeste i 1920'erne. Det fremgik dog ikke. Skiltene var ofte decideret fejlagtige, værkerne blev tilskrevet forkerte kunstnere, og titlerne var ofte ikke korrekte. Årstallene angav ikke året, værket blev skabt, men som sagt, året hvor det blev købt af et museum. Ved flere værker var der klistret et rødt mærkat op, hvorpå der stod: »Betalt med skatter inddrevet fra det arbejdende tyske folk«. ¹⁶ Meningen var ikke til at tage fejl af: Her var der ikke tale om auratiske og værdifulde kunstværker, men om alt for dyre varer, der var blevet betalt med det tyske folks penge på et tidspunkt, hvor der var stor økonomisk krise og fattigdom. Ziegler og hans kuratorhold agerede på vegne af det tyske folk, når de synliggjorde, hvordan tyske museer i Weimar-republikken havde ødslet med skatteydernes penge og indkøbt kunst, der hyldede sygelige, utyske idealer. Nazismen havde reddet Tyskland fra dette onde, som var i færd med at undergrave alle moralske værdier og rive nationen fra hinanden.

Krise, kunst og (mod)revolution

Den moderne kunst var et relativt nemt offer for nazisternes kampagne, da den i forvejen var upopulær blandt brede lag i den tyske befolkning på dette tidspunkt. Kunstbevægelser som ekspressionisme, dada og kubisme blev betragtet som intellektuelle, elitære og utyske og blev slået i hartkorn med det økonomiske kollaps, som mange klandrede en konspiration af kommunister og jøder for at stå bag. Nationen havde lidt et forsmædeligt nederlag i Første Verdenskrig og skulle efterfølgende betale store krigsskadeerstatninger, og det holdt hårdt for landets vakkende økonomi. Da den kapitalistiske verdensøkonomi kom i krise sidst i 1920'erne, ramte recessionen Tyskland særligt hårdt, og den økonomiske turbulens forværede en i forvejen ustabil politisk og social situation med arbejdsløshed og kaos i Rigsdagen til følge. ¹⁷ Nazipartiet boltrede sig i dette klima, og dets betoning af behovet for en stærk statsmagt, der kunne styre de økonomiske processer, var oppe i tiden. Der var behov for enkle løsninger, og det nazistiske verdensbillede havde en bred folkelig appel, der fritog Tyskland for skyld. Alle problemer havde nemlig ifølge nazisterne deres rod i et jødisk-bolsjevistisk komplot, der havde til hensigt at destruere tyske storhed.

Nazismen var således en spontan og modsætningsfyldt, men reel protest mod krisetendenser i det kapitalistiske samfund, og den præsenterede sig som en antikapitalistisk bevægelse, som en »revolution mod revolutionen«. ¹⁸ National-*socialismen* vendte sig mod kapitalismens politiske og økonomiske kaos, mod traditionernes og de traditionelle værdiers

forvitring, mod pengedyrkelse, mod individualisme og selvfølgelig mod klassekamp.¹⁹ På den måde kunne nazismen fremstå kapitalkritisk, selvom den ikke forsøgte at ophæve det kapitalistiske samfunds modsætninger, men blot projicerede alle den moderne verdens ondt over på jøderne, der kom til at personificere de negative effekter af den industrielle kapitalismes voldsomme udvikling: økonomisk krise, eksplosiv urban vækst, den traditionelle elites forfald og fremkomsten af et stort industrielt proletariat samt de kommunistiske revolutionsforsøg, der bl.a. destabiliserede nationalstatssystemet. Som den amerikanske kapitallogiker Moishe Postone skriver, sammenblandede nazismen de kapitalistiske relationers fremtræden med deres essens. De sociale relationer, som kapitalismen udvirker, »fremstår som modstillingen mellem det abstrakte og det konkrete, [...] der begge fremstår kvasi-naturlige. [...] Den abstrakte dimension viser sig i form af abstrakte, universelle, 'objektive', naturlige love; den konkrete dimension viser sig som ren 'tingslig' natur.«²⁰ Som Postone skriver, hypotiserede nazismen det naturlige og det konkrete (og overså, at det konkrete arbejde selv materielt er formet af de sociale relationer). Det tyske folk var derfor naturligt og organisk, mens jøderne var abstrakte, universelle og mobile. I en art kapitalkritisk kortslutning præsenterede nazismen jøderne som årsag til kapitalens abstrakte dominans (mennesket er prisgivet dynamiske kræfter, de ikke kan forstå og kontrollere). I den nazistiske mytologi personificerede jøden voldsomme sociale og økonomiske kræfter, der ellers ikke havde en materiel fremtræden, og som ikke kunne repræsenteres. 'Jøden' udførte på den måde en helt central funktion i den nazistiske mytologi, idet forestillingen om jøden billedliggjorde finanskapitalens abstrakte netværk, der skulle destrueres og erstattes af konkret, organisk arbejde. Jøderne og deres abstrakte værdier skulle ødelægges for at gøre plads til det tilstedeværende og synlige tyske folk. Det eneste, der måtte være tilbage af denne proces, som kulminerede i udryddelseslejrene, hvor det abstrakte blev negeret, var det tyske folk (samt de konkrete efterladenskaber efter det abstrakte og rodløse jødiske folks forsvinden: tøj, guld og hår).

Det komplot, som nazismen så sig selv og det tyske folk som ofre for, udspillede sig også inden for kunsten, hvor den modernistiske avantgardeskunstens selvproblematiserende eksperimenter ifølge nazisterne truede med helt at opløse kunsten som noget stort og ophøjet. Avantgardens angreb på kunsten var særligt vigtigt for nazisterne, da det tyske folk ifølge nazismen var kendetegnet ved en særlig kunstnerisk sensibilitet. Det tyske folk var simpelthen et kunstnerfolk, der gennem historien ikke blot havde skabt stor kunst, men så at sige havde skabt sig selv som en form for glørværdigt og velformet kunstværk af evig værdi. Gennem sine

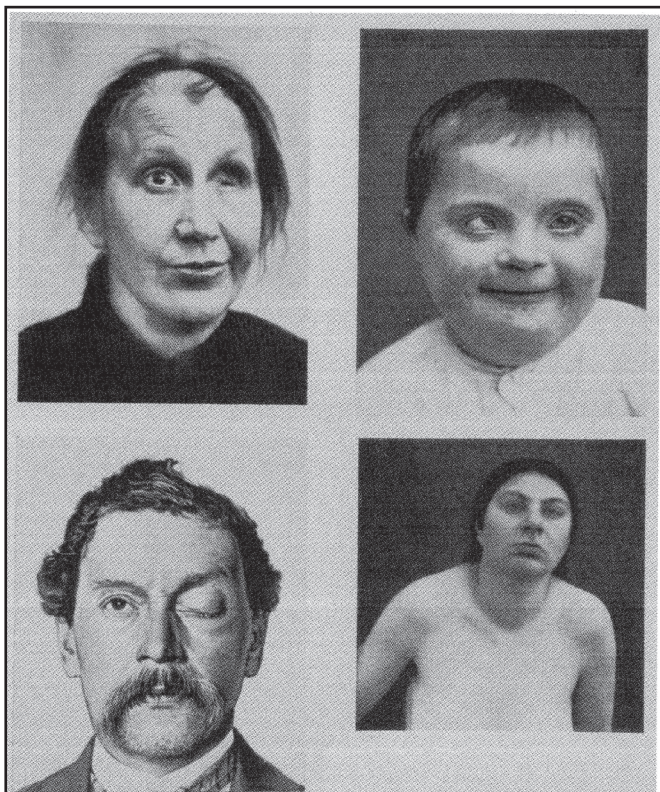
vrængende eksperimenter smadrede den moderne kunst decideret det tyske folks identitet, idet den moderne avantgardekunst glorificerede det flygtige og kaotiske og forvandlede kunst til noget subversivt og grimt frem for ophøjet og sandt. Den moderne kunsts oprørske utilfredshed og uro skulle derfor erstattes af hårdhed, orden og pligtro magtudfoldelse. Kun sådan kunne det internationale, materialistiske og individualistiske kulturforfald ophæves og erstattes af ideale, tyske, åndelige værdier: ære, pligt og underkastelse.

Nazisterne spillede effektivt på det misforhold mellem eksperimenterende kunst og massepublikum, der havde været en realitet siden kunstinstitutionens fremkomst i det 17. århundrede, og deres angreb på den moderne kunst videreudviklede den allerede eksisterende nationalistiske forestilling om en modsætning mellem tysk *Kultur* og fremmed *Zivilisation*. Allerede i 1920'erne eksisterede der således et skarpt modsætningsforhold mellem moderne kunstretninger som dada og ekspresionisme og store dele af befolkningen, som havde smag for nationalistisk realisme. Avantgardekunstens institutionskritiske eksperimenter fremstod uforståelige for mange, og det gjorde det ikke bedre, at mange kunstnere på forskellig vis en overgang var politisk engagerede til venstre og deltog aktivt i forskellige revolutionære politiske projekter. Dette politiske engagement gav nationalister og senere nazister en nem skydeskive. Allerede ved århundredskiftet var en række moderne kunstneres vilje til at udfordre etablerede værdier og sociale og kulturelle normer smeltet sammen med venstreorienterede politiske indsatser, ofte af anarkistisk karakter. I kølvandet på Første Verdenskrigs afslutning var en gruppe tyske kunstnere deriblandt George Grosz så politisk radikaliserede, at de på forskellig vis deltog i Novemberrevolutionen i 1918 i München eller involverede sig i de kommunistiske oprørsforsøg i januar og marts 1919.²¹ At store dele af den russiske avantgarde også med stor iver frem til midten af 1920'erne kastede sig ud i det socialistiske eksperiment, som Lenin, Trotskij og bolsjevikpartiet initierede i Sovjetunionen efter revolutionen i 1917, bekræftede ifølge nazisterne blot forbindelsen mellem den moderne kunst og kommunismen. De var begge varianter af det samme onde: jødernes verdensherredømme. I Tyskland var der dog reelt ikke mange kunstnere, som opretholdt dette radikale engagement, og de fleste var uden større problemer i stand til at skabe sig en kunstnerisk karriere i Weimar-republikkens internationalistiske, teknisk orienterede moderniseringskultur.²² Men selvom tyske museumscuratorer i 1920'erne således hurtigt omfavnede den moderne kunst og præsenterede gårsdagens revolutionære som dagens klassikere, så klandrede nazisterne den moderne kunst for den samfundsmæssige deroute og gjorde den ansvarlig for de store sociale

problemer.

Hadet til den moderne kunst og dens abstrakte kompleksitet og fragmentæstetik kom eksemplarisk til udtryk i arkitekten og kunstprofessoren Paul Schultze-Naumburgs bog *Kunst und Rasse* fra 1928, hvori den moderne kunst blev beskrevet som et udtryk for racemæssig degeneration.²³ Ifølge Schultze-Naumburg, der spillede en vigtig rolle som nazistisk kunstideolog, hang race og kunst uløseligt sammen, et kunstværk var et direkte udtryk for sin skabers racemæssige sundhed, og såvel kunstens

Opslag fra Paul Schultze-Naumburgs »Kunst und Rasse« fra 1928, hvor moderne kunstværker sammenlignes med fotografier af mentalt og fysisk handicappede.



skønhed som naturens orden blev nedbrudt, hvis der skete raceblanding. Det var kun racerene kunstnere, som var i stand til at skabe rigtig og god kunst i overensstemmelse med de klassiske skønhedsideal, som kunsten skulle være bærer af. Den moderne kunst levede ifølge Schultze-Naumburg desværre slet ikke op til denne racemæssige fordring, idet den med katastrofale følger interesserede sig for fremmede kulturer og ikke blot promoverede, men var en international hybridkultur med base i metropolerne, hvad Schultze-Naumburg kaldte »et veritabelt undermenneskenes helvede«.²⁴ Schultze-Naumburg 'beviste' i sin bog den moderne kunsts forfald ved at



sætte fotos af moderne malerier af bl.a. Oskar Kokoschka, Amadeo Modigliani og Pablo Picasso op ved siden af fotografier af fysisk og mentalt handicappede. Så kunne alle se det gruopvækkende ved raceblanding. Men samtidig blev de fatale konsekvenser af en degenereret kunst synlige. For pointen var ifølge Schultze-Naumburg også, at den moderne kunsts formløshed resulterede i en degenereret befolkning. De handicappede var på den måde ikke den moderne kunsts modeller – de handicappede var ikke motiv for de moderne kunstnere – de var effekterne af den moderne kunst.

Den moderne kunst var således undergravende, den var ifølge nazismen et udtryk for et jødisk-bolsjevistisk komplott mod det tyske folk. I 1937, da udstillingen »Entartete Kunst« blev organiseret, var kampagnen mod den moderne kunst blevet intensiveret, og der var ingen tvivl om umuligheden af at tænke dele af ekspressionismen som udtryk for den nazistiske drøm om et Tusindårsrige.²⁵ Samtidig følte Nazityskland behov for at reagere på den folkefrontstaktik – et bredt antifascistisk samarbejde mellem kommunister, socialister og liberale i bl.a. Frankrig – som Sovjetunionen og en række europæiske kommunistpartier havde indledt kort forinden. Derfor spillede antisovjetiske følelser også en rolle i optakten til udstillingen i 1937, og forestillingen om en international bolsjevistisk kunstvirus, der truede det tyske folk, blev konstant cirkuleret af de nazistiske medier.²⁶ De moderne avantgardekunstnere var ifølge nazisterne en fortrop for en bolsjevistisk invasion. De var, idet de nedbrød det tyske folks tro på sig selv, de indledende øvelser i en fjendtlig magtovertagelse. Paradoksalt nok havde Sovjetunionen selv lagt afstand til moderne kunst på dette tidspunkt, og den stil, som folkefronten promoverede, var realisme.²⁷ Det var, som ovenfor anført, kun i de første år efter Oktoberrevolutionen, at det nye regime i Sovjetunionen aktivt havde støttet moderne eksperimenterende kunstnere og promoveret, hvad man kaldte Den Moderne Kunsts Internationale, der skulle være den permanente verdensrevolutionens kulturelle dimension.²⁸ Efter Oktoberrevolutionen havde mange kunstnere engageret sig helhjertet i det nye sovjetrussiske eksperiment og havde stillet sig til rådighed for det nye regime. Men allerede i 1922 var der blevet sat spørgsmålstegn ved den moderne kunsts revolutionære akkreditiver, og fra 1931 var den moderne kunst blevet stemplet som 'borgerlig' og tilsidesat til fordel for en 'proletarisk' realisme.²⁹ I 1937, da »Entartete Kunst« åbnede, blev den moderne kunst reelt undertrykt lige så hårdt i Sovjetunionen som i Tyskland.³⁰ Forskellen var blot, at det ikke skete på den samme stort anlagte facon i Sovjetunionen som i Tyskland. Det var kun i Nazityskland, at undertrykkelsen af den moderne kunst blev dramatiseret og iscenesat på en så skinger måde. Kun i Tyskland var der tale om en lang offentlig kampagne, hvis foreløbige højdepunkt var udstillingen i 1937 i München. For nazisterne var det af største vigtighed at få bugt med den moderne kunst, da det netop var som kunst, at det tyske folkefællesskab skulle skabes, og den moderne kunst ikke blot var udtryk for, men decideret forårsagede en racemæssig degeneration.



Installationsvue fra det tredje rum i udstillingen »Entartete Kunst«, München 1937. Værker af bl.a. George Grosz, Rudolf Haizmann, Paul Klee, Kurt Schwitters.

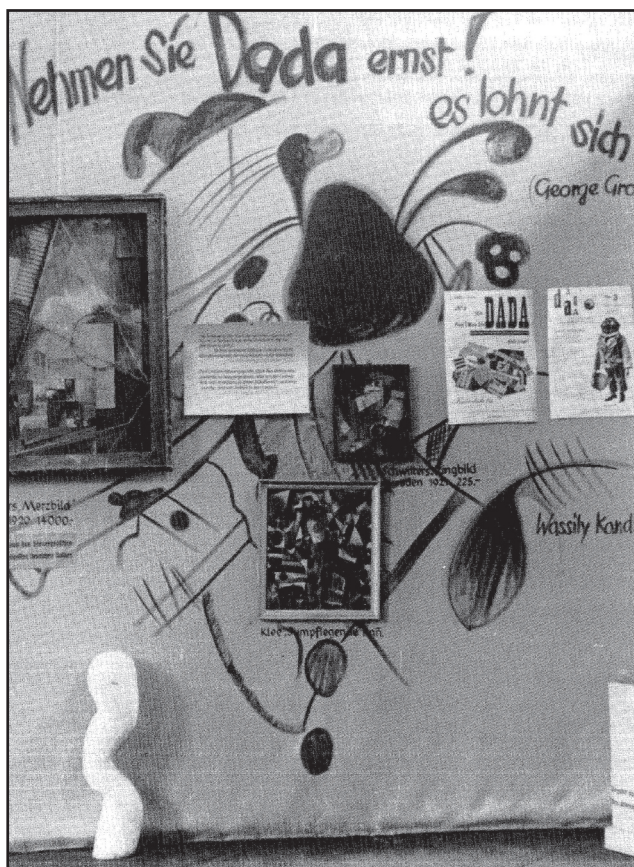
Institutionskritik

Udstillingen »Entartete Kunst« var delt op i en række temaer, som ifølge Zieglers kuratorteam beviste, hvordan den moderne kunst angreb alt det, som det tyske folk bekymrede sig om: familien, ægteskabet, livet på landet og forestillingen om et harmonisk liv. I det første rum, publikum kom ind i, var der installeret en række værker, der behandlede forskellige religiøse motiver. Malerier af Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff og Max Beckmann af Jesus og forskellige kristne motiver hang tæt sammen ved siden af følgende vægtekst: »Under Zentrums [katolsk parti] herredømme latterliggøres det guddommelige uforskammet«. ³¹ Den moderne kunsts behandling af Jesus, Jomfru Maria og andre centrale skikkelser i kristendommen var forkastelig. Kristendommen blev besudlet af de moderne kunstnere, for hvem intet var helligt. Som Ziegler forklarede det i sin åbningstale: »Man bliver nødvendigvis forfærdet, når man som gammel soldat, der gjorde tjeneste ved fronten, ser, hvordan der spyttes og søles på den tyske frontsoldat, [...] eller når man ser, hvordan offentlige institutioner [...] tillod sig at erhverve såkaldte kunstværker, der gjorde grin med kristne symboler på en ikke-repræsentationel maner. Alt i alt kan man sige, at alt, der er helligt for en anstændig tysker, absolut skulle trampes ned i sølet her.« ³²

Andre temaer på udstillingen var »Forhåelse af det tyske kvindeideal: kretiner og hore«, »Den jødiske længsel efter det vilde manifesterer sig – i Tyskland bliver negeren til raceideal for den degenererede kunst« og »Fornærmelse af de tyske helte fra verdenskrigen«. ³³ Organisatorerne skar budskaberne ud i pap og ledte beskuerne rundt på udstillingen, hvor de blev præsenteret for det ene bevis efter det andet på den moderne kunsts degenererede karakter. På sin vis var der tale om en overordentlig 'pædagogisk' udstilling, hvor det enkelte værk hele tiden blev sat i forbindelse med andre værker og sat i scene som eksempel på forfald. Ziegler og hans medkuratorer var synligt til stede overalt, på hver en væg havde de gjort opmærksom på kunstværkernes eksorbitante priser og havde forklaret den egentlige mening med værkerne. De nazistiske kurators vægtekster var dog ikke de eneste tekster på udstillingen. Andre vægtekster var løsrevne citater hentet i Willrichs bog, hvor moderne kunstnere kom med udsagn om deres kunst, og hvor kunsthistorikere og museumsinspektører forklarede meningen med forskellige indkøbte kunstværker. »Meddelelser fra Galerie Neue Kunst og Goltzverlages. By-museet i Dresden har erhvervet sig et af George Gross' [sic] hovedværker »Eventyreren«. Takket være træfsikre erhvervelser er det i løbet af kort tid lykkedes den fremsynede museumsleder at bringe Dresden bys kunstsamling op på et højt niveau«. ³⁴ Når sammenstillingen af sådanne citater og værkerne 'virkede' efter hensigten, kom kunsthistorikernes udsagn til at fremstå absurde og løgnagtige. Skulle det være et hovedværk? Hvor Weimar-republikkens museumsinspektører tydeligvis havde været helt galt afmarcheret, der 'forklarede' de nazistiske organisatorer heldigvis den 'rigtige' mening med (mak)værkerne: »Forfald udnyttes til litterære og kommercielle formål«. ³⁵

Ifølge det Tredje Riges kulturarbejdere som Ziegler og hans gruppe havde kunstinstitutionen i Weimar-republikken nemlig været kontrolleret af jøder, som ikke kun var interesseret i at tjene store summer på handel med kunst, men som også var involveret i et storstilet projekt, hvor det tyske folks sammenhængskraft blev undergravet, idet det blev præsenteret for en moderne og eksperimenterende ikke-traditionel æstetik. Derfor var det i lige så høj grad kunsthistorikere og museumsledere som forskellige moderne kunstnere, der blev lagt for had og hængt ud på udstillingen i München i 1937. »Mindst lige så kulturelt skadelig som inkompetente, ondskabsfulde eller syge kunstneres værker er de litterære alfonsers, fastansatte museumsdirektørers og eksperters uansvarlighed, de har prasket folket denne perversitet på, og den dag i dag vil de stadigvæk med glæde præsentere den som kunst«, stod der på væggen. ³⁶ De kunstmuseer, gallerier og tidsskrifter, som havde fremvist den moderne kunst, havde med

Den såkaldte dadavæg på »Entartete Kunst« i München 1937, hvor der bl.a. hænger værker af Raoul Hausmann, Paul Klee og Kurt Schwitters.



andre ord et medansvar for den moralske misere, som havde været en realitet, før nazismen fik rettet op på situationen og genskabt tysk storhed. Kunstinstitutionen havde forvirret folket ved at vise det billeder af død og ødelæggelse og ved at cirkulere repræsentationer af autoriteternes fald.

På paradoksalt vis var nazisterne engageret i en art institutionskritik. Selvom nazisternes kritik af Weimar-republikkens kunstverden ikke mindede særligt meget om den kritik, samtidens kunstneriske avantgarder i perioden efter Første Verdenskrig havde rettet mod kunstinstitutionen, så var der en vis strukturel lighed, som havde at gøre med kunstinstitutions evne til at reproducere det omgivende samfund. Ifølge avantgarderne fungerede kunstinstitutionen som en rekuperationsmekanisme, der sørgede for, at kunstværkernes tematisering af sociale og politiske problemer forblev uden reel effekt. Derfor skulle grænsen mellem kunst og hverdagsliv nedbrydes, og kunsten skulle have en funktion uden for kunstens indelukke.³⁷ Dadaisterne, surrealistene og konstruktivistene forsøgte alle

på hver deres måde at udfordre publikum og involvere det i en klasseoverskridende og antiborgerlig ideologi med en ironisk og absurd antikunst. Det klassiske kunstværks distance, indramning og unikke engangskarakter blev forsøgt negeret, og det meningsløse og det utænkelige blev gjort til det egentlige udtryk for menneskets væsen. Avantgarderne iscenesatte sig selvfølgelig som en protest mod og intensivering af den fremmedgørelse og erfaringsfragmentering, som kendetegner livet i storbyen og det moderne samfund. Nazismen adresserede ligeledes erfaringsdestruktionen, men forsøgte at benægte den og identificere den med 'fremmede, udefrakommende kræfter' (den jødiske race), som derfor skulle bekæmpes. Jøderne havde med afsæt i kunsten forurennet den tyske folkesjæl. Tyske kunstnere var ligesom det tyske folk generelt blevet forført af jødiske kritikere og kunsthistorikere. Det var også derfor, Goebbels den 26. november 1936 havde forbudt kunstkritik. Nu skulle det være slut med at komme med personlige tilkendegivelser eller kritiske vurderinger i forbindelse med præsentationer af kunst.³⁸ Nu skulle den borgerlige kritiske fornuft afløses af såvel irrationel som idealistisk blind hengivelse til magten. Der var kun plads til den nazistiske kunstmytologi og dens visioner om et samlet racerent folk anført af kunstnerføreren Hitler.³⁹ I Weimar-republikkens åbne kunstoffentlighed havde jødiske kunstkritikere boltret sig og skamløst svelget i Tysklands nederlag og krise ved at rose og promovere kunstneriske repræsentationer af kaos. Som Hitler formulerede det i det første bind af *Mein Kampf* (Min kamp) var der tale om intet mindre end »en nedbrydningsproces af kulturens grundlag [...] om en derigennem muliggjort ødelæggelse af den sunde kunstfølelse – og om den åndelige forberedelse af den politiske bolsjevisme.«⁴⁰ Derfor var der ikke længere plads til kunstkritikere. Nu skulle det tyske folk, der var ved at genrejse sig som det kunstneriske folk, det i virkeligheden var, selv tage stilling; som Ziegler formulerede det på åbningen af udstillingen: »Tysklands folk, kom og døm selv!«⁴¹ Fordi nazismen præsenterede sig som det tyske folks naturlige element, var der ikke nogen modsætning mellem deres afvisning af kunstkritik og formidling og så den bombastiske kuratering af udstillingen og styring af kunsten i det hele taget. Som det fremgår af mantraet »Ein Reich, ein Volk, ein Führer« (Et rige, et folk, en fører) var det tyske folk jo lig med Hitler, som var lig med nazismen. Weimar-republikkens brudflader og huller var forsvundet: alt var nu synligt og til stede. Derfor var der heller ikke noget at fortolke eller diskutere, kunstkritik var blevet overflødig.

Weimar-republikkens kunstkritikere og kunsthistorikere blev altså hængt ud på udstillingen, og afstanden mellem deres ytringer og de frygtelige makværker, de var møntet på og udlagde, blev forsøgt synliggjort

af Ziegler og hans kuratorteam. Kontrasten mellem citaterne og værkerne skulle illustrere det løgnagtige ved den moderne kunst og dens kunstkritik. Visse citater skulle dog tages for pålydende. Det var eksempelvis uden tvivl tilfældet med følgende udtalelse af dadaisten George Grosz: »Hvordan kommer kunstneren højere op i borgerskabet? Ved at snyde. Groß [sic], George i *Sturm*«. ⁴² Ziegler og de andre tog på sin vis blot Grosz på ordet. Det var jo rigtigt, at dele af den moderne kunst og i særdeleshed dada var karakteriseret ved et kritisk forhold til de herskende autoriteter og til kunstinstitutionen, som de forsøgte at udfordre ved at skabe kunst, der ikke levede op til publikums forventninger. At Grosz og dada imidlertid af den grund havde et kompliceret og modsætningsfyldt forhold til Weimar-republikken og dens kunstinstitutioner var uden betydning for nazisterne, der betragtede Grosz og Weimar-republikken som udtryk for den samme dekadente fortid, der skulle lægges i graven.

Ud over disse to typer vægtekst var der desuden blev skrevet forskellige længere sentenser på væggene, hvor Hitler, Goebbels og den nazistiske kunstideolog Alfred Rosenberg så at sige på forhånd fældede dom over den udstillede kunst: »Det er ikke kunstens opgave at rode rundt i snavs for snavsets skyld, det er ikke dens opgave kun at male mennesker i en tilstand af forrådnelse, at tegne kretinere som et symbol på moderskab, eller at præsentere deformede idioter som repræsentanter for mandlig styrke«. ⁴³ Som gengivelsen af Hitlers ord på væggene vidner om, var udstillingen konciperet som en form for bevisførelse for den antipati, som nazismen nærrede mod den moderne kunst og den kunstverden, som producerede og cirkulerede den. Udstillingen var simpelthen et rædselskabinet over de genstande og objekter, som en række kunstmuseer havde indkøbt og udstillet i løbet af 1920'erne. For kunst var der ikke tale om ifølge nazisterne. Kunst skulle jo afbilde det tyske folk som et stærkt forenet subjekt klar til kamp og ikke som en nedbrudt krøbling prisgivet den moderne verdens kaos.

Klassik og eugenik

»Entartete Kunst« blev en publikumssucces uden lige. Mere end to millioner så udstillingen i München, hvad der paradoksalt nok gør den til den formodentlig mest sete udstilling med moderne kunst nogen sinde. ⁴⁴ I sin dagbog noterede Goebbels sig det store antal besøgende og var ikke i tvivl om, at projektet var en succes, der effektivt lagde den moderne kunst i graven og derfor synliggjorde den nye nazistiske virkelighed, der var ved at blive skabt. ⁴⁵ Hvis ikke det var fordi, eksklusionen af den forældede mo-

derne kunst hang uløseligt sammen med eksponeringen af tysk kunst og frembringelsen af en sund arisk race – usynliggørelsen og eliminationen af den truende anden var skabelsen af en selv – så var »Entartete Kunsts« publikumsmæssige tiltrækningskraft næsten så stor, at den kunne have været et problem, idet den langt overgik den, som »Grosse Deutsche Kunstausstellung« oplevede. Denne anden udstilling, som åbnede dagen før, den 18. juli, i Haus der Deutschen Kunst andetsteds i München, fremviste, som navnet gør opmærksom på, den nye rigtige tyske kunst. Det drejede sig om 884 malerier og skulpturer, som var blevet valgt ud af en pulje på mere end 8000 indsendte kunstværker. Forberedelserne til denne udstilling havde været i gang længe, men i sidste øjeblik måtte Hitlers fotograf Heinrich Hoffmann på foranledning af Hitler selv træde til og sørge for en hårdere udvælgelse og mere stringent ophængning. Kvaliteten af de indsendte arbejder var simpelthen ikke god nok, og undervejs i forløbet var der derfor flere kriser.⁴⁶ Men alle sejl blev sat til for at gøre begivenheden spektakulær og mindeværdig: der blev afholdt store parader og pressen dækkede begivenhederne tæt. Og føreren selv, Hitler, åbnede udstillingen med en tale, hvor han redegjorde for betydningen af eksistensen af en synlig tysk kultur. »For Tyskland skal ikke kun genopstå politisk og videnskabeligt, men først og fremmest genopstå kulturelt. Ja, jeg var og er helt og aldeles overbevist om, at dette område vil få en langt større betydning for fremtiden end de to første.«⁴⁷

»Grosse Deutsche Kunstausstellung« var den første udstilling i Haus der Deutschen Kunst, som havde været under opførelse siden oktober 1933. Udstillingsrummene var store og lyse, og værkerne fik lov til at hænge med meget luft omkring sig i den robuste neoklassicistiske bygning tegnet af Paul Ludwig Troost. Bygningen var nazismens erstatning for det Glaspalast, der var gået op i flammer i 1931, og som bl.a. havde huset den årlige »Große Kunstausstellung«. Nu skulle Haus der Deutschen Kunst fortsætte denne tradition med årlige kunstudstillinger, men nu selvfølgelig udelukkende med 'rigtig' tysk kunst.

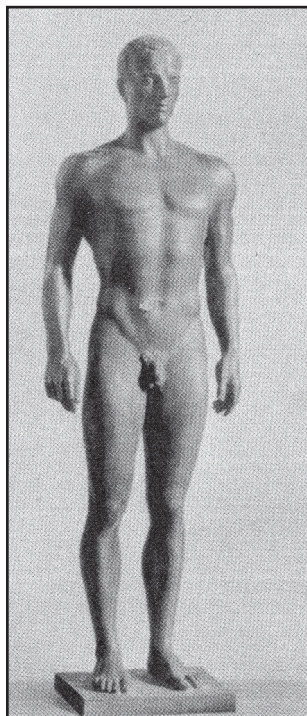
Malerierne på udstillingen »Grosse Deutsche Kunstausstellung« kredsede om en række forskellige temaer. Der var nøgne blonde kvinder, som levede op til det nazistiske ideal om nordisk skønhed som Adolf Zieglers »Die Vier Elemente«, heroiske uniformerede mænd i forskellige kampsituationer som Richard Schwarzkopfs »Deutsche Passion VI«, bønder der med stoisk ro pløjede og dyrkede marken og glorificerede arbejdet og det simple liv som f.eks. Franz Xaver Stahls »Arbeit«, og endelig var der en række portrætter af Hitler, der bl.a. var afbildet som en jordisk gud, der i kraft af sin karisma og sine oratoriske evner samlede massen, som det fremgik af Hermann Otto Hoyers »Am Anfang war das Wort«. Alle

værkerne fremstillede det sunde og stærke, det for alle forpligtende. Når udstillingen lykkedes, kunne de besøgende genkende sig selv som del af et ophøjet, udvalgt folk, der var blevet genrejst takket være Hitler, der havde genskabt folkets tro på sig selv efter de nederlagsprægede år efter Første Verdenskrig. Her var der ingen forvirrende og modsætningsfyldte bevægelser, og det fragmentariske øjeblikksindtryk, som kendetegnede den moderne kunst fra impressionismen og frem, var blevet erstattet med evig ro.⁴⁸

Arno Brekers bronzeskulptur »Zehnkämpfer« stod ubevægelig og muskuløs på udstillingen. Referencen til antikkens klassiske skulpturer var åbenbar, men de klassiske skønhedsidealere legitimerede nu samtidig den moderne eugenik og behovet for at rense folket for det abstrakte og rodløse og finde tilbage til dets oprindelige stramme selvidentiske form.⁴⁹ Brekers skulptur var en mytisk prototype på det nye racerene menneske, som Hitler var i færd med at give krop. Skulpturen gengav den nazistiske idé om en stærk, ren race, der igen meldte sig til kamp. Den moderne kunsts flimrende farver og fragmentariske former var afløst af en klar, tidløs gestalt, figuren stod som støbt i ét stykke vristet fri fra historiens kontingens og smuds, aflædt og rensset, uden relativitet. Men med en form for biologisk urkraft, der var genopstået og havde fundet sig selv, idet Hitler kom til magten.

Fremvisningen af den evige tyske kunst på »Grosse Deutsche Kunstausstellung« skal forstås i sammenhæng med udstillingen, hvor den moderne forfaldskunst blev hængt ud; de var så at sige to sider af samme projekt, som handlede om at give form til det tyske folk, som skulle genkende sig i de billeder, der hang fremme på »Grosse Deutsche Kunstausstellung«: Sådan ser I ud! Den midlertidige og forgængelige moderne kunst var nu effektivt blevet erstattet af en evig og uforgængelig racerens kunst i skikkelse af en olympisk atlet.⁵⁰ Såvel det tyske folk som kunsten var kommet hjem, var til stede, synlig, stærk og klar, klar til kamp, som Brekers tikæmper var det. Idet den moderne kunsts forvirrende former blev erstattet af biologisk

Arno Breker: »Zehnkämpfer«, år ukendt, bronze. Udstillet på »Großen Deutschen Kunstausstellung«, München 1937.



klarhed, kom kunsten hjem. For nazisterne havde kunst nemlig at gøre med det evige. Som den russiske kunstteoretiker Boris Groys formulerer det, så kunne det Tredje Rige kun eksistere, hvis det producerede kunst af evig værdi og således negerede det kontingente til fordel for racens uforanderlighed.⁵¹ Som Hitler formulerede det: »For kunsten er nu engang ingen mode. Akkurat som vores folks væsen eller blod aldrig ændrer sig, må kunsten give afkald på det forgængeliges karakter for i stedet i dens eskalerende frembringelser at være et billedligt, mere værdigt udtryk for vores folks udvikling. Kubisme, dadaisme, futurisme, impressionisme osv. har ikke noget som helst med vores tyske folk at gøre.«⁵²

Det tyske folk var ifølge Hitler og nazismen karakteriseret af en særlig kreativ natur, den ariske race var fra naturens hånd udstyret med en »formgivende kraft«.⁵³ Såvel i det første som det andet bind af *Mein Kampf* havde Hitler redegjort for sine tanker om den ariske races særlige kreative og kunstneriske evner. »Menneskelig kultur og civilisation her på jorden er uløseligt knyttet til arierens eksistens. Hvis han uddør eller går til grunde, vil en kulturløs tids mørke slør sænke sig over vor jordklode.«⁵⁴ Modstykket til arieren var jøden, som var decideret kulturdestruerende. Det tyske folk var således involveret i en kamp på liv og død, en kamp hvor kunst spillede en særlig central rolle som bevis på folkets renhed og styrke. Derfor var det nødvendigt at fjerne jøden og alle hans former, inklusiv den moderne kunst, der ikke blot var et billede på degenerationen, men selv var medium for forfald, var hvad nazi-ideologen Arnold Rosenberg kaldte »åndelig syfilis«.⁵⁵ Som kunst- og raceteoretikeren Schultze-Naumburg havde skrevet i sin bog *Kunst und Rasse*, medførte en degenereret kunst en monstrøs menneskelighed. Man skulle derfor ikke blot være opmærksom på raceblandingens konsekvenser for kunsten, men ligeledes være opmærksom på kunstens påvirkning af racen. Den degenererede kunst truede simpelthen med at ødelægge den tyske race. Og derfor var det nødvendigt for nazisterne at indlede et omfattende og vanvittigt steriliseringsprogram i kunsten såvel som med levende mennesker. Den moderne kunst korrumpereede simpelthen det tyske folk og truede med at ødelægge det og forurene det i en sådan grad, at det aldrig igen ville kunne genkende sig selv. Det var denne trussel, som nazister forsøgte at imødegå ved at udrense den moderne kunst. Nazismens »nekro-vitalistiske« projekt var at redde det tyske folk ved at fjerne alle billeder, som repræsenterede og derved i performativ forstand skabte opløsning, og i stedet fremstille det tyske folk som samlet og stærkt.⁵⁶ Som Hitler allerede tidligt formulerede det: »Denne renselse af vor kultur bør udstrække sig til næsten alle områder. Teater, kunst, litteratur, biograf, presse, plakat og udstillingsvindue skal renses for tegnene på en rådende verden og stilles

i en moralsk stats- og kulturidé's tjeneste.«⁵⁷ Fordi den jødiske race var ude af stand til at skabe sin egen kultur, så havde den jødiske race ifølge Hitler som mission at forgifte og underminere de sande kulturnationer, i særdeleshed at forgifte det tyske fællesskab ved at parodiere kunstens udødelige mesterværker. Og det var som bevis på dette forfald, at udstillingen med degenereret kunst blev stablet på benene, den var et forsøg på at advare racefællesskabet mod de allestedsnærværende trusler og de koldbrandsagtige repræsentationer, der kunne ødelægge synlighedsførelsen af den autentiske tilstedeværelse af det tyske folk.

Kampagnen mod den moderne kunst og udstillingen i München i 1937 fremstår ved et første blik som bevis på den afgrundsdybe forskel mellem nazisme og modernisme. Men som vi har set, var udstillingsprojektet og nazismens racistiske kunstmytologi generelt kendetegnet ved en moderne 'institutionskritisk' dimension, og selve forestillingen om at overskride det kapitalistiske samfunds klassekamp og fremmedgørelse gennem skabelsen af et racerent folkefællesskab er udpræget moderne i sin tidsforståelse. Som den engelske filosof Peter Osborne skriver, var nazismen »modernistisk i den fulde tidsmæssige forstand [...], idet den affirmerer det nyes temporalitet. Dets billede af fremtiden kan være afledt af en mytologi om en tabt oprindelse eller en undertrykt national essens, men dens temporale dynamik er strengt fremtidig.«⁵⁸ Nazismen kiggede tilbage, spejlede sig i klassikken, og ville gen-skabe dette oprindelige, evige fællesskab én gang for alle. På den måde var nazisterne ikke i tvivl om, at de var såvel evighedens som fremtidens kunstnere. Og kunstens opgave var at skabe en standard, en form for model af det homogene biologiske folk, der skulle genopstå. Samtiden var ikke værd at bevare. Det, der skulle bevares, var »allerede tabt [...] og skulle skabes på ny«, skulle realiseres »for første gang«.⁵⁹ Selvforståelsesmæssigt var nazismen på den måde involveret i et forsøg på at realisere en radikalt anderledes fremtid end den, det daværende samfund tilbød. Men som den tyske kulturkritiker Walter Benjamin skrev allerede i 1936, var nazismen reelt ikke i stand til at give masserne deres ret, men kunne blot lade dem komme til udtryk på den mest destruktive facon.⁶⁰ Nazismen kunne ikke frigøre masserne fra den kapitalistiske modernitets misere og forsøgte i stedet på 'magisk' vis at løse dens modsætninger ved at ekskludere og siden udrydde det racefremmede, nemlig jøderne, der personificerede det abstrakte og det rodløse. Kampen mod den moderne kunst, der tog form af udstillingen i 1937 såvel som bogbrændinger og salg af kunsværker fra tyske museer, var blot én dimension i denne kulturkamp, der også omfattede initiativer som forbud mod kønslig omgang med racefremmede, sterilisering og fra 1941 egentlig systematiseret udryddelse i dødslejre.⁶¹

Nærværende artikel er en revideret udgave af foredraget »Kampen mod forfaldskunsten«, som jeg holdt på Det Kongelige Bibliotek, den 9. april, 2008. Tak til Otto Karl Werckmeister, Erik Granly Jensen, Jesper Lohmann og Jacob Lund Pedersen for hjælp og kommentarer.

Noter

- 1 »Denn wenn das Perikleische Zeitalter durch den Parthenon verkörpert erscheint, dann die bolschewistische Gegenwart durch eine kubistische Fratze.« Adolf Hitler: *Mein Kampf. Zwei Bände in einem Band ungekürzte Ausgabe* [Bind 1: 1925], München 1936, p. 287. Dansk oversættelse ved Clara Hammerich: Adolf Hitler: *Min kamp. Bind I: Et opgør*, Viborg 1966, p. 178.
- 2 »Der Anstreicher Hitler
Sagte: Liebe Leute, laßt mich ran!
Und er nahm einen Kübel frische Tünche
Und strich das deutsche Haus neu an.
Das ganze deutsche Haus neu an.
[...]
O Anstreicher Hitler
Warum warst du kein Maurer? Dein Haus
Wenn die Tünche in den Regen kommt
Kommt der Dreck drunter wieder raus
Kommt das ganze Scheißhaus wieder raus.« Bertolt Brecht: »Das Lied vom Anstreicher Hitler« [1933], in Bertolt Brecht: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Gedichte I: Sammlungen*, Frankfurt 1997, p. 215. Hvor intet andet fremgår, er oversættelser mine.
- 3 »Kein Volk lebt länger als die Dokumente seiner Kultur!« Adolf Hitler: »Rede auf dem Parteitag in Nürnberg 1935«, citeret i Mario-Andreas von Lüttichau: »Deutsche Kunst und Entartete Kunst: Die Münchner Ausstellungen 1937«, in Peter-Klaus Schuster (ed.): *Die 'Kunststadt' München 1937. Nationalsozialismus und 'Entartete Kunst'*, München 1987, p. 83. Sætningen blev i 1937 indgraveret på en bronzeplade, der hang over indgangen til Haus der Deutschen Kunst.
- 4 »Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.« Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte« [1940], in Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften. Band 1.2*, Frankfurt 1991, p. 696. Dansk oversættelse ved Peter Madsen: Walter Benjamin: »Om historiebegrebet«, in Walter Benjamin: *Kulturkritiske essays*, København 1998, p. 163.
- 5 »Sie sehen um uns herum diese Ausgeburten des Wahnsinns, der Frechheit, des Nichtkönnertums und der Entartung. Uns allen verursacht das, was diese Schau bietet, Erschütterung und Ekel.« Adolf Ziegler: »Rede zur Eröffnung der Ausstellung 'Entartete Kunst'«, in Schuster (ed.): *Die 'Kunststadt' München 1937*, p. 217.
- 6 »The most virulent attack ever mounted against modern art.« Stephanie Barron: »1937: Modern Art and Politics in Prewar Germany«, in *'Degenerate Art': The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles & New York

1991, p. 9.

- 7 For en mere udførlig behandling af den kunsthistoriske disciplins problematiske analyse af nazismen, se Mikkel Bolt: »Omskrivning af fremtiden. Bemærkninger om den kunsthistoriske disciplins tendens til eksklusion og besværgelse med udgangspunkt i en diskussion af den hidtidige reception af nazismens kunstforståelse«, in *Periskop* 11 (2003): 99-122. Der er inden for de seneste ti år blevet fornyet opmærksomhed på det komplekse forhold mellem nazismen og modernisme. For et aktuelt eksempel se det af Susanna Baackmann og David Craven redigerede nummer af *Modernism/Modernity* 15:1 (2008).
- 8 Clement Greenberg: »Avant-Garde and Kitsch« [1939], in Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism: Perceptions and Judgments, 1939-1944*, Chicago & London 1986, pp. 5-22. At Greenbergs afvisning af nazistisk kunst som ikke-kunst stadigvæk er udbredt, kan man se i de toneangivende *October*-kunsthistorikers 704 siders store bog om det 20. århundredes kunst, *Art since 1900* (London 2004) hvor nazismen kun er med *en passant* som absolut modsætning til modernismen.
- 9 »Renovation was the hallmark of National Socialism [...]. The Nazis approached the twentieth century as a dangerous, unstable terrain that required relentless mobilization but also offered the Germans prospects for grandeur.« Peter Fritzsche: »Nazi Modern«, in *Modernism/Modernity* 3:1 (1996): 11.
- 10 »[E]ine neue und wahre deutsche Kunst«. Adolf Hitler: »Rede zur Eröffnung der Großen Deutschen Kunstausstellung 1937«, in Schuster (ed.): *Die 'Kunststadt' München 1937*, p. 242.
- 11 »Künsten von damals und der Kunst unserer Tage«. Joseph Goebbels citeret i von Lüttichau: »Deutsche Kunst und Entartete Kunst: Die Münchner Ausstellungen 1937«, in Schuster (ed.): *Die 'Kunststadt' München 1937*, p. 95.
- 12 Jvf. Philippe Lacoue-Labarthe og Jean-Luc Nancys analyse af den nazistiske myte om det tyske folks selvskabelse som kunst. *Le mythe nazi* [1981], La Tour d'Aigues 1998, pp. 48-50.
- 13 »By ruthlessly persecuting and 'rooting out' those products of aesthetic modernism identified with degenerative forms of humanity, Nazi iconoclasm asserted the regenerative power of art to bring about the new era, a profoundly modernist assertion of *iconopoiesis*.« Roger Griffin: *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Basingstoke & New York 2007, p. 287.
- 14 Ifølge den amerikanske idéhistoriker Jeffrey Herf er nazismen en form for reaktionær modernisme, der på én og samme tid forpligter sig på modernitetens teknologiske udvikling og søger tilbage til en mytisk fortid. *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge & New York 1984.
- 15 »[U]n monde qui puisse être mis sous les yeux et rendu présent dans sa totalité [...] un monde sans faille, sans abîme, sans invisibilité retirée«. Jean-Luc Nancy: »La représentation interdite«, in Jean-Luc Nancy (ed.): *L'art et la mémoire des camps. Représenter exterminer*, Paris 2001, p. 24.
- 16 »Bezahlt von der Steuergroschen des arbeitenden deutschen Volkes«. Citeret i von Lüttichau: »Deutsche Kunst und Entartete Kunst: Die Münchner Ausstellungen 1937«, in Schuster (ed.): *Die 'Kunststadt München' 1937*, p. 104.
- 17 Jvf. Ludwig Preller: *Sozialpolitik in der Weimarer Republik*, Göttingen 1946.

- 18 Som den franske filosof og totalitarismeforsker Jean-Pierre Faye skriver, definerede nazismen sig som en »modbevægelse« [»contre-mouvements«], der skulle negere såvel den Franske som den Russiske Revolution. »Langage totalitaire et totalitarisme«, in Jean-Pierre Faye: *La critique du langage et son économie. Classes sociales, articulation, pouvoir*, Paris 1973, p. 69.
- 19 Den tyske rådskommunist Karl Korsch beskrev i 1940 i teksten »The Fascist Counter-Revolution« (optrykt i Douglas Kellner (ed.): *Karl Korsch: Revolutionary Theory*, Austin & London 1977, pp. 244-53) nazismen som en »fascistisk kontrarevolution«, der benyttede sig af den socialistiske arbejderbevægelses antikapitalistiske retorik, men reelt blot videreførte kapitalismens grundlæggende strukturer og udgjorde en løsning i en situation, hvor den samfundsmæssige reproduktionsproces var truet.
- 20 »Capitalist social relations [...] present themselves [...] as the opposition of the abstract and concrete. [...] Each appears to be quasi-natural: the abstract dimension appears in the form of 'objective', 'natural' laws; the concrete dimension appears as pure 'thingly' nature.« Moishe Postone: »Anti-Semitism and National Socialism«, in *New German Critique* 19 (1980): 109.
- 21 For en beskrivelse af en række moderne tyske kunstneres politiske engagement i bl.a. Novemberrevolutionen, se Barbara McCloskey: *George Grosz and the Communist Party: Art and Radicalism in Crisis, 1918 to 1936*, Princeton 1997, og Joan Weinstein: *The End of Expressionism: Art and the November Revolution in Germany, 1918-19*, Chicago & London 1990.
- 22 For en analyse af hvorledes moderne tyske kunstnere som Paul Klee på dette tidspunkt forsøgte at balancere mellem politisk engagement og kommerciel succes, se Otto Karl Werckmeister: *The Making of Paul Klee's Career*, Chicago & London 1989.
- 23 Paul Schultze-Naumburg: *Kunst und Rasse* [1928], München 1934.
- 24 »[W]ahre Hölle des Untermenschen«. Ibid., p. 104
- 25 Som det er velkendt, forsøgte en række modernistiske kunstnere af ekspressionistisk tilsnit, deriblandt Emil Nolde (som havde været medlem af nazipartiet siden 1920), Ernst Jünger og Gottfried Benn, at præsentere sig som nazistiske kunstnere. Disse kunstnere identificerede sig på forskellig vis med den nationalistiske kulturgengfødsel, som nazismen iscenesatte sig som. I 1933 forsøgte nazisternes studenterforening med støtte fra Goebbels at få accepteret dele af ekspressionismen som eksempel på nazismens kulturskabende mission. Men kampagnen for den moderne kunst mislykkedes, og kampen om den nazistiske stil – nationalekspressionisme over for *völkisch* – blev skrinlagt med Hitlers tale i september 1934, hvor han afviste begge retninger.
- 26 For en analyse af nazismens patologiske frygt for bolsjevismen, se Arno Mayer: *Why did the Heavens not Darken? The 'Final Solution' in History*, New York 1988.
- 27 For en beskrivelse af skiftet fra avantgardernes transgressionsæstetik til forskellige former for realisme i forbindelse med Folkefronten, se Jutta Held: *Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste*, Berlin 2005.
- 28 Jvf. Otto Karl Werckmeister: »The International of Modern Art: From Moscow to Berlin«, in Thomas W. Gaethgens (ed.): *Künstlerischer Austausch – Artistische Exchange: Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin 1993, pp. 553-574.

- 29 Jvf. Matthew Cullerne Brown: *Art under Stalin*, Oxford 1991, pp. 68-69.
- 30 Selvom det sovjetiske regime på dette tidspunkt altså havde langt den moderne kunst på hylden, så var der andre konkurrerende kommunistiske positioner, der forsøgte at opretholde forbindelsen mellem modernistisk avantgardekunst og kommunisme. Eksempelvis forsøgte Leon Trotskij, der på dette tidspunkt var i eksil i Mexico, at præsentere den moderne kunst som et medium for en kommunistisk verdensrevolution i det manifest, som han i 1938 forfattede sammen med surrealistten André Breton og den mexicanske maler Diego Rivera. »Pour un Art révolutionnaire indépendant«, in José Pierre: *Tracts sur-réalistes et déclarations collectives (1922-1969): Tome I. 1922-1939*, Paris 1980, pp. 335-339.
- 31 »Unter der Herrschaft des Zentrum frecher Verhöhnung des Gotterlebens«.
- 32 »Es muß doch einem das Grauen kommen, wenn man als alter Frontsoldat sieht, wie der deutsche Frontsoldat bespuckt und besudelt wird, [...] oder wenn öffentliche Stellen es sich gestatten konnten, sogenannte Kunstwerke anzukaufen, die in einer nicht wiederzugebenden Art und Weise christliche Symbole lächerlich machten. In allem kann man sagen, was einem anständigen Deutschen heilig ist, mußte notwendigerweise hier in den Schmutz getreten werden.« Ziegler: »Rede zur Eröffnung der Ausstellung 'Entartete Kunst'«, p. 218.
- 33 »Verhöhnung der deutschen Frau Ideal: Kretin und Hure«, »Jüdische Wüstensehnsucht macht sich Luft – der Neger wird im Deutschland zum Rassenideal einer entarteten Kunst« og »Beschimpfung der deutschen Helden des Weltkrieges«.
- 34 »Mitteilungen der Galerie Neue Kunst und des Goltzverlages. Eines der Hauptwerke von George Gross [sic] »Der Abenteurer« erwarb das Stadtmuseum Dresden. Dem weitsichtigen Leister dieses Museum ist es in kurzer Zeit gelungen durch seine treffsicheren Erwerbungen die Dresdener Stadtsammlung auf ein hohes Niveau zu bringen.« Vægtekst citeret i Mario-Andreas von Lüttichau: »Rekonstruktion der Ausstellung 'Entartete Kunst', München, 19. Juli-30. November 1937«, p. 136.
- 35 »Zerfall wird zur literarischen und händlerischen Sonderwertung ausgebeutet.« Vægtekst citeret i von Lüttichau: »Rekonstruktion der Ausstellung 'Entartete Kunst', München, 19. Juli-30. November 1937«, p. 158.
- 36 »Kulturschaden mindest so toll wie die Ausgeburt unfähiger, boshafter oder kranker Künstler ist die Verantwortungslosigkeit der literarischen Zuhalter der beamteten Museumsleiter und Referenten, die den Widergeist dem Volke aufgezwungen haben und ihn auch heute noch als Kunst anbieten möchten.« Vægtekst citeret i von Lüttichau: »Rekonstruktion der Ausstellung 'Entartete Kunst', München, 19. Juli-30. November 1937«, p. 179.
- 37 Jvf. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt 1974.
- 38 For en beskrivelse af forbuddet mod kunstkritik og den intensivering af kampagnen mod moderne kunst, der finder sted fra 1936 og frem, se Jonathan Petropoulos: *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill & London 1996, pp. 52-58, Lionel Richard: *Le nazisme et la culture*, Bruxelles 1988, pp. 105-123, og Alan E. Steinweis: *Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chamber of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill & London 1993, pp. 132-146.
- 39 For analyser af forestillingen om Hitler som kunstnerfører, se Mikkel Bolt:

- »Kunstnerførerens æstetiske visioner og nazismens totale kunst«, in *K&K* 91 (2001): 81-106, og Otto Karl Werckmeister: »Hitler the Artist«, in *Critical Inquiry* 23 (1997): 270-297.
- 40 »[E]inen Prozeß der Zerstörung der Grundlagen der Kultur überhaupt, um eine dadurch möglich werdende Vernarrung des gesunden Kunstempfindens – und um die geistige Vorbereitung des politischen Bolschewismus.« Adolf Hitler: *Mein Kampf. Zwei Bände in einem Band ungekürzte Ausgabe*, p. 287. Dansk oversættelse ved Clara Hammerich: Adolf Hitler: *Min kamp. Bind I*, p. 178.
- 41 »Deutsches Volk, komm und urteile selbst!« Adolf Ziegler: »Rede zur Eröffnung der Ausstellung 'Entartete Kunst'«, p. 218.
- 42 »Wie kommt der Künstler heute in der Bourgeoisie hoch? Durch Schwindel. Groß [sic], George im *Sturm*.« Vægtekst citeret i von Lüttichau: »Rekonstruktion der Ausstellung 'Entartete Kunst', München, 19. Juli-30. November 1937«, p. 128.
- 43 »Es ist nicht die Aufgabe der Kunst im Unrat um des Unrats willen zu wählen, den Menschen nur im Zustand der Verwesung zu malen, Kretins als Symbol der Mutterwerdung zu zeichnen und krumme Idioten als Repräsentanten der männlichen Kraft hinzustellen.« Adolf Hitler: »Rede auf dem Parteitag in Nürnberg am 11. september 1935«, citeret i von Lüttichau: »Rekonstruktion der Ausstellung 'Entartete Kunst', München, 19. Juli-30. November 1937«, p. 132.
- 44 Der var 2.009.899 besøgende på udstillingen i München, der varede frem til sidst i november 1937. Derefter turnerede den i Tyskland de næste tre år og blev set af yderligere en million mennesker. Jvf. Hildegard Brenner: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Rowohlt 1963, p. 109. At udstillingen var en vigtig begivenhed, fremgår også af det forhold, at en række danske dagblade rapporterede fra udstillingen, som det fremgår af Bent Fausings redegørelse i *Fascinationsformer*, København 1977, pp. 89-101.
- 45 Joseph Goebbels: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels: Sämtliche Fragmente, 1923-1940*, München 1987, Vol. III: p. 251.
- 46 For en detaljeret beskrivelse, se von Lüttichau: »Deutsche Kunst und Entartete Kunst: Die Münchner Ausstellungen 1937«, pp. 83-92, og Petropoulos: *Art as Politics in the Third Reich*, pp. 58-60.
- 47 »Denn Deutschland sollte ja nicht nur politisch und wirtschaftlich, sondern in erster Linie auch kulturell wiedererstehen. Ja, ich war und bin überzeugt, daß der letzteren für die Zukunft eine noch viel größere Bedeutung zukommen wird als den beiden ersteren.« Adolf Hitler: »Rede zur Eröffnung der Großen Deutschen Kunstausstellung 1937«, p. 247.
- 48 Jvf. Jost Hermand: »Bewährte Tümligkeiten. Der völkisch-nazistische Traum einer ewig-deutschen Kunst«, in Horst Denkler & Karl Prümm: *Die deutsche literatur im Dritten Reich*, Stuttgart 1976, pp. 102-117.
- 49 Fra 1933 og frem til Nazitysklands kapitulation blev omkring 400.000 tyskere tvangssteriliseret med henvisning til, at de var »Lebensunwertes Leben« (liv uværdige til at blive levende). Kriminelle, dissidenter, homoseksuelle, mentalt og fysisk handikappede samt jøder og sigøjnere blev objekter for denne behandling. I 1937, hvor udstillingen med degenereret kunst fandt sted, iværksatte det nazistiske styre et steriliseringsprogram, hvor omkring 400 såkaldte »Rheinlandbastarde«, børn undfanget under den franske besættelse af Ruhr

- med tyske mødre og sorte franske fædre, blev arresteret og tvangssteriliseret. Jvf. Enzo Traverso: *La violence nazie. Une généalogie européenne*, Paris 2002, pp. 121-128.
- 50 I teksten »Tales of Total Art and Dreams of the Total Museum« (in Lynne Cooke & Peter Wollen (eds.): *Visual Display: Culture beyond Appearances*, Seattle 1995, pp. 155-177) analyserer den engelske filmsemiotiker og kunstteoretiker Peter Wollen 'den nazistiske krop', som den præsenteres på »Großen Deutschen Kunstausstellung« og på Olympiaden i 1936 og kontrasterer den med den krop, som ekspressionismen fremstiller.
- 51 Jvf. Boris Groys: »Hitler's Art Theory«, in *Art Power*, Cambridge, MA & London 2008, pp. 131-140.
- 52 »Denn die Kunst ist nun einmal keine Mode. So wenig wie sich das Wesen und das Blut unseres Volkes ändert, muß auch die Kunst den Charakter des Vergänglichen verlieren, um statt dessen in ihrer sich fortgesetzt steigernden Schöpfungen ein Bildhaft würdiger Ausdruck des Lebensverlaufs unseres Volkes zu sein.« Hitler: »Rede zur Eröffnung der Großen Deutschen Kunstausstellung 1937«, p. 249.
- 53 »Gestaltende Kraft«. *Ibid.*, p. 246.
- 54 »Menschliche Kultur und Zivilisation sind auf diesem Erdteil unzertrennlich gebunden an das Vorhandensein des Ariers. Sein Aussterben oder Untergehen wird auf diesen Erdball wieder die dunklen Schleier einer kulturlosen Zeit senken.« Adolf Hitler: *Mein Kampf. Zwei Bände in einem Band ungekürzte Ausgabe* [Bind 2: 1927], p. 421. Dansk oversættelse ved Clara Hammerich: Adolf Hitler: *Min kamp. Bind II: Den nationalsocialistiske bevægelse*, p. 14.
- 55 »[G]eistige Syphilis«. Arnold Rosenberg: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* [1924], München 1935, p. 68.
- 56 Det er den tyske litteraturteoretiker Werner Hamacher, der i sin tekst »Working through Working« (in *Modernism/Modernity* 3:1 (1996): 23-56) skriver om fascismens nekro-vitalistiske mytologi. »The necro-vitalist mythology of fascism«. p. 29.
- 57 »Dieses Reinemachen unserer Kultur hat sich auf fast alle Gebiete zu erstrecken. Theater, Kunst, Literatur, Kino, Presse, Plakat und Auslagen sind von den Erscheinungen einer verfaulenden Welt zu säubern und in den Dienst einer sittlichen Staats- und Kulturidee zu stellen.« Adolf Hitler: *Mein Kampf. Zwei Bände in einem Band ungekürzte Ausgabe*, München 1936, p. 279. Dansk oversættelse ved Clara Hammerich: Adolf Hitler: *Min Kamp. Bind I*, pp. 173-174.
- 58 »[M]odernist in the full temporal sense [...] of affirming the temporality of the new. Its image of the future may derive from the mythology of some lost origin or suppressed national essence, but its temporal dynamic is rigorously futural.« Peter Osborne: *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, London & New York 1995, p. 164.
- 59 »[A]lready lost [...] and hence must be created anew [...] for the first time.« *Ibid.*, p. 164.
- 60 »Die Massen haben ein Recht auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen *Ausdruck* in deren Konservierung zu geben.« Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936]«, in Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften. Band 1.2*, Frankfurt 1991, p. 506. Dansk oversættelse ved Jørgen Holmgaard: »Kunstværket i

dets tekniske reproducerbarheds tidsalder«, in *K&K* 77 (1994): 35.

- 61 For en redegørelse af forløbet fra de antijødiske Nürnberglove i 1935, som udskilte jøderne fra det tyske samfund, gjorde dem til andenrangsborgere uden fulde borgerlige rettigheder, og forbød ægteskab og seksuelle forhold mellem ariere og ikke-ariere, og frem til *Die Endlösung*, den systematiserede udryddelse af jøder fra 1941 og frem til krigens afslutning, se Saul Friedlander: *Nazi Germany and the Jews: The Years of Persecution, 1933-1939*, London 1997; idem: *Nazi Germany and the Jews: 1939-1945: The Years of Extermination*, New York 2006.

