

UNIVERZITET U SARAJEVU - FILOZOFSKI FAKULTET

ODSJEK ZA HISTORIJU

ZAVRŠNI RAD

"Entartete Kunst" u vrijeme nacionalsocijalizma i umjetnost

Student: Gabrijela Vilić

Mentor: prof. dr. Zijad Šehić

Sarajevo, 2025.

UNIVERSITY OF SARAJEVO – FACULTY OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF HISTORY

MA Thesis

„Entartete Kunst“ and Art under National Socialism

Mentor: prof. dr. Zijad Šehić

Student: Gabrijela Vilić

Sarajevo, 2025.

Sažetak

Ova studija analizira odnos umjetnosti i ideologije u nacističkoj Njemačkoj s posebnim naglaskom na izložbu Entartete Kunst iz 1937. godine. Rad razmatra politički i kulturni kontekst između dva svjetska rata, uspon nacionalsocijalizma i oblikovanje kulturne politike kroz institucije poput Reichskulturkammera. Izložba Entartete Kunst bila je propagandni instrument kojim je režim nastojao diskreditirati modernističke i avangardne umjetničke pravce, prikazujući ih kao dekadentne i opasne za njemačko društvo. Suprotstavljena je paralelnoj izložbi „Velike njemačke umjetnosti“, čime je stvoren jasan kontrast između „poželjne“ arijevske umjetnosti i proskribirane moderne. Rad se također bavi sudbinama progonjenih umjetnika, analizom slikarstva, kiparstva, arhitekture i filma u Trećem Reichu, te dugoročnim posljedicama nacističke kulturne represije na europsku i svjetsku povijest umjetnosti. Zaključak naglašava kako slučaj Entartete Kunst pokazuje ranjivost umjetničke slobode u totalitarnim režimima te važnost umjetnosti kao prostora otpora i očuvanja kritičkog mišljenja.

Ključne riječi: Entartete Kunst, nacionalsocijalizam, Treći Reich, kulturna politika, Reichskulturkammer, propaganda, umjetnička cenzura, moderna umjetnost, avangarda, izložba 1937. godine.

Abstract

This master's thesis examines the relationship between art and ideology in Nazi Germany, with particular focus on the 1937 Entartete Kunst (Degenerate Art) exhibition. The thesis explores the political and cultural context between the two World Wars, the rise of National Socialism, and the shaping of cultural policy through institutions such as the Reichskulturkammer. The Entartete Kunst exhibition functioned as a propaganda tool aimed at discrediting modernist and avant-garde art movements, portraying them as decadent and dangerous to German society. It was deliberately contrasted with the concurrent "Great German Art Exhibition," thereby establishing a clear opposition between the "desirable" Aryan art and the proscribed modernism. The study further addresses the destinies of persecuted artists, and provides analysis of painting, sculpture, architecture, and film under the Third Reich, as well as the long-term consequences of Nazi cultural repression on European and global art history. The conclusion emphasizes how the case of Entartete Kunst illustrates the vulnerability of artistic freedom under totalitarian regimes and underlines the role of art as a space of resistance and the preservation of critical thought.

Keywords: Entartete Kunst, National Socialism, Third Reich, cultural policy, Reichskulturkammer, propaganda, artistic censorship, modern art, avant-garde, 1937 exhibition.

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Historijski kontekst Njemačke između dva svjetska rata.....	4
2.1. Politička situacija nakon Prvog svjetskog rata.....	4
2.2. Uspon nacionalsocijalizma.....	7
2.3. Ideološki temelji nacističke kulturne politike.....	10
3. Carska komora kulture – <i>Reichskulturkammer</i> kao instrument nacističke kontrole umjetnosti	13
4. Izložba <i>Entartete Kunst</i> - degenerirana umjetnost.....	17
4.1. Usporedba izložbe <i>Entartete Kunst</i> s izložbom <i>Große Deutsche Kunstausstellung</i> ...	22
5. Sudbina umjetnika i njihov rad.....	26
6. Slikarstvo u Trećem Reichu.....	30
7. Kiparstvo u Trećem Reichu.....	47
8. Arhitektura Trećeg Reicha.....	52
9. Film kao propagandno oružje u Trećem Reichu.....	56
10. Zaključak.....	60
11. Bibliografija.....	64

1. Uvod

Pitanje kontrole umjetnosti i njezine društvene uloge u totalitarnim režimima jedna je od središnjih tema moderne kulturne povijesti. U tom smislu, razdoblje nacionalsocijalizma u Njemačkoj od 1933. do 1945. godine, predstavlja paradigmatički primjer instrumentalizacije umjetnosti u službi ideološke moći.

Od samog početka, nacistički režim je jasno artikulirao svoju namjeru da umjetnost mora služiti državi, narodu i *Führeru*. Sve što nije odgovaralo tim mjerilima bilo je prikazano kao *Entartete Kunst* „izopačena umjetnost“, što je postao službeni termin za modernističke pravce koji su se protivili klasičnoj, monumentalnoj estetici koju je režim promovirao.

Izložba *Entartete Kunst*, otvorena u Münchenu 1937. godine, nije bila tek kulturni događaj, već ideološki manifest. Kroz ponižavajuću prezentaciju djela nekih od najvažnijih umjetnika 20. stoljeća, poput Ernsta Ludwiga Kirchnera, Oskara Kokoschke ili Emila Noldea. Nacisti su nastojali stvoriti jasan kontrast između „bolesnog“, „dekadentnog“ modernizma i „zdrave“ arijevske umjetnosti, predstavljene na istodobno održavanoj *Große Deutsche Kunstausstellung*. Ove dvije izložbe, postavljene gotovo u istom prostoru i u isto vrijeme, bile su pažljivo orkestrirane kako bi vizualno i emocionalno učvrstile nacističke vrijednosti kod posjetitelja.

Ovaj magistarski rad bavi se analizom umjetničke i ideološke konstrukcije izložbe *Entartete Kunst*, s posebnim naglaskom na njezin kontekst u sklopu šire nacističke kulturne politike. U uvodnim poglavljima obrađuje se povijesni okvir između dvaju svjetskih ratova, s naglaskom na političke, društvene i kulturne promjene koje su omogućile uspon nacionalsocijalizma. Analizira se kako su nacistički ideolozi, uključujući Adolfa Hitlera i Josepha Goebbelsa, oblikovali kulturnu politiku u skladu s rasnim teorijama i pseudohumanističkom estetikom koja je veličala narod, red i tradiciju.

Kroz usporedbu izložbi *Entartete Kunst* i *Große Deutsche Kunstausstellung* razmatra se kontrast između odbačenog modernizma i službene umjetnosti Trećeg Reicha. Poseban fokus stavlja se na sudbine prikazanih umjetnika, njihova djela i njihov daljnji rad u egzilu, tišini ili unutarnjoj emigraciji. Rad također obrađuje ključne oblike umjetničkog izraza, slikarstvo,

kiparstvo i film, te analizira načine na koje su korišteni ili potisnuti u okviru nacističke ideološke matrice.

Proučavanje odnosa umjetnosti i nacionalsocijalističke ideologije oslanja se na bogatu i raznoliku historiografsku literaturu, koja kombinira pristupe iz historije, historije umjetnosti, sociologije i ideološke kritike. U ovom radu korištena su djela istaknutih historičara, koji su svojim istraživanjima pridonijeli razumijevanju nacističke kulturne politike i njezine represije prema modernoj umjetnosti.

Andrej Mitrović u svojim radovima o međuratnoj Europi i ideološkim pomacima pred Drugi svjetski rata, daje širi povijesni okvir koji je ključan za razumijevanje političkih okolnosti koje su omogućile dolazak nacista na vlast i njihovo preoblikovanje kulturne scene. Njegov doprinos posebno je važan u razumijevanju međunarodnih odnosa, ekonomskih kriza i širenja autoritarnih režima koji su utjecali i na položaj umjetnosti.

Robert S. Wistrich, kroz svoja djela o antisemitizmu i nacionalsocijalizmu, pomaže u analiziranju ideoloških temelja nacističke politike, uključujući i ulogu antisemitizma u progonu i isključivanju židovskih umjetnika iz javnog života i kulturnih institucija. Njegov rad je ključan za razumijevanje rasne politike kao kulturne prakse.

William Shirer, u svom poznatom djelu *Uspon i pad Trećeg Reicha*, donosi detaljan prikaz unutarnje dinamike nacističke Njemačke. Njegova naracija, iako publicistička, pruža dragocjen kronološki okvir za rekonstrukciju događaja vezanih uz nacističku propagandu, uključujući organizaciju izložbi i kulturnu cenzuru.

Od iznimne važnosti za ovu temu su i stručnjaci iz područja historije umjetnosti. Stephanie Barron, kustosica znamenite retrospektivne izložbe *Degenerate Art, The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, svojim katalogom i esejima postavila je temelje suvremenom razumijevanju koncepta *Entartete Kunst* i načina na koji je nacistička vlast manipulirala javnom percepcijom modernizma. Njezin rad nudi bogat slikovni i arhivski materijal koji je neprocjenjiv za ovu temu.

Peter Adam u knjizi, *Art of the Third Reich* pruža sveobuhvatan pregled službene umjetnosti nacističke Njemačke, razotkrivajući mehanizme selekcije, nagrađivanja i propagandne eksploatacije umjetničkog izraza. Njegova analiza pokazuje kako je umjetnost u Trećem Reichu bila strogo kontrolirano sredstvo vizualne komunikacije režima.

Jonathan Petropoulos je povjesničar specijaliziran za kulturnu povijest nacističke Njemačke, osobito u djelu *Artists Under Hitler*, donosi detaljna istraživanja o poziciji i odlukama pojedinih umjetnika u odnosu na režim od otvorene suradnje do pasivnog otpora. Njegova istraživanja nude uvid u kompleksnu mrežu odnosa između umjetnika, države i tržišta umjetnina.

Friedrich Spotts je autor knjige *Hitler and the Power of Aesthetics*, temeljito analizira Hitlerovu osobnu opsjednutost umjetnošću, te njegovo viđenje estetike kao sredstva političkog izraza i kontrole. Spottsov rad posebno je relevantan za razumijevanje ideološke podloge kulturne politike i Hitlerove ambicije da stvori "novu njemačku kulturu" utemeljenu na idealima čistoće, snage i reda.

Korištenje ovih djela omogućuje ovom radu da se oslanja na znanstveno utemeljenu literaturu, istovremeno povezujući povijesne činjenice s dubinskom analizom umjetničke produkcije i kulturne represije u doba nacističkog režima.

Cilj ovog rada jest pružiti cjelovitu analizu uloge umjetnosti u kontekstu nacističke ideologije, s posebnim naglaskom na institucionalnu i simboličku funkciju izložbe *Entartete Kunst* kao sredstva propagande, društvene kontrole i kulturne represije. Kroz usporednu analizu s izložbom *Große Deutsche Kunstausstellung*, rad nastoji rasvijetliti mehanizme definiranja „poželjne“ umjetnosti, kriterije estetske i ideološke podobnosti te načine na koje su pojedini umjetnici kroz stvaralaštvo, šutnju, prilagodbu ili otpor odgovarali na represivne pritiske režima.

Osim toga, rad se bavi i dugoročnim posljedicama koje je nacistička kulturna politika ostavila na svjetsku povijest umjetnosti. Progon avangardnih umjetnika, razaranje kulturne baštine i pokušaj estetske homogenizacije ostavili su dubok trag u kolektivnoj memoriji i poslijeratnoj obnovi europske kulture.

Slučaj *Entartete Kunst* predstavlja opomenu o ranjivosti umjetničke slobode u autoritarnim sustavima, te nudi važnu lekciju o ulozi umjetnosti u očuvanju kritičkog mišljenja, pluralizma i ljudskih prava u suvremenom društvu.

2. Historijski kontekst Njemačke između dva svjetska rata

2.1. Politička situacija nakon Prvog svjetskog rata

Nakon vojnog poraza i kapitulacije u Prvom svjetskom ratu 1918. godine, Njemačka se našla u stanju duboke društvene i političke krize. Carski režim Wilhelma II. abdicirao je u novembru 1918. godine, čime je otvoren put uspostave Weimarske Republike.¹ Prva njemačka ustavotvorna skupština se sastala 6. februara 1919. godine. Pred njom je stajao problem prevazilaženja podjele na tabor socijalista i tabor građanskih stranaka. Cilj je bio povezati socijaldemokrate i glavne građanske stranke na zajedničkoj osnovi parlamentarnog uređenja nove države.²

Sastanak ustavotvorne skupštine bio je u gradu Weimaru.³ Raspravljalo se o uspostavi države zasnovane na pravno zajamčenim političkim slobodama. Pri čemu je nastojano prevladati duboke ideološke razlike između socijaldemokrata i konzervativnih stranaka. Iz tog procesa formirana je Weimarska koalicija.⁴ To je bio savez stranaka koje su činile osnovicu političkog sustava Njemačke sve do 1933. godine. Novi ustav Republike donesen je u Weimaru 31. jula 1919. godine, a stupio je na snagu 11. augusta iste godine, kada ga je ratificirao predsjednik Friedrich Ebert.⁵

Ustav je bio zamišljen kao garancija građanskih prava i demokratskih sloboda. Proklamirana je jednakost svih građana pred zakonom, a njemački narod je proglašen suverenim. Prema Ustavu, parlament je imao pojačanu ulogu u političkom životu, a aktivno pravo glasa pripadalo je građanima starijim od dvadeset godina. Predviđen je i izbor predsjednika republike, čiji je mandat trajalo sedam godina.⁶ Time su udareni temelji modernog demokratskog sustava koji je trebao predstavljati uzor ujedinjenoj demokratski orijentiranoj Njemačkoj.

¹ Prva demokratska tvorevina u njemačkoj historiji. Weimarska Republika (njem. Weimarer Republik) je naziv za njemačku državu nastalu nakon Prvog svjetskog rata, koja je trajala sve do uspostave režima Adolfa Hitlera. Robert S. Vistrič, *Hitler i holokaust*, Alexandria Press, KNJ.4, Beograd, 2004., 33.

² Andrej Mitrović, *Vreme netrpeljivih*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1974., 195.

³ Izbor Weimara imao je simboličko značenje, jer je taj grad bio kulturno središte njemačke književnosti i umjetnosti povezan s imenima poput Goethea i Schillera. Isto.

⁴ Isto.

⁵ Isto., 196.

⁶ William L. Shirer, *Uspon i pad Trećeg Reicha, Uspon Adolfa Hitlera: Trijumf, Znanje*, Zagreb, 1977., 110.

Iako je nova Republika zasnovana na demokratiji, od samog početka je bila opterećena nizom unutrašnjih slabosti i spoljnim pritiscima. Prije nego što je dovršen nacrt Weimarskog ustava, narod se suočio s teškim posljedicama Versailleskog ugovora. On je snažno obilježio početak Republike i zasjenilo sam ustav. Prema njegovim odredbama Njemačka je morala prepustiti teritorije svojim susjedima. Razoružati vojsku na 100 000 vojnika.⁷ Dok su ratno zrakoplovstvo i teška artiljerija bili zabranjeni, a broj ratnih brodova strogo ograničen.

Ugovor je također predviđao plaćanje visokih reparacija, koje su trebale pokriti ukupnu štetu nastalu ratom. Član 231. ugovora, poznat kao "*klauzula o ratnoj krivici*", Njemačka je proglašena glavnim krivcem za izbijanje Prvog svjetskog rata.⁸ Ovakvi uvjeti izazvali su ogorčenje i osjećaj dubokog poniženja kod stanovništva. Mir koji je trebao donijeti stabilnost, sve se više doživljavao kao instrument ugnjetavanja.

Pored nezadovoljstva društva, politička i ekonomska slika je bila loša. Inflacija⁹, nezaposlenost i kasnije hiperinflacija iz 1923. godine dodatno je destabilizirala politički sistem. Međutim, sredinom 1920 – ih došlo je do kratkotrajne stabilizacije. Ovaj period je obilježio i jačanje antisemitskih sekti.

Među najglasnijima bila je *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* - Njemačka nacionalna socijalistička partija (NSDAP). Osnovana je u Münchenu 1919. godine, s tim da je program usvojen 24. februara 1920. godine. Program od 25 točaka su sačinili Anton Dreksler, Gottfrid Feder i Adolf Hitler. U programu je tražena nacionalizacija velikih kompanija, ukidanje prihoda bez rada, te konfiskacija imovine stečene usljed ratnih dešavanja.

S druge strane, kada je riječ o vanjskoj politici traženo je ukidanje Versailleskog ugovora. U jednoj od programskih točki je traženo da se Židovi isključe iz javnih službi, a svi koji su se u zemlju doselili poslije 1914. godine da se isele.¹⁰ Građansko pravo se isključivo vezalo za njemačku krv. Program sam po sebi nije u potpunosti otvorio put NSDAP-u.¹¹ Tokom 1920. godine Hitler je izašao iz okvira potpuno nepoznate osobe. NSDAP je u potpunosti bila

⁷ Michael Burleigh, *The Third Reich, A New History*, Pan Macmillan, London, 2012., 87.

⁸ Upravo je ova odredba hranila ideju da je Njemačka bila žrtva zavjere pobjednika i pridonijela širenju mita o "*udarcu nižem u leđa*". Tvrdnja se temeljila da su socijalisti, komunisti i Židovi izdali "nepobjedivu vojsku". Richard J. Evans, *The coming of the Third Reich*, Penguin, London, 2003., 56.

⁹ Brojne fotografije, videozapisi, kao i ostali povijesni izvori svjedoče kako su stanovnici Njemačke odlazili u trgovine, pekare ili neka druga mjesta s punim kolicima novca, a to dovoljno govori o stanju u to vrijeme. William L Shirer, *Uspon i pad Trećeg Reicha*, 111.

¹⁰ Alaster Hamilton, *Fašizam i intelektualci 1919-1945.*, Vuk Karadžić, Beograd, 1978., 136.

¹¹ Iako se vjerovalo da je ovaj program bezopasan, u njemu se jasno pokazuju tri osnovne težnje nacionalsocijalističke vladavine: nacionalna obnova, osvajanje novog prostora i spašavanje svijeta od Židova. Ernst Nolte, *Fašizam u svojoj epohi*, Prosveta, Beograd, 1990., 324.

tvorevina njenog vođe Adolfa Hitlera, koji je računao na vjernost svojih pristalica, prikazujući sebe kao spasitelja nacije. Tako je 8. novembra 1923. godine u pivnici *Bürgerbräukeller* u Münchenu Hitler pokušao izvesti pivski puč.¹² Hitler je imao viziju ujedinjenja i stvaranja čvrstog Reicha. Ovaj Hitlerov puč nije uspio i on je bio uhapšen. Svoj boravak u zatvoru Landsberg iskoristio je za pisanje knjige. Napisao je knjigu "*Mein Kampf*".¹³ Dok je bio u zatvoru Hitler je počeo razvijati viziju o jednoj dominantnoj arijevske rasi. Prema Hitleru Arijevac je jedini stvaratelj kulture i sve druge civilizacije su nastale zahvaljujući arijevske krvi.¹⁴ Ističe da je najveća opasnost miješanje rasa, koje vodi do degeneracije i propasti naroda.¹⁵

Pisanje "*Mein Kampf*" značilo je sistematizaciju Hitlerovih političkih i rasnih pogleda. Ali, njegova stranka u tom razdoblju još uvijek nije imala značajniji utjecaj na njemačku političku scenu. Promjena je uslijedila tek nakon 1929. godine, kada je Velika depresija razorila njemačko gospodarstvo i otvorila prostor da nacistička propaganda pronađe odjek među očajnim slojevima njemačkog društva.¹⁶ Tako da se Weimarska Republika sve više pokazivala kao nefunkcionalna, a ekstremističkim ideologijama je to bilo plodno tlo. To se pokazalo i na izborima 1930. godine na kojima su nacisti uspjeli ostvariti uspjeh sa 130 mandata.¹⁷

Nacisti su ostvarili i značajan uspjeh 1930. godine i svojim prodorom među urbane grupe srednje klase društva i na sela. Pojavili se u julu 1932. godine kao najveća stranka u *Reichstagu*.¹⁸ Znatno broj seljaka i nezadovoljnika postojećim stanjem davao im je snažnu podršku. Tako je podrška Hitleru i njegovim ljudima konstantno rasla. Tijekom krize oni su vodili političke borbe i ulične oružane sukobe, a nije nedostajalo ni sukoba sa zakonom. Ali, su ipak na vlast došli po ustavu.¹⁹ Uspostava nacizma u Njemačkoj nije bio pokret koji se ostvario preko noći. Nego je bio proces koji se stvarao postupno.

¹² Ernst Nolte, *Fašizam u svojoj epohi*, Prosveta, Beograd, 1990., 339.

¹³ Ova knjiga nudi značajan uvid u Hitlerovu prošlost i ono što je oblikovalo njegovu svijest. U doba nacističkog režima prodaja knjige je oborila sve rekorde, a skoro svaka kuća je imala jedan primjerak *Mein Kampf*. Darovati primjerak knjige mladom bračnom paru na vjenčanju postala je tradicija. Do 1940. godine u Njemačkoj je prodano skoro šest miliona primjeraka. Adolf Hitler, *Mein Kampf*, Zentralverlag der NSDAP, Frz. Eher Nachf., G.m.b.H., München, 1999., 72.

¹⁴ Isto., 290.

¹⁵ Židovi trebaju biti istrijebljeni iz Europe, a Slaveni mogu postojati u državi samo ako će biti robovi. Ernst Nolte, *Fašizam u svojoj epohi*, 339

¹⁶ Andrej Mitrović, *Vreme netrpeljivih*, 195.

¹⁷ Hagen Schulze, *Kratka Njemačka povijest*, Srednja Europa University Press, Zagreb-Sarajevo, 2012., 129.

¹⁸ Robert S. Vistrič, *Hitler i holokaust*, 47.

¹⁹ Andrej Mitrović, *Vreme netrpeljivih*, 284.

2.2. Uspon nacionalsocijalizma

Elite koje su mrzile Republiku smatrale su da mogu zaustaviti Hitlera i napraviti od njega vlastitu marionetu. Njegov dolazak na vlast vidjele su kao način da se očuva poredak i istodobno iskoristi njegova popularnost među nezadovoljnim slojevima društva. Međutim, pokazalo se da je Hitler bio daleko sposobniji politički akter od onoga kako su ga zamišljali njegovi saveznici. Uz potporu dijela krupnog kapitala i konzervativnih krugova, postupno je učvršćivao svoj položaj i stjecao povjerenje odlučujućih političkih faktora.²⁰ Tako podcjenjivanje Hitlera uskoro je dovelo do ključnih političkih dogovora, među kojima je posebno važan razgovor s Francom von Papenom.

U januaru 1933. godine objavljen je ključan razgovor između Hitlera i Franca von Papena. Ubijedili su Hindenburga da se vlast treba predati Hitleru, kako bi se izbjegao građanski rat. Kada je pala vlada generala Kurta von Schleichera, predsjednik Republike je pozvao Hitlera i povjerio mu mandat. Mandat je započeo 30. januara 1933. godine.²¹ Dolazak Hitlera na vlast među stanovništvom nije imao neku veliku reakciju. Ali, Hitler i nacionalsocijalisti će unijeti ekstremno imperijalistički program. To je bio program koji je zasnovan na rasističkim teorijama i nacionalizmu.²² Cilj im je bio da stvore i osiguraju dominaciju Njemačke u Europi.

Pretvaranje Njemačke u državu nacionalista dogodilo se 27. februara 1933. godine, kada je u Berlinu izgorila zgrada *Reichstaga*.²³ Požar Reichstaga dao je Hitleru i njegovim pristalicama povod da drastično ograniče građanske slobode. Ubrzo nakon toga uslijedila je *Naredba o zaštiti naroda i države*, kojom je formalno otvoren proces demontaže Weimarske demokracije.²⁴ Ovo je označilo zabranu rada komunista.

Kada su preuzeli vlast nacionalsocijalisti su poduzeli određene mjere za preobrazbu cjelokupnog političkog poretka. Nastojali su isključiti sve protivnike, a pridobiti one za koje je postojala i najmanja mogućnost da će preći u suprotan tabor. Iako je Naredba omogućila

²⁰ Andrej Mitrović, *Vreme netrpeljivih*, 290.

²¹ Isto.

²² Čedomir Popov, *Od Versaja do Danciga*, Nolit, Beograd, 1976., 438.

²³ Ovo je poslužilo Nacistima u svrhu kompromitiranja svojih političkih protivnika, te da se ukaže na bezobzirnost neprijatelja njemačkog naroda i države. Andrej Mitrović, *Vreme netrpeljivih*, 292.

²⁴ Isto.

privremeno uklanjanje komunista, nacistima je bila potrebna čvršća pravna osnova za totalnu kontrolu.

Izbori 5. marta 1933. godine, pokazali su da većina stanovništva ne stoji iza ovog režima. Tako da su nacisti donijeli odluku da se izglasa *Zakon o posebnim ovlastima*, kojim bi Vlada dobila nezavisnost u skupštini na nekoliko godina.²⁵ Kako bi glasanje u ovom zakonu prošlo dobro, propaganda je tvrdila da su nacionalsocijalisti zapravo predstavnici naroda. Pripreme su uložile plodom, tako da su 24. marta izglasana tražena puna ovlaštenja novoj nacionalsocijalističkoj vlasti u trajanju od 4 godine.²⁶ Zakon je stupio na snagu istog dana. Tako da je Vlada mogla donositi nove zakone bez učešća Reichstaga. Zbog ovog zakona nacionalsocijalisti su stajali na čvrstim temeljima vlasti.²⁷ Kako bi sve bilo po nacističkim načelima koristila se sila SA- *Sturmabteilung* (jurišni odredi) i SS - *Schutzstaffel* (zaštitni odjel) i nova Tajna državna policija Gestapo.²⁸ Ukinuta je i samostalnost pojedinih ustanova i institucija.

Skoro čitavo njemačko društvo postalo je prekriveno nekom vrstom mreže nacionalsocijalističkih organizacija, a sve to je popraćeno propagandom o narodnoj zajednici s jednim vođom, jednom državom i jednom narodom.²⁹ Moglo bi se zaključiti da su nacisti nastojali upotrijebiti jednu ideju o nastanku novog čovjeka pa u skladu s tim i novog društva, te je tako predstaviti narodu uz primamljiva obećanja, a s druge strane ubijediti narod da je to moguće ostvariti samo uz idealnog vođu. Kulturni život je postavljen u službu nacionalsocijalističke države. Liberalni i demokratski umovi, stalno su morali napuštati državu.

Smrću predsjednika Hindenburga 2. augusta 1934. godine, Hitler je faktički preuzeo potpunu kontrolu nad Njemačkom. Spojivši funkcije kancelara i predsjednika u jednu, proglasio je sebe *Führerom* i *Reichskancelarom*, čime je uspostavljena nova struktura poznata kao Treći Reich.³⁰ Kao najsavršenije totalitarne države 20. stoljeća.³¹ Treći Reich je bio zasnovan na ideološkim osnovama naslijeđenim iz ranijih vremena, pri čemu je cilj bio ostvarivanje rasne čistoće čovječanstva.

²⁵ Ulf Dirlmeier, *Povijest Njemačke*, Barbat, Zagreb, 1999. 219.

²⁶ Andrej Mitrović, *Vreme netrpeljivih*, 294.

²⁷ Nastojali su zaustaviti sve političke akcije koje su dolazile izvan nacionalsocijalističke partije. Isto., 294

²⁸ Isto.

²⁹ Isto.

³⁰ Ian Kreshaw, *Hitler, a biography*, w.w. Norton & Co, New York, 2008., 460.

³¹ Isto.

Svoje nove vizije režima je sažeo u pojam *Volksgemeinschaft* (Narodna zajednica). Zamišljena je kao zajednica raso čistih Nijemaca. Trebala je ukloniti klasne političke podjele te stvoriti kolektivnu homogenost pod vodstvom *Führera*. Čistoća krvi i rasna pripadnost bile su definirane kao osnovni preduvjet opstanka njemačkog naroda.³² Kulturni i politički život u potpunosti je stavljen pod kontrolu države. Ministarstvo propagande je imalo jako važnu i opsežnu ulogu u novoj državi. U samim počecima Hitler je snažno naglašavao važnost propagande u oblikovanju javnog mijenja, ali je njezinu institucionalnu provedbu povjerio je 1928. godine svom bliskom suradniku Josephu Goebbelsu, ministru propagande u nacističkoj Njemačkoj.³³ Goebbels je vrlo brzo uspostavio potpunu kontrolu nad ključnim medijima, radijem, filmom i štampom, te državne praznike pretvorio u sredstva propagande. Stvarajući atmosferu u kojoj je opozicija postala nemoguća.³⁴

Miješanje rasa smatralo se neprirodnim, jer zakon prirode nalaže da jaki vladaju slabijima, a ne da se s njima sjedinjuju, te na taj način slabe vlastitu vrstu. Priroda je odredila arijevska rasu kao jedini kreativni element društva. Arijevci su smatrani jednim nosiocima kulture i utemeljiteljima umjetnosti, nauke i tehnike.³⁵ Čistoću krvi Hitler je smatrao osnovnim uvjetom za opstanak naroda.

³² Narodna zajednica značila je da zakon neće štiti prava Židova, Roma, izrodima u arijevske klase: fizički i mentalno zaostali ljudi, asocijalni ljudi... Hannah Arendt, *Izvori totalitarizma*, Feministička izdavačka kuća 94, Beograd, 1999., 368.

³³ Joseph Goebbels je rođen 29. listopada 1897. godine u Rheydatu, a u svom životu nije bio niti vojnik niti general. On je osobito bio jak u govoru i medijskoj manipulaciji ljudima, a upravo sa svojim verbalnim sposobnostima uspio je omamiti desetke milijuna pripadnika Trećeg Reicha, te njemačkom narodu prenijeti mržnju i antisemitizam. Goebbels nije dolazio iz neke imućnije obitelji, a ono što je uvelike obilježilo njegovo djetinjstvo jest to da je postao bogalj te da je cijeli svoj život proveo šepajući, s obzirom na to da je vrlo brzo obolio od upale koštane srži u potkoljenici. Vjerojatno su se tu pojavile njegove frustracije tijekom cijele mladosti, iz razloga što je uvijek bio marginaliziran od strane svojih vršnjaka. Robert S. Vistrič, *Hitler i holokaust*, 45.

³⁴ William L. Shirer, *Uspon i pad Trećeg Reicha*, 260.

³⁵ Adolf Hitler, *Mein Kampf*, 296-299.

2.3. Ideološki temelji nacističke kulturne politike

Kulturna politika nacističkog režima bila je integralni dio šire ideološke platforme koja je težila uspostavljanju totalitarne kontrole nad svim aspektima društvenog i privatnog života. Temeljni cilj je bio formiranje "nove njemačke kulture", koja bi bila u potpunosti usklađena s rasnom teorijom, arijevim idealima i nacističkim moralnim vrijednostima. Stvaranje nacionalnog jedinstva ispunilo bi se kada bi se konačno stvorio "*Volksghemenischaft*", odnosno Narodna zajednica koja bi trebala biti načinjena isključivo od čistokrvnih Nijemaca.³⁶

Svi pripadnici zemlje morali su prihvatiti određena pravila, a oni koji ne bi prihvatili bili bi kažnjeni ili eliminirani. Stvoren je i *Propagandministerium* koje je u tom vremenu bilo najvažnije ministarstvo³⁷, koje je preuzelo ulogu i kontrolu nad filmom, radiom, tiskom, kazalištem, plakatima.

Nacistički pogled na umjetnost proizlazio je iz šireg rasnog svjetonazora koji je oštro razlikovao između "degenerirane" i "prave", čiste njemačke umjetnosti. Degeneriranom su smatrane sve moderne, avangardne i eksperimentalne forme.³⁸ Nasuprot tome, afirmisani su klasični, realistički i monumentalni izrazi koji su veličali tijelo, zdravlje, red, snagu, plodnost i njemačko selo. Umjetnost je postala sredstvo propagande. Pod Goebbelsovom vodstvom imale su zadatak da čiste, nadgledaju i kontroliraju svaki aspekt kulture.

U *Mein Kampf* Adolf Hitler je naglasio da umjetnost mora biti "odraz narodne duše".³⁹ Forma i sadržaj umjetničkog djela valjani su samo ukoliko promiču arijevske vrijednosti i

³⁶Stephanie Barron, *Degenerate Art: The Fate of the Avant – Garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art, 1991., 15-17.

³⁷Robert S. Vistrič, *Hitler i holokaust*, 45.

³⁸Riječ je, prije svega, o ekspresionizmu, nadrealizmu, dadaizmu, kubizmu. O kubizmu i dadaizmu Hitler se izjasnio kao o »ekstravaganciji luđaka i dekadentnih uz opasku o dadaizmu da s tim pokretom izgleda da počinje razvoj ljudskog mozga u obrnutom smjeru i da je da zadržiti od pomisli kako bi to moglo završiti. O umjetničkoj avangardi pisao je kao o sorti nestručnjaka ili falsifikatora umjetnosti, nazivajući ih klikom brbljivaca, diletanata i varalica i smatrajući ih »umjetničkim mrtvacima. Ekspresionizam je umjetnički pravac koji se razvio početkom 20. stoljeća, prvenstveno u Njemačkoj, kao odgovor na naglo modernizirajuće društvo, industrijalizaciju, urbanizaciju i osjećaj duhovne praznine. Umjetnici ekspresionizma prikazivali su ljudsku patnju, tjeskobu, usamljenost, ali i duhovni bunt. Njihove slike često karakteriziraju deformirane forme, snažne konture, jarke i kontrastne boje te naglašena ekspresija lica i pokreta. Glavni cilj nije bio vjernost stvarnosti, već izražavanje osobne istine i emocionalne istine. Andrej Mitrović, *Angažovano i lepo: umetnost u razdoblju svjetskih ratova: 1914–1945*, Narodna knjiga, Beograd 1983., 164.

³⁹«U pozornom praćenju svih političkih događaja, uvijek me je zanimala propagandna djelatnost. U njoj sam vidio sredstvo kojim su upravo s majstorskom spremnošću vladale socijalističko-marksističke organizacije i znale ga dovesti do primjene. Zadatak propagande nije sadržan u naučnom obrazovanju pojedinca, već u upućivanju mase u određene činjenice i događaje čije se značenje, tek time, treba pomaći u vidokrug mase.» Adolf Hitler, *Mein Kampf*, 70-71.

veličaju njemački narod. Važan element nacističke kulturne ideologije bio je antisemitizam, koji je oblikovao neprijateljski stav prema židovskim umjetnicima i intelektualcima.⁴⁰ Takva percepcija umjetnosti bila je usko povezana s teorijama rasne čistoće Alfreda Rosenberga.⁴¹ Kult vođe (*Führerkult*) imao je također presudan utjecaj na kulturni život. Josephu Goebbelsu se pripisuje stvaranje kulta vođe, te ideja da je potrebno ujediniti njemački narod pod vodstvom Adolfa Hitlera.⁴² Tako da je Hitlerova osobna estetska preferencija postala državna norma.⁴³ Shodno tome, umjetnost je morala biti didaktična, propagandna i monumentalna, a umjetnici su služili ciljevima režima.

Ideološka podloga nacističke kulturne politike tako nije bila samo estetska, već instrument totalitarne kontrole, koja filtrira umjetnički izraz kroz prizmu rasne i nacionalne ideologije.⁴⁴ Umjetnost je umjesto sredstva slobode misli, postala oruđe za uspostavljanje novog poretka i oblikovanje novog čovjeka lojalnog i poslušnog ideologiji Trećeg Reicha. Nacistička ideologija podrazumijevala je i specifičan i naglašen upliv u tokove društvenosti.⁴⁵ Sve je bilo predodređeno političkim ciljevima. Radio je Goebbels smatrao glavnim oruđem za zavođenje masa u modernom društvu. Sve radio stanice 1933. godine su došle pod vlasništvo nacista. Preko radija im je bio cilj potaknuti kolektivno slušanje i masovno učešće u događajima koji su se prenosili putem radija.⁴⁶

Nacisti su imali pragmatičan odnos prema umjetnosti i korištenja klasčnih ideala tradicije. Ali i potencijala modernih umjetnosti. Umjetnički radovi shvaćeni su kao reklamni instrumenti bilo političkog sistema i vodećih ljudi, bilo nacističke ideologije.⁴⁷ Nastojali su da na pretpostavkama svojih ideoloških i političkih stavova zasnuju cjelokupnu kulturu njemačkog naroda. Cilj im je bio uništenje svake samostalnosti i humanih sadržaja. Nacisti nisu bili samo protiv onih koji su imali drugačije političke stavove, nego protiv onih koji su

⁴⁰ Židovi su bili glavni uzročnici moralnog i kulturnog propadanja njemačkog društva. Hannah Arendt, *Izvori totalitarizma*, 312.

⁴¹ David Welch, *Nazi Propaganda and the Volksgemeinschaft*, Constructing a People's Community, *Journal of Contemporary History*, 2004. , 213-238., 217.

⁴² Isto.

⁴³ To jest sklonost prema monumentalnoj, realističnoj umjetnosti koja glorificira herojstvo, tijelo i disciplinu.

⁴⁴ Slobodan Sadžakov, Milivoje Mladenović, *Nacizam i umjetnost*, Univerzitet u Novom Sadu, Pedagoški fakultet, *Pregledni članak UDK 321.64:7(045)*, 811-825, 813.

⁴⁵ Isto., 814.

⁴⁶ Između 1933 i 1941. godine korisici radioprijemnika se povećao s 4 na 16 miliona. William L Shirer, *Uspon i pad Trećeg Reicha*, 352.

⁴⁷ Andrej Mitrović, *Angažovano i lepo*, 173.

vidjeli istinski čovjekov stvaralački čin. Kriterij koji su zauzimali ogledao u tome da bude primarno političko – instrumentalan.⁴⁸

Hitler je svoje stavove o umjetnosti iznosio u više navrata i to na partijskim kongresima ili na otvaranju velikih izložbi. Prema njemu umjetnost pripada općem kompleksu rasističkih vrijednosti i prirodnih sklonosti jednog naroda pa je zahtijevao istinsku i vječitu njemačku umjetnost.⁴⁹ Onu koja je nosilac prirodnog i zdravog.

⁴⁸ "Djelo je lijepo ako predstavlja otjelotvorenje duha rasnog zajedništva, a naslanjanje na narodnu tradiciju često je garancija njegove vrijednosti. U nacističkim časopisima posvećenima umjetnosti odmah u oči padaju "Djelo je lijepo ako predstavlja otjelotvorenje duha rasnog zajedništva, a naslanjanje na narodnu tradiciju često je garancija njegove vrijednosti. U nacističkim časopisima posvećenima umjetnosti odmah u oči padaju dvije odlike: mržnja prema modernoj umjetnosti i klasicizam karakterističan za većinu djela!" Andrej Mitrović, *Angažovano i lepo*, 63.

⁴⁹ Isto., 172.

2. Carska komora kulture – *Reichskulturkammer* kao instrument nacističke kontrole umjetnosti

Ispočetka ni samo vodstvo nacionalsocijalista nije znalo kakva im umjetnost treba. Najveću odluku o tome imao je Adolf Hitler, koji je i sam imao slikarskih ambicija. Smatrao je da pravi umjetnički vrhunac sadržan u nasljeđu antike i renesanse odnosno realističkom prikazu svijeta koji je idealizirao ljepotu, snagu i sklad ljudskog tijela.⁵⁰ Još 1929. godine osnovao je *Kampfbund für deutsche Kultur* (Ligu za njemačku kulturu), na čijem je čelu bio Alfred Rosenberg. Liga je imala cilj boriti se protiv modernističkih tendencija i "degenerativnih" umjetničkih pravaca.⁵¹

Nakon preuzimanja vlasti 1933. godine, nacistički režim je ubrzano počeo implementaciju svojih ideoloških načela u sve aspekte kulturnog i društvenog života. Od prvih simboličkih akcija "čišćenja" bilo je masovno spaljivanje "nepoželjnih knjiga" 10. maja 1933. godine u Berlinu. Govor na skupu je održao nacistički ministar propagande Joseph Goebbels rekavši "*Ne dekadenciji i moralnoj korupciji! Da pristojnosti i moralnosti u obitelji i državi.*"⁵² Sveučilišni studenti donijeli su na spaljivanje oko 25 000 knjiga koje nisu odgovarale njemačkom duhu. To su bile knjige židovskih autora, te onih koji nisu podržavale naciste. Spaljene su knjige Alberta Einsteina, Sigmunda Freuda, Franza Werfela, Franza Kafke, Maxa Broda i mnogih drugih.⁵³

Istovremeno su s likovnih akademija i kulturnih institucija otpušteni umjetnici, profesori koji nisu odgovarali novom režimu. Mnogi su bili židovskog porijekla ili povezani s modernističkim pokretima. Dok su kustosi muzeja i direktori kazališta smjenjivani ako su pokazivali sklonost prema modernim i avangardnim pravcima.⁵⁴ Na taj način Hitler je svoju osobnu estetsku netrpeljivost prema modernizmu pretvorio u državnu politiku, čime je umjetnost postala jedno od najvažnijih oruđa propagande nacističke Njemačke.

Jedan od ključnih mehanizama u provođenju totalne kontrole nad umjetnošću i kulturom bila je osnivanje Carske komore kulture – *Reichskulturkammer* 15. novembar 1933.

⁵⁰ Peter Adam, *Art of the Third Reich*, Thames and Hudson, London 1992., 24.

⁵¹ Richard J. Evans, *The coming of the Third Reich*, Allen Lane, New York 2004., 240.

⁵² Stephanie Barron, *Degenerate Art*, 46.

⁵³ Isto., 47.

⁵⁴ William L. Shirer, *Uspon i pad Trećeg Reicha*, 221.

godine, pod vodstvom ministar propagande Josepha Goebbelsa.⁵⁵ Njegova vizija kulture bila je potpuno instrumentalna. Ona nije smjela postavljati pitanja ili problematizirati društvenu stvarnost. Već je trebala potvrđivati i širiti vrijednost nacističkog režima. Ova institucija je bila centralna poluga u nacističkoj kulturnoj politici i služila je kao instrument cenzure, propagande i profesionalne kontrole nad kulturnim radnicima. Izvršila je potpuno kontrolu nad umjetnošću. Njena primarna funkcija je bila upravljanje kulturom u skladu s nacističkom ideologijom.

Reichskulturkammer se sastojala od sedam potkomora koje su pokrivale različita područja kulture i to glazbu, film, književnost, kazalište, štampu, slikarstvo i radio.⁵⁶ Svaka od tih komora bila je zadužena za nadzor i regulaciju profesionalnog djelovanja u svojoj oblasti, a svi koji su se htjeli profesionalno baviti kulturnim djelatnostima morali su obavezno biti njezini članovi.

Goebbels je u svom govoru prilikom osnivanja komore naglasio da je "umjetnost sredstvo oblikovanja narodne duše"⁵⁷, te da je dužnost države da osigura da umjetnost ne bude otrov nego lijek.⁵⁸ Tako da je umjetnost izgubila svoju autonomiju i postala dijelom političke propagande. Nastojalo se ukloniti degeneriranu umjetnost i ideje koju su smatrane stranim, dekadentnim ili štetnim za arijevsku kulturu.⁵⁹ To se posebno odnosi na pravce poput dadaizma⁶⁰, nadrealizma⁶¹ i Bauhaua⁶². Ali, također i na sve umjetnike koji nisu bili politički podobni.

⁵⁵ Klaus P. Fischer, *Nazi Germany: A New History*, New York, The Continuum International, 1995., 365.

⁵⁶ Isto.

⁵⁷ „Die neugegründete Reichskulturkammer steht über den überlebten Begriffen von modern und reaktionär. ... Die deutsche Kunst [...] braucht frisches Blut. Kunst ist das Mittel zur Gestaltung der Volksseele. Wir leben in einer jungen Zeit, ihre Träger sind jung, die Ideen, die sie erfüllen, sind jung... Auch der Künstler, der dieser Zeit Ausdruck geben will, muss jung empfinden und neu gestalten.“ Prijevod: „Novoosnovana Carska komora kulture stoji iznad prevaziđenih pojmova modernog i reakcionarnog. [...] Njemačkoj umetnosti treba sveža krv. Umjetnost je sredstvo oblikovanja narodne duše. Živimo u mladom vremenu, njegovi nosioci su mladi, ideje koje ga ispunjavaju su mlade... I umjetnik koji želi da izrazi ovo vreme mora da osjeća mlado i stvara novo.“ Preuzeto: *Rede des Reichsministers Dr. Goebbels bei der Eröffnung der Reichskulturkammer am 15. November 1933*, dostupno putem: <https://residence.aec.at/> (pristupljeno 12. marta 2025.).

⁵⁸ Time je uspostavljena izravna veza između umjetničkog izraza i državne ideologije. Michael H. Kater, *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*, Oxford University Press, 1997., 17.

⁵⁹ Peter Adam, *Art of The Third Reich*, 55.

⁶⁰ Dadaizam je umjetnički i književni pokret koji se pojavio početkom 20. stoljeća, kao odgovor na tragedije i haos Prvog svjetskog rata. Temeljni cilj dadaista bio je odbacivanje tradicionalnih umjetničkih normi i konvencija, istovremeno izazivajući ustaljeni red u društvu i kulturi. Pokret je bio usmjeren prema anarhiji, iracionalnosti i apolitičkoj poziciji, s naglaskom na spontanu kreativnost, humor, apsurd i sarkazam. Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, Thames & Hudson Ltd, London 1997., 35-40. Njegova duboka kritika postojećih normi često je bila shvaćena kao potpuno negiranje tradicije.

⁶¹ Nadrealizam je nastao kao reakcija na destruktivne i iracionalne aspekte Prvog svjetskog rata, te je imao duboke političke i društvene konotacije. Pokret je tražio oslobođanje uma od ograničenja racionalnog mišljenja,

Umjetnici su trebali propagirati njemačku naciju, rasnu čistoću. Stavljeni su u službu ideološkog jedinstva države. Mogli su biti kreativni, ali tako da je njihova kreativnost bila u skladu s nacističkim vrijednostima.

Slikar bez članstva u *Reichskammer der bildenden Künste* (Komora likovnih umjetnosti) bio je isključen iz profesionalnog života.⁶³ Tako da je Komora bila moćan instrument, koji je označavao hoće li netko biti dio kulturne scene nacističke Njemačke. Komora je imala snažnu ideološku i cenzorsku ulogu. Sve knjige, predstave, filmovi i izložbe morale su biti odobrene prije nego što su se javno prikazivale.⁶⁴ Sve je bilo pod stalnim nadzorom, te sve što nije bilo u skladu s nacističkim načelima bilo je suzbijano.

Poseban oblik cenzure imala je *Schrifttumskammer* (Književna komora). Ona je odlučivala o tome što se može štampati. Nacisti su smatrali "degeneriranim" sve književne radove koji nisu promovirali njihove vrijednosti ili bilo koji oblik kritike nacističke politike. *Schrifttumskammer* nije samo cenzurirao i kontrolirao književnost, već je i promovirao pisce koji su odgovarali nacističkoj ideologiji. Pisci su poticali da stvaraju književna djela koja glorificiraju nacističke vrijednosti. Knjige koje su se slagale s nacističkom ideologijom bile su odobrene, a ponekad su bile korištene kao propaganda za promoviranje Hitlerovih političkih ciljeva.⁶⁵ Nacisti su poticali nacionalizam, antisemitizam i rasnu čistoću, pa su knjige koje su slijedile ove teme postale popularne.

Kroz *Reichskulturkammer* nacistički režim je uspio stvoriti jedinstveni kulturni narativ koji je propagirao ideju arijevske superiornosti. Umjetnost je korištena kao sredstvo

koristeći umjetnost kao način za istraživanje dubokih psiholoških i filozofskih pitanja. Nadrealisti su smatrali da je društveni, politički i kulturni sustav stvorio represivne norme, pa su se stoga okrenuli podsvijesti, snovima i automatskoj umjetnosti kao sredstvima za rušenje tih okvira. André Breton, *Manifesto of Surrealism*, The University of Michigan Press, 1929., 22-30.

⁶² Bauhaus je bio revolucionaran umjetnički i dizajnerski pokret koji je nastao 1919. godine u Njemačkoj. Pokret je bio usmeren na funkcionalnost, jednostavnost i efikasnost u dizajnu, kao i na uklapanje umjetničkog stvaranja u moderni industrijski svijet. Bauhaus je svojim idejama i pristupom umjetnosti bio u suprotnosti s nacističkom ideologijom, koja je favorizirala realizam, nacionalizam i tradicionalne forme umjetnosti. Nacisti su smatrali apstraktne i modernističke pravce "degeneriranim" i "protunarodnim". Dok je Bauhaus promovirao slobodu kreativnog izraza, inovaciju i interdisciplinarnost. Ovaj sukob u umjetničkim pristupima doveo je do toga da je Bauhaus škola zatvorena 1933. godine, nakon dolaska nacista na vlast. Frank Whitford, *Bauhaus: A History of Modern Design*, Thames & Hudson, Ltd, London 1984., 15.

⁶³ Mnogi umjetnici emigrirali su iz Njemačke kako bi izbjegli cenzuru, progon i socijalnu izolaciju. Oni koji su ostali, morali su se prilagoditi ideološkim zahtjevima. Andrej Mitrović, *Angažovano i lepo: umetnost u razdoblju svetskih ratova: 1914–1945*, Narodna knjiga, Beograd 1983., 45.

⁶⁴ Isto.

⁶⁵ Antisemitizam je bio ključna ideja u literaturi koju je *Schrifttumskammer* promovirao. Pisci su bili ohrabreni da stvaraju djela koja su prikazivala Židove kao neprijatelje društva i predstavljala ih kao prijetnju. Pisci koji su se protivili režimu, kao što su Thomas Mann, Bertolt Brecht, Heinrich Mann i mnogi drugi, bili su prisiljeni emigrirati iz Njemačke. Andrej Mitrović, *Angažovano i lepo*, 48.

legitimizacije Führerovog kulta ličnosti i kao estetska podloga nacističkoj ideologiji. Nakon 1945. godine raspuštena je, ali njeno djelovanje ostalo je simbol totalne politizacije umjetnosti.⁶⁶ Kao takva, postala je paradigma u akademskim raspravama o ulozi umjetnosti u totalitarnim sustavima i granici između estetike i ideologije. Njena represivna praksa otvorila je put spektakularnim propagandnim akcijama poput izložbe *Entartete Kunst* 1937. godine, koja je označila kulminaciju nacističke politike stigmatizacije isključivanja modernističke umjetnosti.⁶⁷ *Reichskulturkammer* danas služi kao upozorenje na opasnosti potpunog poređivanja kulture političkoj ideologiji.

⁶⁶ Peter Adam, *The Arts of the Third Reich*, 50.

⁶⁷ Isto., 242.

3. Izložba *Entartete Kunst* - degenerirana umjetnost

Pojam *Entartete Kunst* ili degenerirana, izopačena umjetnost⁶⁸ je bio termin koji je Nacistička stranka usvojila 1920 – ih godina, kako bi opisala modernu umjetnost.⁶⁹ Ovim terminom su opravdavali oduzimanje i zabranu umjetničkih djela koji vrijeđaju njemački osjećaj. Koristi se za označavanje umjetnosti i umjetnika koji vrijednost kolektivnog i rasnog identiteta negiraju u korist apstrakcije i individualizma. Instrument za cenzuru, sankcije, izmjenu kulturnog pejzaža, te ukidanje modernih pokreta u korist propagande umjetnosti režima. Termin je bio dio propagande kojim se modernistička umjetnost prikazivala kao simptom moralne i rasne degeneracije, povezane s Židovima, Boljševicima i komunistima.

Kako pokazuje Barron na temelju arhivskih istraživanja, nacistički izvori i vizualni materijali otkrivaju da je izložba bila osmišljena prvenstveno kao propagandno sredstvo. Ona ističe da *Entartete Kunst* nije bila usmjerena samo protiv umjetničkog izraza, već protiv slobode mišljenja, intelektualne autonomije i multikulturalnosti.⁷⁰ Vrijednosti koje su moderni umjetnici utjelovili kroz svoja djela.

Ideje slobode mišljenja i intelektualne autonomije najjasnije su njegovali ekspresionistički umjetnici nakon Prvog svjetskog rata. Pod utjecajem duha umjetničkog ekspresionizma koji se snažno širio Europom i pokreta *Neue Sachlichkeit*, grupa njemačkih slikara u svojim je radovima iznosila veoma oštru kritiku njemačkog društva, ukazujući na užase rata, ratno profiterstvo, socijalnu bijedu te na fizičku i duhovnu invalidnost čovjeka poslijeratnog perioda.⁷¹ Zbog toga su neki od stigmatiziranih umjetnika morali napustiti svoja profesorska mjesta, a često je vršen i pritisak da se prestanu baviti umjetnošću.⁷² Mnogi od njih spas su nalazili u bijegu iz zemlje.

⁶⁸ Max Nordau u svom djelu *Entartung* iz 1892, raspravlja o „*degeneraciji*“ kao bolesti koja uništava umjetnički i moralni osjećaj, povezujući modernizam s mentalnim poremećajima. Max Nordau, *Entartung*, Berlin NW, 1892., 25. Pojam je usvojila Njemačka nacional-socijalistička kultura *NS-Gesellschaft*, od 1928. godine, kako bi proglasila moderne umjetničke pokrete pretjerano stranim, ne-njemačkim i rasno zatrovanima. Stephanie Barron, *Degenerate Art*, 54.

⁶⁹ Pojam je usvojila Njemačka nacional-socijalistička kultura *NS-Gesellschaft*, od 1928. godine, kako bi proglasila moderne umjetničke pokrete pretjerano stranim, ne-njemačkim i rasno zatrovanima. Isto., 11.

⁷⁰ Isto., 11–15.

⁷¹ Andrej Mitrović, *Angažovano i lepo*, 176.

⁷² Isto.

Koncept degeneracije je bio čvrsto ukorijenjen do 1937. godine u njemačkoj politici. Goebbels je 30. juna 1937. godine postavio Adolfa Zieglera⁷³ na čelo šestočlane komisije ovlaštene za konfiskaciju iz muzeja i umjetničkih djela diljem Njemačke, koja su bila proglašena degeneriranima ili modernima. U nacističkoj retorici moderna umjetnost bila je predstavljena kao simbol odbacivanja univerzalnih vrijednosti i kao navodna prijetnja opstanku njemačke nacije.⁷⁴ Djela su trebala biti predstavljena javnosti da bi se prikazala i pokazala njihova degeneriranost.⁷⁵ Zaplijenjeno je više od 5 000 djela uključujući 1052 Noldeovih, 759 Heckelovih, 639 Ernesta Wdwinga Kirchnera i 508 Maxa Beckmanna.⁷⁶

Izložba je *Entartete Kunst* otvorena u Münchenu 19. jula 1937. godine, a bila je postavljena sve do 30. novembra u prostorijama Arheološkom Institutu Hofgarten. Organizaciju i sadržaj izložbe preuzeo je Joseph Goebbels, dok je za njeno konkretno oblikovanje bio zadužen Adolf Ziegler.⁷⁷

München kao lokacija nije bio slučajno odabran. Grad je imao poseban status u nacističkoj mitologiji. Mjesto gdje je Hitler započeo svoj politički uspon i gdje je već bila snažno ukorijenjena nacistička organizacija.⁷⁸ Time je izložba dobila simboličku dimenziju, jer je iz same kolijevke nacizma poslana poruka o kulturnom i ideološkom jedinstvu Trećeg Reicha. Njen smještaj u Hofgardenu dodatno je naglašavao kontrast između degenerirane moderne umjetnosti i idealiziranog prostora klasične kulture, čime je učinak propagande bio još snažniji.⁷⁹ Međutim, simbolika mjesta i prostora nije bila jedini element propagandnog učinka. Značajnu ulogu imao je i pažljivo koncipiran obim izložbe, koji se očitovao u broju radova i izboru umjetnika. Simbolika mjesta i prostora bila je dodatno naglašena obimom izložbe, koja je uključivala više od 650 radova od oko 112 umjetnika.⁸⁰ Posjetitelji su se do izložbe morali popeti na drugi kat uz uske stepenice. Prostorije su bile napravljene od privremenih pregrada.

⁷³ Adolf Ziegler (1892. – 1959.) bio je najistaknutiji slikar Trećeg Reicha i jedan od Hitlerovih miljenika. Slobodan Sadžakov, Milivoje Mladenović, *Nacizam i umjetnost*, 824.

⁷⁴ Stephanie Barron, *Degenerate Art*, 83.

⁷⁵ Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill, The University of North Carolina, Press 1966., 60.

⁷⁶ Tu je bilo i manji broj djela umjetnika poput Aleksandra Archipenka, Marca Chagalla, Jamesa Ensora, Alberta Gleizea, Henrija Matissea, Pabla Picassa i Vincenta van Gogha. Peter Adam, *Art of The Third Reich*, 121-122.

⁷⁷ Jonathan, Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, 60.

⁷⁸ Nakon Münchena, izložba je organizirana i u drugim njemačkim gradovima Berlinu, Dresdenu, Leipzigu, Düsseldorfu, Salzburgu. Velika posjećenost nije bila slučajna. Ulaz je bio besplatan ili vrlo jeftin. Nacistička propaganda je koristila masovne medije, kako bi privukla što veći broj posjetitelja. William L. Shirer, *Uspon i pad Trećeg Reicha*, 224.

⁷⁹ Peter Adam, *The Arts of the Third*, 66.

⁸⁰ Isto.

Za razliku od klasičnih muzeoloških postavki koje naglašavaju umjetničku vrijednost, izložba je bila organizirana s jasnom ideološkom svrhom, da ismije modernu umjetnost. Postav je namjerno koncipiran kao kaotični i prenatrpani, čime se željelo dodatno naglasiti navodnu degeneriranost djela. Slike su bile nagurane jedna na drugu, često bez okvira i obješene jednostavnom uzicom, što je pojačavalo dojam neurednosti i diskriminacije umjetnika.⁸¹ Cilj je bio proizvesti emotivnu reakciju publike koja će, u skladu s nacističkom propagandom, modernu umjetnost doživjeti kao opasnu, nemoralnu i štetnu za narod i državu.⁸² Publika nije bila pozvana da razumije djelo, nego da se smije i zgraža. Izložba je bila grupirana po sobama. U prvoj sobi su se nalazila djela koja su omalovažavala religiju. Drugu su činila djela židovskih umjetnika, a treća ona koja su smatrana uvredljivim za vojnike, poljoprivrednike i žene.⁸³ Jedna od izložbenih soba predstavljala je sobu ludila.⁸⁴ Program je sadržavao fotografije umjetničkih djela popraćene klevetničkim tekstom.

O umjetnicima se pisalo na ružan način kroz ironiju ili ih se čak vrijeđalo da su luđaci bez talenta, a radovi ismijavani. Njihova djela u nacističkim očima nisu vrijedjela ništa. Pored dva portreta Oskara Kokoschke stavljen je jedan portret čiji je autor psihijatrijski bolesnik. Bio je natpis *Koji od ova tri crteža diletansko djelo šticećenika ludnice? Iznenadit ćete se gornji desni!*⁸⁵ (Slika 1)⁸⁶

Naslovnica je sadržavala naziv izložbe *Kunst* s navodnicima (Slika 2)⁸⁷ i to tako da je bila postavljena preko slike skulpture Otta Freundlicha, *Der Neue Mensch*.⁸⁸ Izložba je trebala pokazati kako degenerirana umjetnost simbolizira propadanje Weimarske Republike i liberalnih vrijednosti. Umjetnici su selektivno odabrani, ne prema kvaliteti ili relevantnosti, već prema stepenu „odstupanja“ od arijeuskog ideala.

Bila je dio šireg plana kulturnog inženjeringa u kojem je umjetnost imala ulogu političkog sredstva za oblikovanje društvene svijesti. U tom kontekstu, „*Entartete Kunst*“ nije

⁸¹ Prostor izložbe *Entartete Kunst* bio je klaustrofoban, uzak i labirintski, dodatno pojačavajući dojam kaosa i dekadencije. Peter Adam, *The Arts of the Third*, 67.

⁸² Igor Golomstock, *Totalitarian Art*, New York, Overlook Press, 1990., 341.

⁸³ Na zidovima su bili naslikani slogani. Na primjer: Drsko ismijavanje Božanskog pod centrističkom vlašću. Otkrivenje židovske rase duše. Uvreda za njemačke žene. Namjerna sabotaža nacionalne obrane. Židovska čežnja za divljinom. Ludilo postaje metoda. Priroda kako je vide bolesni umovi. Čak su i muzejski velikani ovo nazivali „*umjetnost njemačkog naroda*“. Stephanie Barron, *Degenerate Art*, 46.

⁸⁴ Slobodan Sadžakov, Milivoje Mladenović, *Nacizam i umjetnost*, 824.

⁸⁵ Katalog *Entartete Kunst*, <http://lcc.onlineculture.co.uk/ttp.html?id=1bdc351-e431-45a2-8fa7-4fa343bdc27f&type=book> (pregledano 18. januara 2025.)

⁸⁶ Isto.

⁸⁷ Isto.

⁸⁸ Stephanie Barron, *Degenerate Art*, 46.

bila samo izložba nego i kazališna predstava čiji su scenaristi bili nacistički ideolozi, umjetnici su dobili ulogu "negativnih junaka", a publika je bila publikum u propagandnoj predstavi. Kojoj je prikazano kako izgleda umjetnost koju treba odbaciti.⁸⁹ Kroz ovu izložbu (Slika 3)⁹⁰, režim je testirao moć kulturne propagande i rezultati su nadmašili očekivanja. Izložbu je tokom prvih šest tjedana posjetilo više od milijun ljudi (Slika 5)⁹¹. Što pokazuje da je propaganda imala snažan učinak. Satirične legende i ironični opisi dodatno su podsticali publiku na ismijavanje i prezir prema modernističkim djelima.⁹² Nacistički aparat na ovaj način želio je dokazati "superiornost arijevske umjetnosti" u kontrastu s modernizmom.

Uspješnost izložbe nije se temeljila na njezinoj umjetničkoj vrijednosti, nego na sposobnosti da oblikuje emocije i stavove publike. Kroz selektivno postavljanje djela, tendenciozne interpretacije i jasno artikuliran propagandni narativ. Ona je uspjela promijeniti percepciju velikog djela javnosti o značenju i ulozi moderne umjetnosti.⁹³ Na taj način kultura je pretvorena u sredstvo političke mobilizacije i postala učinkovito oružje u službi totalitarne ideologije.

Reakcije u Njemačkoj nisu bile jedinstvene. Dok je jedan dio građana, pod snažnim utjecajem dugotrajne nacističke propagande, prihvatio narativ o degeneraciji, drugi su to vidjeli kao priliku da vide djela moderne umjetnosti koja su bila zabranjena.⁹⁴ Upravo ta ambivalentnost pokazuje kako je izložba unatoč svojoj propagandnoj namjeni, nehotice otvorila prostor i za suprotna tumačenja.

U svijetu izložba je naišla na osudu. Zapadne zemlje smatrale su je dokazom kulturne represije Trećeg Reicha, a pojedine zaplijenjene kolekcije završile su kasnije u privatnim zbirkama ili na aukcijama u Švicarskoj.⁹⁵ Na kraju za ovu izložbu možemo reći da je postala model kako se kulturni događaj može pretvoriti u sredstvo masovne političke manipulacije.

⁸⁹ Henry Grosshans, *Hitler and the Artists*, Holmes & Meier, 1983, 108.

⁹⁰ Katalog *Entartete Kunst*, <http://lcc.onlineculture.co.uk/ttp.html?id=1bdcb351-e431-45a2-8fa7-4fa343bdc27f&type=book> (pregledano 18. januara 2025.)

⁹¹ Isto.

⁹² William L. Shirer, *Uspon i pad Trećeg Reicha*, 225.

⁹³ Sama činjenica da su djela označena kao zabranjena, nepoželjna i opasna dodatno je pojačala radoznalost ljudi. Postojala je neka vrsta privlačnosti skandala. Olaf Peters, *Degenerate Art, The Attack on Modern Art in Nazi Germany 1937.*, Prestel, New York 2014., 78.

⁹⁴ Stephanie Barron, *Degenerate Art*, 23-25.

⁹⁵ Olaf Peters, *Degenerate Art*, 106.



Slika 1, Katalog izložbe *Izopačene umjetnosti*,
 Ismijavanje Kokoschkinih djela.
 Katalog *Entartete Kunst*.



Slika 2, Naslovna strana izložbenog kataloga .
 Katalog *Entartete Kunst*.

Slike su preuzete iz Katalog *Entartete Kunst*, <http://lcc.onlineculture.co.uk/http/tp.html?id=1bdc351-e431-45a2-8fa7-4fa343bdc27f&type=book> (pregledano 18. januara 2025.)



Slika 3, Postav izložbe *Entartete Kunst*
 Katalog *Entartete Kunst*.



Slika 4, Red ljudi na izložbi *Entartete Kunst*
 Katalog *Entartete Kunst*.

Slike su preuzete iz Katalog *Entartete Kunst*, <http://lcc.onlineculture.co.uk/http/tp.html?id=1bdc351-e431-45a2-8fa7-4fa343bdc27f&type=book> (pregledano 18. januara 2025.)

4.1. Usporedba izložbe *Entartete Kunst* s izložbom *Große Deutsche Kunstausstellung*

Dvije izložbe koje su otvorene gotovo istovremeno u Münchenu 1937. godine, *Entartete Kunst* (Degenerirana umjetnost) i *Große Deutsche Kunstausstellung* (Velika njemačka umjetnost) predstavljaju simboličke krajnosti nacističke kulturne politike.⁹⁶ Prva je bila negativni prikaz, namjerno ponižavajuća izložba moderne umjetnosti, označene kao „izopačena“ i „bolesna“. Druga je bila pozitivna izložba, idealizirane umjetnosti u skladu s nacističkom estetikom, smještena u reprezentativnom prostoru izgrađenom upravo za tu svrhu.⁹⁷ Zajedno su činile dualni instrument kulturno-ideološke indoktrinacije režima.

Za razliku od haotične i ironično postavljene izložbe *Entartete Kunst*, čiji su zidovi bili ispisani uvredljivim sloganima, a djela nagurana bez reda i logike, *Große Deutsche Kunstausstellung* bila je organizirana prema tradicionalnim akademskim principima. Svako djelo bilo je pažljivo postavljeno, s punim poštovanjem, a izložba je slijedila jasan narativni poredak,⁹⁸ čime se naglašavala čistoća forme, tematike i ideološke poruke.

Prostor u kojem se održavala izložba, novoizgrađena je *Haus der Deutschen Kunst* (Kuća njemačke umjetnosti) imala je golemu simboličku težinu. Ovu monumentalnu građevinu u neoklasicističkom stilu projektirao je Paul Ludwig Troost prema osobnim Hitlerovim uputama. Otvorena 18. jula 1937.godine, dan prije otvorenja izložbe degenerirane umjetnost. Zgrada je postala centralna arhitektonska manifestacija nacističke kulturne ideologije.⁹⁹ Namjerno suprostavljanje monumentalne arhitekture i idealiziranog prostora *Haus der Deutschen Kunst* s klaustrofobičnim, privremenim prostorom *Entartete Kunst* izložbe imao je jasan zadatak da dodatno naglasi propagandnu poruku o navodnoj uzvišenosti arijevske umjetnosti i degeneriranosti modernizma.

U kontrastu s klaustrofobičnim i privremenim prostorom izložbe *Entartete Kunst*, koja je održana u bivšoj zgradi Arheološkog muzeja, *Haus der Deutschen Kunst* nudila je posjetiteljima široke dvorane, savršeno osvjetljenje i monumentalna platna. Ovdje je izložena umjetnost trebala prikazivati idealizirane slike arijevske muškaraca i žena, ratnika, seljaka,

⁹⁶ Stephanie Barron, *Degenerate Art*, 15.

⁹⁷ Peter Adam, *The Arts of the Third*, 105.

⁹⁸ Stephanie Barron, *Degenerate Art*, 20.

⁹⁹ Kuća je predstavljala nacistički panteon umjetnosti, stroga simetrija, klasični stupovi dorijskog reda, čista geometrija i grandiozne proporcije stvorili su monumentalni prostor koji je trebao izazvati osjećaj autoriteta, vječnosti i estetske uzvišenosti. Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, London, Hutchinson, 2002., 183–185.

majki, djece i prirode.¹⁰⁰ Sve to u službi veličanja nacističkog ideala narodne zajednice. Na ovaj način arhitektura i izložbeni prostor nisu služili samo prezentaciji umjetnosti, već i stvaranju snažnog vizualnog i emocionalnog kontrasta prema izložbi *Entartete Kunst*, čime je publika bila vođena prema jasnoj ideološkoj poruci režima. Upravo je takav prostorni i estetski okvir nacistička vlast namjeravala legitimirati selekciju i odabir prave arijevske umjetnosti, što će se ubrzo potvrditi i kroz prvi konkurs za izlaganje u ovoj instituciji.¹⁰¹

Ogranak Komore kulture za likovnu umjetnost za prvu izložbu 1937. godine poslao je u decembru 1936. godine, pozive umjetnicima da pošalju svoja djela, iz kojih će stručni žiri odabrati najbolja za izlaganje.¹⁰² Na natječaj je pristiglo gotovo 15 000 radova, a izabrano je 884 djela više od 500 autora.¹⁰³ Međutim, izložba nije prošla bez političke intervencije. Iako je žiri, sastavljen od devet umjetnika, donosio odluke na temelju umjetničke kvalitete i suvremenog izraza, nekoliko tjedana prije otvorenja izložbe, Adolf Hitler i Joseph Goebbels osobno su pregledali radove i naredili uklanjanje znatnog broja djela. Pogotovo onih koja nisu odgovarala njihovim estetskim i ideološkim kriterijima.¹⁰⁴ Nakon toga Hitler je sam odlučio koja će se djela izložiti. Smijenio je izvorni žiri i imenovao Heinricha Hoffmanna za glavnog selektora izložbe¹⁰⁵. Hoffmann je po struci bio fotograf. Nije imao formalno umjetničko obrazovanje. Međutim, dijelio je Hitlerove ukuse i estetske poglede, što ga je učinilo idealnim političkim instrumentom za provođenje nacističke kulturne politike.

Obojica su cijenili devetnaestoljetno njemačko slikarstvo. Ovim slikarstvom je dominirala umjetnost koja je bila akademska, konzervativna i prožeta nacionalnim temama i motivima. Slikarska djela za prvu izložbu prikazivala su ljudske figure, domaće životinje, vedeute gradova.¹⁰⁶ Lik vođe je bio zastupljen u skulpturama. Osim toga bio je prikazan i na fotografijama i portretima.

Radovi koji su bili izabrani postavljeni su u prostrane sale. Sala su imale bijele zidove, velike stropne prozore. Iako je bilo izložen veliki broj djela, prostor je izgledao prazno.¹⁰⁷

¹⁰⁰ Peter Adam, *Art of the Third Reich*, 145.

¹⁰¹ Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in Third Reich*, 58-60.

¹⁰² Klaus Backes, *Hitler und die Bildenden Künste, Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Köln, Du Mont Buchverlag, 1988., 45.

¹⁰³ Berthold Hinz, *Kunst und Macht im Dritten Reich*, München, Hanser Verlag, 1979., 25.

¹⁰⁴ Berthold Hinz, *Kunst und Macht im Dritten Reich*, 38-40.

¹⁰⁵ Stephanie Barron, *Degenerate Art*, 20-23.

¹⁰⁶ Ines Schlenker, *Great German Art Exhibition (1937. – 1944.)*, Historisches Lexikon Bayerns, [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Gro%C3%9Fdeutsche_Kunstaussstellung_\(1937-1944\)/K.C3.BCnstler_und_Besucher](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Gro%C3%9Fdeutsche_Kunstaussstellung_(1937-1944)/K.C3.BCnstler_und_Besucher) (pregledano 13. januar 2025.)

¹⁰⁷ Stephanie Barron, *Degenerate Art*, 25.

Činilo se kao da djela stoje sama za sebe, a ne da čine jednu povezanu cjelinu. Važno je napomenuti da se logika dviju izložbi temeljila na binarnoj opoziciji. Moderna umjetnost kao prijetnja *Entartete Kunst* naspram tradicionalne umjetnosti kao spasa *Große Deutsche Kunstausstellung*. Povjesničar Henry Grosshans ističe da je dramaturgija bila pažljivo osmišljena, posjetitelj bi najprije prošao kroz slavljenje "ispravne" umjetnosti, a potom se suočio s "degeneriranim" oblicima, čime se učvršćivao osjećaj moralne i estetske nadmoći.¹⁰⁸

Ipak, izložba *Entartete Kunst* bila je znatno uspješnija u privlačenju pažnje javnosti. Tijekom samo šest tjedana, izložbu je posjetilo više od milijun ljudi, dok je *Große Deutsche Kunstausstellung* izazvala slab interes.¹⁰⁹ Stephanie Barron tumači ovaj fenomen kao rezultat latentnog interesa publike za zabranjeno, šokantno i intelektualno provokativno¹¹⁰, što je moderna umjetnost usprkos demonizaciji nastavila predstavljati. Ovdje možemo uočiti paradoks nacističke kulturne politike. Ono što je trebalo biti ismijano često je izazivalo znatiželju i privlačnost.

Prema Petru Adamu, arhitektura *Haus der Deutschen Kunst* imala je ključnu ulogu u stvaranju novog umjetničkog režima. Ona nije bila samo prostor za izlaganje, već i ideološki aparat, monumentalnost prostora kodirala je značenje umjetnosti i oblikovala emocionalni odgovor posjetitelja.¹¹¹ Umjetnost je u tom kontekstu postala oblik rituala, a ne slobodnog izraza, već političke misije.

Izložbe *Entartete Kunst* i *Große Deutsche Kunstausstellung* bile su dva snažno ideološki suprotstavljena kulturna događaja organizirana u nacističkoj Njemačkoj s ciljem oblikovanja javnog ukusa i kontrole umjetničkog izraza. Dok je *Entartete Kunst* služila kao propagandno sredstvo za ismijavanje i diskreditaciju moderne, avangardne umjetnosti (npr. ekspresionizam, dadaizam, kubizam), *Große Deutsche Kunstausstellung* predstavljala je ideal nacističke estetike, klasičnu, realističku umjetnost koja je slavila "arijevsku" čistoću, tradicionalne vrijednosti i glorificirala nacistički svjetonazor.¹¹²

Time su obje izložbe, iako s različitim ciljevima i metodama, zapravo zajednički doprinosile oblikovanju nacističkog kulturnog mita. *Entartete Kunst* je kroz ismijavanje i stigmatizaciju moderne umjetnosti proizvodila sliku neprijatelja režima, dok je *Große*

¹⁰⁸ Henry Grosshans, *Hitler and the Artists*, 96.

¹⁰⁹ Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, 185.

¹¹⁰ Stephanie Barron, *Degenerate Art*, 26.

¹¹¹ Peter Adam, *Art of the Third Reich*, 160.

¹¹² Isto.

Deutsche Kunstausstellung afirmirala idealiziranu viziju arijevske čistoće i tradicionalne estetske vrijednosti.¹¹³ Na taj način umjetnost nije bila tretirana kao autonomno područje kreativnog izraza, već kao političko oruđe kojim se oblikovala kolektivna svijest i legitimirala totalitarna ideologija.

¹¹³ Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, 60-63.

5. Sudbina umjetnika i njihov rad

Dolaskom nacista na vlast, položaj umjetnika u Njemačkoj radikalno se promijenio. Režim je od umjetnika zahtijevao apsolutnu lojalnost ideologiji. Umjetnici su se našli pred izborom ili pristati na suradnju i raditi unutar granica definiranih od strane države ili se suočiti s marginalizacijom, progonstvom i zabranom rada.

Tako je dio umjetnika prihvatio nacističku kulturnu politiku i aktivno sudjelovao u njenom provođenju. Takvi su stjecali privilegije, izlaganje na *Große Deutsche Kunstausstellung*, dobijali državne narudžbe i imali materijalnu sigurnost.¹¹⁴ Adolf Ziegler dobio je vodeće položaje i organizirao progon moderne umjetnosti.

Kipari poput Arna Brekera i Josefa Thoraka uživali su ogromne narudžbe za monumentalne skulpture. Za njih je ova suradnja značila profesionalni uspon. Ali, po cijenu ideološke podređenosti. Njihov rad nije održavao samo estetske ambicije, već je postao instrument nacističke propagande.

S druge strane njemački umjetnici koji nisu bili ideološki neprihvatljivi proglašeni su neprijateljima države i prijetnjom njemačkoj kulturi. Mnogi su otišli u egzil. Zauzeli su kompromisne pozicije. Povlačili su se iz javnog života, radili manje vidljive poslove ili se bavili temama koje nisu bile ideološki provokativne.¹¹⁵ Neki su se okrenuli pejzažima u slikarstvu ili tehničkom crtanju kako bi preživjeli, dok su drugi nastavili raditi privatno bez mogućnosti javnog izlaganja.¹¹⁶ Takva ograničenja jasno pokazuju koliko je umjetničko stvaralaštvo bilo podređeno političkoj kontroli režima.

Jedan od najpoznatijih slikara koji su se našli na meti nacističkog režima bio je Max Beckmann. Njegova ekspresionistička i simbolična djela nisu odgovarala arijevim zakonima. Godine 1933. izbačen je s pozicije profesora na Likovnoj akademiji u Frankfurtu.¹¹⁷ Njegova djela su uklonjena iz javnih zbirki, a u izložbi *Entartete Kunst* iz 1937.

¹¹⁴ Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, 60-63.

¹¹⁵ Jonathan Petropoulos, *Artists under Hitler*, 199.

¹¹⁶ Peter Adam, *Art of the Third Reich*, 54-56.

¹¹⁷ Stephanie Barron, *Degenerate Art*, 50.

godine izloženo je čak deset njegovih radova. Istog dana kada je izložba otvorena, Beckmann je napustio Njemačku i otišao u Amsterdam, gdje je ostao u egzilu sve do 1947. godine.¹¹⁸

Max Ernst, njemački nadrealist, bio je posebno omražen od strane nacista zbog svoje eksperimentalne forme i otvoreno antiautoritarnog izraza. Ernst je još 1933. godine emigrirao u Pariz, gdje se priključio krugu nadrealista.¹¹⁹ Njegova djela su bila među onima izloženima u propagandnoj izložbi *Entartete Kunst*, a nacisti su konfiscirali i uništili veći broj njegovih slika. Nakon njemačke okupacije Francuske, Ernst je kratko bio uhapšen, ali je uz pomoć američke kolegice Peggy Guggenheim emigrirao u Sjedinjene Američke Države.

Ernst Ludwig Kirchner je suosnivač ekspresionističke grupe *Die Brücke*. Doživio je duboku osobnu i umjetničku krizu uslijed nacističkog progona. Njegova djela su uvrštena među „degeneriranu umjetnost“. Više od 600 njih je uklonjeno iz muzeja, a njegovo ime je oklevetano u nacističkoj štampi. Iako je živio u Švicarskoj još od 1917. godine¹²⁰, psihički pritisak nacističke propagande i uništenje njegovog ugleda u Njemačkoj doveli su ga do samoubojstva 1938. godine.¹²¹

Paul Klee je rođen u Švicarskoj. Radio je kao profesor na slavlrenom *Bauhausu*, a kasnije u Düsseldorfu. Njegova apstraktna, simbolična i često duhovita umjetnost bila je dijametralno suprotna nacističkom ukusu.¹²² Godine 1933. dobio je otkaz, a djela su mu zaplijenjena i uključena u izložbu *Entartete Kunst*. Klee se povukao u Švicarsku, gdje je nastavio stvarati sve do smrti 1940. godine.¹²³ Nikada više nije izlagao u Njemačkoj.

Oskar Kokoschka rođen je u Austriji. Bio je jedan od najznačajnijih predstavnika ekspresionizma i jedan od onih umjetnika čija je sudbina u nacističkoj Njemačkoj bila obilježena progonstvom i stigmatizacijom. Tako su i njegova djela uklonjena iz njemačkih muzeja, a na izložbi *Entartete Kunst* prikazana kao primjer "bolesne umjetnosti".¹²⁴ Iz Austrije je najprije emigrirao u Prag, a potom 1938. godine u Veliku Britaniju.¹²⁵ U izganstvu je nastavio aktivno stvarati. Njegovi radovi iz tog perioda sve više su reflektirali političku i humanističku kritiku nacizma, suosjećanje sa žrtvama rata i izražavanje vlastite

¹¹⁸ Stephanie Barron, *Degenerate Art*, 51.

¹¹⁹ Isto., 55.

¹²⁰ Jeffrey K. Aronson; *The diagnosis of art: Ernst Ludwig Kirchner's 'nervous breakdown'* Journal of the Royal Society of Medicine, 2010.103: 112–113. DOI 10.1258/jrsm.2010.10k008,112.

¹²¹ Isto., 113.

¹²² Susanna Partsch, *Paul Klee 1879–1940*, Taschen, Köln, 2009, 91.

¹²³ Isto., 91.

¹²⁴ Stephanie Barron, *Degenerate Art*, 75.

¹²⁵ Richard J. Evans, *The Third Reich at War*, 63.

egzistencijalne tjeskobe.¹²⁶ Nakon rata doživio je međunarodno priznanje. Predavao je na Akademiji u Salzburgu i sudjelovao u obnovi europske umjetničke scene.

Alfred Flechtheim je židovski trgovac umjetninama i mecena mnogih avangardnih umjetnika. Bio je jedna od ključnih figura kulturnog života Weimarske Njemačke. Nacisti su ga, zbog židovskog porijekla i podrške „izopačenim“ umjetnicima, proglasili „korupcijom njemačke kulture“.¹²⁷ Galerije su mu oduzete, a on sam je emigrirao u London, gdje je umro 1937. godine, iscrpljen i siromašan.¹²⁸ Njegov slučaj ostaje simbol kraja jedne liberalne, otvorene umjetničke epohe u Njemačkoj.

Otto Dix je bio sudionik Prvog svjetskog rata. Teško ratno iskustvo ga je transformiralo iz statusa dobrovoljca u poziciju antimilitarista i pacifista. U svojim radovima prikazivao je strahote i posljedice Prvog svjetskog rata.¹²⁹ Na slici *Streljački rov* prikazan je užas rata. Također s tom tematikom nastao je i triptih *Rat*¹³⁰. Bavio se i poslijeratnim temama, kako se društvo podijelilo na bogate i siromašne, te na svijet moćnika i svijet ubogih. Sve njegove slike su bile nepoželjne, jer su bile protiv nacističke ideologije. Zabranjeno mu je da izlaže. Nakon što je izbačen s Likovne akademije u Dresdenu, gdje je radio kao profesor odselio se u unutrašnjost zemlje. Obećao je da se slikati samo pejzaže.¹³¹ Međutim, svoje obećanje nije ispunio na suptilan način je prikazivao svoje nezadovoljstvo i protivljenje režimskoj propagandi.

Poseban slučaj predstavlja Emil Nolde. On je bio ekspresionist i jedan od rijetkih modernih umjetnika, koji je isprva simpatizirao nacionalsocijalizam. Uprkos tome, njegova djela su također proglašena degeneriranima, više od 1000 njih je uklonjeno iz muzeja.¹³² Godine 1941. mu je zabranjeno slikanje, čak i u privatnosti, što je ispočetka potreslo njegovu vjeru u režim. Nolde je ipak nastavio slikati u tajnosti, malim akvarelima poznatim kao nenaslikane slike (*Ungemalte Bilder*)¹³³.

¹²⁶ Richard J. Evans, *The Third Reich at War*, 65.

¹²⁷ Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, 113-114.

¹²⁸ Isto., 119.

¹²⁹ Slobodan Sadžakov, Milivoje Mladenović, *Nacizam i umjetnost*, 821.

¹³⁰ Lijeve strane triptiha pokazuje trupe u pokretu prema bojištu. Na desnoj strani je užasnut čovjek koji se probija preko leševa vukući tijelo svog prijatelja. Na lijevoj strani triptiha je zora, na srednjem sumrak, a na desnoj noć. Isto.,

¹³¹ Isto.

¹³² William Bradley, *Emil Nolde and German Expressionism, A Prophet in His Own Land*, Mellen Press, Michigan, 1986., 115.

¹³³ Isto.

Iako Vincent van Gogh i Pablo Picasso nisu bili Nijemci niti suvremenici nacističke Njemačke u smislu života u toj državi, njihova prisutnost u nacističkom kulturnom diskursu bila je snažna. Van Goghova djela su bila uključena u izložbu *Entartete Kunst* kao primjer "bolesnog genija" i moralne dekadencije.¹³⁴ Nacistička propaganda ga je prikazivala kao ludaka čija umjetnost simbolizira propadanje zapadne civilizacije.

Pablo Picasso koji je tada živio u okupiranom Parizu, bio je stalno pod prismotrom Gestapa. Njegova slika *Guernica* (1937), simbol je otpora fašizmu. Bila je strogo zabranjena u Njemačkoj. Kada su nacistički oficiri pregledavali njegov atelje i vidjeli reprodukciju *Guernice*, jedan ga je navodno pitao: „*Jeste li vi ovo napravili?*“, na što je Picasso odgovorio: „*Ne, vi ste*“.¹³⁵ Ovaj primjer jasno ilustrira kako su moderni umjetnici, čak i kada nisu djelovali unutar Njemačke ostali u fokusu nacističke ideološke propagande.

Time se jasno vidi da je nacistička kulturna politika, premda represivna, nehotice, doprinijela internacionalizaciji modernih umjetničkih pokreta, jer su protjerani umjetnici svoja djela i ideje širili u novim sredinama. Iako je emigracija bila spas, ona ni u jednu ruku nije bila laka. Mnogi su se suočavali s ekonomskim poteškoćama, kulturnom izolacijom ili problemom integracije u nove umjetničke sredine.¹³⁶ Njihove sudbine pokazuju koliko je nacizam imao globalni utjecaj na tokove europske umjetnosti i oblikovao umjetničku scenu 20. stoljeća.

U konačnici, sudbine ovih umjetnika svjedoče o razmjerima kulturnog nasilja u nacističkom režimu. Njihova umjetnost, progonjena, zaplijenjena ili omalovažavana, nije nestala, naprotiv, preživjela je i postala trajni simbol otpora autoritarnosti, dokaz da umjetnička sloboda ima snagu nadživjeti i najrepresivnije režime.

¹³⁴ Martin Russell, *Picasso's War*, E. P. Dutton, New York, 2002., 102-104.

¹³⁵ Isto.

¹³⁶ Friedrich Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, 303.

6. Slikarstvo u Trećem Reichu

Slikarstvo je u kulturnoj politici Trećeg Reicha imalo izuzetno važno mjesto, jer je predstavljalo vizualni izraz nacističke ideologije i njenog idealiziranog pogleda na svijet. Nakon što su modernistički pravci proglašeni "degeneriranom umjetnošću", režim je nastojao stvoriti i promovirati vrijednosti "arijevske rase", ruralnog poretka i nacionalne zajednice.¹³⁷ Postalo je tako simbolički jezik režima, sredstvo oblikovanja kolektivne svijesti i afirmacije ideoloških ideala.

Ukorijenjeno bilo je u prošlim vremenima. Obrasci koje su pratili bili su antički i klasični. Većinom konzervativnog realističnog oblikovanja bez upliva europskih suvremenih i modernih struja. Tako da se može reći da je sve djelovala kao nastavak istog. Teme koju su birane bitno je da su odgovarale nacističkim pogledima na umjetnost. Bilo je sve u sredstvu propagande i uvjerenja da umjetnost mora služiti narodu i državi.¹³⁸ Slikarstvo nije bilo shvaćeno kao individualna kreativnost. Nego, kao vizualna manifestacija političkih i rasnih postulata.

Većina umjetnika je bila osrednje kvalitet.¹³⁹ Ali, naravno tu je bilo i izuzetaka.¹⁴⁰ Peter Adam, u svom djelu *Art of the Third Reich* njemačko je slikarstvo iz vremena nacionalsocijalizma podijelio na devet ključnih tema: priroda, seoski život, obitelj, njemačka žena, portreti žena, njemački muškarac, radnici, portreti Hitlera i njegovih suradnika.¹⁴¹ Cilj je bio stvoriti vizualni ideal nacionalsocijalističke zajednice. Zdrav, snažan i odan narod, čija umjetnost nije eksperiment, već potvrda vrijednosti njemačkog duha.

Tako su se mogle vidjeti slike pejzaža koje prikazuju ljepote domovine poput *Schwarzwalda* Hermanna Gradla (slika 5)¹⁴², prikaz njemačkog seljaka *Kamenolom* Roberta

¹³⁷ Peter Adam, *Art of the Third Reich*, 55.

¹³⁸ George L. Mosse, *Nazi Culture, Intellectual, Cultural and Social Life in the Third Reich*, Grosset & Dunlap, New York, 1966.

¹³⁹ Pamela M. Potter, *Art of Suppression: Confronting the Nazi Past in Contemporary German Art* University of California Press, 1st ed., 2016., 33.

¹⁴⁰ Kao izuzetke možemo navesti Adolfa Zieglera i Wenera Peinera. Isto., 38

¹⁴¹ Peter Adam, *Art of the Third Reich*, 166.

¹⁴² Slika 4. Hermann Gradl, *Schwarzwald*, 1937., ulje na platnu, <https://germanartgallery.eu/hermanngradl-titisee/> (pregledano 13. januar 2025.) Katalog *Velike izložbe njemačke umjetnosti 1937.*, <https://www.gdk-research.de/db/apsisa.dll/ete> (pregledano 13. januar 2025.)

Streita (Slika 6)¹⁴³. *Berba krumpira* Bernharda Bröckera. Prikazana su i djela mrtve prirode i ženskih aktova. Ideal ženskog tijela trebao je biti rasno poželjan odnosno da je žena svijetle puti i kose.¹⁴⁴ Takav prikaz imamo na slici *Četiri elementa* Adolfa Zieglera (slika 6)¹⁴⁵.



Slika 5, Hermann Gradl, *Schwarzwald*, 1937., ulje na platnu. Slika 6, Robert Streit, *Kamenolom*., ulje na platnu.

Katalog *Velike izložbe njemačke umjetnosti 1937.*, <https://germanartgallery.eu/hermanngradl-titisee/> (pregledano 13. januar 2025.).



Slika 7, Adolf Ziegler, *Četiri elementa*, prije 1937. godine, ulje na platnu, središnji panel 171,3 x 110, 5 cm, desni panel 172,3 x 86 cm, lijevi panel 171, 86 cm, Pinakoteka moderne, München.

https://staging.pinakothek.de/sites/default/files/downloadable/2020-04/Blog_Ziegler_EN150420.pdf (pregledano 13. januar 2025.).

Slikama je prikazano mnogo više ženskih, nego muških figura. Česta tema nacističkog slikarstva je bila ženski akt. Prikazane su kao dio mitologije. Reprezentacije ženskog tijela

¹⁴³ Slika 5. Robert Streit, *Kamenolom*, ?, ulje na platnu, 88,5 x 100 cm, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1937., <https://www.gdk-research.de/en/obj19400758.html> (pregledano 13. januar 2025.) Katalog *Velike izložbe njemačke umjetnosti 1937.*, <https://www.gdk-research.de/db/apsisa.dll/ete> (pregledano 13. januar 2025.)

¹⁴⁴ Katalog *Velike izložbe njemačke umjetnosti 1937.*, <https://www.gdk-research.de/db/apsisa.dll/ete> (pregledano 13. januar 2025.)

¹⁴⁵ Slika 7. Adolf Ziegler, *Četiri elementa*, prije 1937., ulje na platnu, središnji panel 171,3 x 110, 5 cm, desni panel 172,3 x 86 cm, lijevi panel 171, 86 cm, Pinakoteka moderne umjetnosti, München, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1937., https://staging.pinakothek.de/sites/default/files/downloadable/2020-04/Blog_Ziegler_EN150420.pdf (pregledano 13. januar 2025.).

simbolizirale su naciju i položaj njemačkih žena.¹⁴⁶ Prikaz majčinstva je bila česta tema. Primarna uloga rasno čistih nacističkih žena bila je uloga majke.¹⁴⁷ Klasična bezvremenska ljepota bila je krajnji dokaz rasne superiornosti.¹⁴⁸ Kao primjer može se uzeti ulje na platnu s prikazom rimske božice *Dijane* Theodora Bohnenbergera (Slika 8), prikazuje božicu kako jaše konja s lukom i strijelom.¹⁴⁹ Ovdje možemo tražiti jasnu poveznicu zašto se baš izabrala božica Dijana.¹⁵⁰ Ona se povezuje sa ženskom plodnošću jednom od najvažnijih vrlina žene i majke. Adolfa Zieglera je isto bitno spomenuti, kada govorimo o ženskim aktovima koji su obilježili nacističku umjetnost.



Slika 8, Theodor Bohnenberger, *Dijana*, ulje na platnu.

Preuzeto, https://staging.pinakothek.de/sites/default/files/downloadable/2020-04/Blog_Ziegler_EN150420.pdf (pregledano 13. januar 2025.)

¹⁴⁶ Andrej Mitrović, *Angažovano i lepo*, 176.

¹⁴⁷ Eric Michud, *The Cult of Art in Nazi Germany*, Stanford University Press, 2004., 123.

¹⁴⁸ Vera Horvat Pintarić, *Od kiča do vječnosti*, Naklada CDD Saveza socijalističke omladine Hrvatske, 1979., 120.

¹⁴⁹ Slika 8. – Theodor Bohnenberger, *Dijana*, ulje na platnu, 175 x 175 cm, Njemački povijesni muzej, Berlin, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1940., <https://www.gdkresearch.de/en/obj19403959.html> (pregledano 13. januar 2025.) Katalog Velike izložbe njemačke umjetnosti 1940., <https://www.gdk-research.de/db/apsisa.dll/ete> (pregledano 13. januar 2025.)

¹⁵⁰ Ovo djelo je izloženo 1940. godine na *Velikoj izložbi njemačke umjetnosti*. Kupio je Adolf Hitler. Katalog *Velike izložbe njemačke umjetnosti* 1940., <https://www.gdk-research.de/db/apsisa.dll/ete> (pregledano 13. januar 2025.)

Adolf Ziegler (1892. – 1959.) bio je najistaknutiji slikar Nacističke njemačke.¹⁵¹ On je važio za Hitlerova miljenika. Obnašao je niz važnih visokih funkcija. Bio je profesor na Münchenskoj akademiji i ravnatelj Doernerovog instituta, te predsjednik ogranka likovne umjetnosti Komore kulture. Svojim umjetničkim djelima je uspio zadiviti i Adolfa Hitlera i Josepha Goebbelsa. Njegovo najpoznatije djelo je *Četiri elementa*. Ova slika predstavlja četiri ideala ženskog tijela kroz četiri osnova elementa vatru, vodu, zrak i zemlju.¹⁵²

Godine 1938. naslikao je akt *Boginja umjetnosti* (Slika 9).¹⁵³ Boginja umjetnosti prikazana je frontalno u blagom iskoraku okrunjena zlatnom krunom i uzdignute lijeve ruke u kojoj drži lovorov vijenac. Okružuju je dvije djevojčice, jedna koja slika i druga koja svira frulu, a podno nogu se nalaze motivi koji upućuju na razne vrste umjetnosti. U boginji možemo prepoznati rimsku Atenu ili grčku Minevru.

Imao je još jedan sličan prikaz, ali on je bio nešto jednostavniji. Radilo se o *Terpsihori* (Slika 10) iz 1935. godine.¹⁵⁴ Prikazujući mužu plesa blago zaokrenutu u stranu, statičnost figure je razbio pokretom desne ruke. Pozadina je jednostavna, tako da je na taj način dodatno naglašeno njezino tijelo. Samo su se na dnu nalazile grčke vazne.

Bitno je spomenuti i ženski akt iz 1942. godine *Sjedeći akt* (Slika 11).¹⁵⁵ Ovdje imamo prikaz djevojke koja sjedi na bogatim naborima tkatine. Prema ovim njegovim djelima možemo zaključiti da se radilo o dosita kvalitetnom umjetniku. Iako je djevojka na slici izgleda hladno i bez emocija, on joj je dao karakter nacrtavši joj na glavi plavu mašnu i baletne papuče.¹⁵⁶ Proslavio se sa ovim svojim aktovima Arijevki u klasicističkom duhu, te su njegovi radovi bili izvrsni vizualni predlošci onoga što je nacizam zagovarao o umjetnosti.

¹⁵¹ Slobodan Sadžakov, Milivoje Mladenović, *Nacizam i umjetnost*, 824.

¹⁵² Barbara McCloskey *Marking Time Women and Nazi Propaganda Art during World War II, Contemporaneity*, Vol. 2, 2012, 7–8.

¹⁵³ Slika 9, Adolf Ziegler, *Boginja umjetnosti*, 1938., ulje na platnu, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1938., https://spartacus-educational.com/Adolf_Ziegler.htm (pregledano 18. januar 2025.)

¹⁵⁴ Adolf Ziegler, *Terpsihora*, 1935., izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1937., https://spartacus-educational.com/Adolf_Ziegler.htm (pregledano 18. januar 2025.) John Simkin, Adolf Ziegler, *Spartacus Educational*, https://spartacus-educational.com/Adolf_Ziegler.htm (pregledano 18. januar 2025.)

¹⁵⁵ Adolf Ziegler, *Sjedeći ženski akt*, 1942., izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1942., https://spartacus-educational.com/Adolf_Ziegler.htm (pregledano 18. januar 2025.)

¹⁵⁶ Ines Schlenker, *Hitler's Salon...*, Oxford, 2007., 129.



Slika 9 , Adolf Ziegler, Slika 10, Adolf Ziegler, *Terpsihora* Slika 11, Adolf Ziegler, *Sjedeći ženski akt*
Boginja umjetnosti, 1938.,
 ulje na platnu

Slike su preuzete sa https://spartacus-educational.com/Adolf_Ziegler.htm (pregledano 18. januar 2025.)

On je doista bio jedan kvalitetan slikar. Njegovi radovi su bili na gotovo svim izložbama. Zieglerova sudbina nakon 1945. godine pokazuje kako su umjetnici koji su svoju karijeru gradili u službi režima bili osuđeni na zaborav i marginalizaciju, a ostao je upamćen prije svega kao slikar režima, a ne kao istinski umjetnički stvaralac.¹⁵⁷

Osim ženski aktova u nacističkom slikarstvu je bitno spomenuti i prikaz krajolika. Baš iz toga razloga što su najdraža tema nacionalsocijalističke partije, a tako i najzastupljenija djela koja su bila na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti. Umjetnici su inspiraciju crpili iz njemačkog romantizma, iz djela njemačkih slikara Caspara Davida Friedricha i Philipa Otta Rungea.

Kroz pejzažne radove htjela se naglasiti povezanost njemačkog čovjeka s prirodom. Nastojalo se što više odmaknuti od impresionizma, te se težnja stavljala na realizmu.

Wernera Peinera je bitno spomenuti, jer je napravio seriju od četiri rada pod nazivom Godišnja doba (Slika 12, 13, 14, 15).¹⁵⁸ Sve četiri slike su jednakih dimenzija. Kroz njih četiri, prikazana su četiri godišnja doba kroz krajolik. Uz dodatak radova na zemlji kroz

¹⁵⁷Jonathan Petropoulos, *The Faustian bargain: the art world in Nazi Germany*, New York: Oxford University Press, 2000., 155-160.

¹⁵⁸ Werner Peiner, *Ljeto*, 1933., ulje na platnu, 120x70 cm, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1938., <https://germanartgallery.eu/werner-peiner-deutsche-erde/> (pregledano 18. januar 2025.). Werner Peiner, *Jesen*, 1933., ulje na platnu, 120x70 cm, <https://germanartgallery.eu/werner-peiner-deutsche-erde/> (pregledano 18. januar 2025.). Werner Peiner, *Zima*, 1933., ulje na platnu, 120x70 cm, <https://germanartgallery.eu/wernerpeiner-deutsche-erde/> (pregledano 18. januar 2025.). Werner Peiner, *Proljeće*, 1933., ulje na platnu, 120x70 cm, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1938., <https://germanartgallery.eu/werner-peiner-deutsche-erde/> (pregledano 18. januar 2025.).

godišnja doba. Djela Ljeto (Slika 12) i Proljeće (Slika 13) izložena su na *Velikoj izložbi njemačke umjetnosti* 1938. godine.

Dok Weinerov ciklus godišnjih doba predstavlja spoj žanr-scene i pejzaža, njegova djela *Mali zimski krajolik* (Slika 15)¹⁵⁹, te *Rano jutro u planinama Eifela* (Slika 16)¹⁶⁰ prikazuju isključivo ljepote njemačkih ruralnih krajeva. Područje Eifela, na zapadu Njemačke, bilo mu je blisko, jer je rođen u Düsseldorfu, te ga je ono inspiriralo za njegov Veliki zimski krajolik, Njemačku zemlju, te mnoge druge pejzaže.

Uz krajolike na slikama su bile i životinje. One su imale simboličku ulogu. Na slikama najčešće možemo vidjeti bika, lava i orla. Nisu sasvim slučajno izabrane ove tri životinje. One simboliziraju neustrašivost i snagu.¹⁶¹ Bik je simbolizirao snagu i plodnost, lav kraljevsku moć i hrabrost. Dok je orao bio izravni simbol nacističke države, ujedno i centralni motiv službenog grba s kukastim križem.

Nacistička propaganda koristila je ove životinje kao metafore za njemački narod, posebno u vizualnom prikazu "*arijevskog karaktera*" hrabrog, snažnog i povezanog s prirodom.¹⁶² Među najistaknutijim animalistima su slikari Michael Kiefer i Julius Paul Junghanns. Kiefer je slikao orlove, a Junghanns je slikao domaće životinje.¹⁶³ Domaće životinje predstavljale su radnu snagu, ali i izvor hrane, simbol samodostatnosti i čistote ruralnog života. Takve slike nastojale su prikazati sklad između čovjeka i prirode, što je bilo u suprotnosti s modernizmom, kojeg je nacistički režim smatrao dekadentnim i neprirodnim.

¹⁵⁹ Werner Peiner, *Mali zimski krajolik*, 1931., ulje na platnu, <https://www.gdkresearch.de/en/obj19401605.html> (pregledano 7. svibanj 2025.) Werner Peiner, *Deutsche Erde*, German Art Gallery, <https://germanartgallery.eu/werner-peiner-deutsche-erde/> (pregledano 18. januar 2025.)

¹⁶⁰ Werner Peiner, *Rano jutro u planinama Eifela*, 1932., <https://germanartgallery.eu/wernerpeiner-deutsche-erde/> (pregledano 12. januar 2025.) Werner Peiner, *Eifel Landscape*, German Art Gallery, <https://germanartgallery.eu/werner-peiner-eifel-landscape/> (pregledano 18. januar 2025.)

¹⁶¹ Claudia Koonz, *The Nazi Conscience*, Harvard University Press, 2003, 98–99.

¹⁶² Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, 87–88.

¹⁶³ To su bili prikazi krava, konja, koza preko kojih se prikazivao suživot sa seljacima. Oni su im bili radna snaga i izvor hrane. Jonathan Petropoulos, *The Faustian bargain: the art world in Nazi Germany*, New York: Oxford University Press, 2000., 255.



Slika 12, Werner Peiner, ciklus Proljeće.



Slika 13, Werner Peiner, Ljeto.

Preuzeto sa, <https://germanartgallery.eu/werner-peiner-deutsche-erde/> (pregledano 18. januar 2025.)



Slika 14, Werner Peiner, Jesen.



Slika 15, Werner Peiner, Zima.

Preuzeto sa, <https://germanartgallery.eu/werner-peiner-deutsche-erde/> (pregledano 18. januar 2025.)



Slika 16, Werner Peiner, *Mali zimski krajolik*, 1931. godine, ulje na platnu



Slika 17, Werner Peiner *Rano jutro u planinama Eifela*, 1932. godine

Preuzeto sa, <https://germanartgallery.eu/werner-peiner-deutsche-erde/> (pregledano 18. januar 2025.)

Prikaz seoske svakodnevnice čest motiv je bio na slikama. Nacisti su ga favorizirali, jer je predstavljao njemački narod iz kojeg je proteklo suvremeno društvo. Tako je nastao prikaz seljaka *Povratak s alpskih pašnjaka* Georga Ehminga (Slika 18)¹⁶⁴ i *Žetve* Oskara Martina Amorbacha (Slika 19).¹⁶⁵ Osim njih potrebno je spomenuti i radove *Čišćenje zemlje* Lothara Sperla (Slika 20)¹⁶⁶, *Sjenkoši* Heinricha Berrana (Slika 21)¹⁶⁷, te *Oranje predvečer* Willyja Jaeckela (Slika 22)¹⁶⁸.

¹⁶⁴ George Ehming, *Povratak s alpskih pašnjaka*, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1941., iz, Peter Adam, *Art of the Third Reich*, 164.

¹⁶⁵ Oskar Martin Amorbach, *Žetva*, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1938., Peter Adam, *Art of the Third Reich*, 166.

¹⁶⁶ Lothar Sperl, *Čišćenje zemlje*, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1942., iz, Peter Adam, *Art of the Third Reich*, 168.

¹⁶⁷ Heinrich Berrann, *Sjenkoša*, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1943. iz Peter Adam, *Art of the Third Reich*, 170.

¹⁶⁸ Willy Jaeckel, *Oranje predvečer*, 1938., Peter Adam, *Art of the Third Reich*, 188.

Slika 18, Georg Ehmig, *Povratak s alpskih pašnjaka*, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1941. godine



Preuzeto iz, Peter Adam, *Art of the Third Reich*, New York: Times Mirror Company, 1992., 164.



Slika 19, Oskar Martin Amorbach, *Žetva*, izloženo na Velikoj njemačkoj izložbi 1938. godine. Preuzeto iz Peter Adam, *Art of the Third Reich*, New York: Times Mirror Company, 1992., 166.



Slika 20, Lothar Sperl, *Čišćenje zemlje*, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1942. godine. Preuzeto iz Peter Adam, *Art of the Third Reich*, New York: Times Mirror Company, 1992., 168.



Slika 21, Heinrich Berran, *Sjenokoša*, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1943. godine. Preuzeto iz Peter Adam, *Art of the Third Reich*, New York: Times Mirror Company, 1992., 170.



Slika 22, Willy Jaeckel, *Oranje predvečer*, 1938. godine. Preuzeto iz Peter Adam, *Art of the Third Reich*, New York: Times Mirror Company, 1992., 188.

Obitelj s puno djece je bila ideal nacističke nacije. Najvažnija odrednica je bila etnička čistoća. Tako je nastalo djelo *Ciklus života* Albina Eggera (Slika 23)¹⁶⁹. Žena je naslikana zamišljeno, s pogledom u daljinu i inferiornog nasuprot jakom zamišljenom pogledu muškarca. *Obiteljski portret* Constantina Gerhardingera (Slika 24)¹⁷⁰, svaki lik na slici ima svoju funkciju. *Farmerska obitelj iz Kahlenberga* Adolfa Wissela (Slika 24)¹⁷¹, likovi na slici su nagnuti oko stola. Naglasak je kod Gerhardingera i Wissela je bio stavljen na majčinsku figuru. Ali, nisu dovoljno prenijeli emocije, pa slike odišu hladnoćom.

¹⁶⁹ Albin Egger Liezen, *Muž i žena*, studija za *Ciklus života*, 1910., Peter Adam, *Art of the Third Reich*, 168.

¹⁷⁰ Constantin Gerhardtner, *Obiteljski portret*, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1938., Peter Adam, *Art of the Third Reich*, 170.

¹⁷¹ Adolf Wissel, *Farmerska obitelj iz Kahlenberga*, 1939., ulje na platnu, 150 x 200 cm, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1939., Peter Adam, *Art of the Third Reich*, 172.



Slika 23, Albin Egger-Lienz, *Muž i žena*, studija za *Ciklus života*, 1910. godine. Preuzeto iz Peter Adam, *Art of the Third Reich*, New York: Times Mirror Company, 1992., 168.



Slika 24, *Farmerska obitelj iz Kahlenberga* Adolfa Wissela. Preuzeto iz Peter Adam, *Art of the Third Reich*, New York: Times Mirror Company, 1992., 172.



Slika 24, Adolf Wissel, *Farmerska obitelj iz Kahlenberga*, ulje na platnu, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1939. godine. Preuzeto iz Peter Adam, *Art of the Third Reich*, New York: Times Mirror Company, 1992., 172.

Uz obitelj žena kao majka je postala ideal. Prikazi su imitirali *Bogorodicu s Djetetom*. Tako imamo radove *Majka i dijete* Franza Eichhorsta (Slika 25)¹⁷² i *Tirolska seljanka s djetetom* Alfreda Kitziga (Slika 26)¹⁷³.



Slika 25, Franz Eichhorst, *Majka i dijete*, akvarel, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1938. godine. Preuzeto iz Peter Adam, *Art of the Third Reich*, New York: Times Mirror Company, 1992., 170.

¹⁷² Franz Eichhorst, *Majka i dijete*, akvarel, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1938., Peter, Adam, *Art of the Third Reich*, 168.

¹⁷³ Alfred Kitzig, *Tirolska seljanka s djetetom*, Peter Adam, *Art of the Third Reich*, Isto.



Slika 26, Alfred Kitzig, *Tirolska seljanka s djetetom*, bakropis. reuzeto iz Peter Adam, *Art of the Third Reich*, New York: Times Mirror Company, 1992., 172.

Muškarci osim što su se prikazivali kao patrijarhalne figure ili radnici, nerijetko su bili povezani s ratom. Bila je naglašena njihova čast, požrtvovnost i hrabrost, ali i žrtva njemačkih ratnika. Shodno tome možemo pratiti djelo *Kurir* Elka Ebera (Slika 27)¹⁷⁴, te triptih *Radnici*, *Zemljoradnici*, *Vojnici* Hansa Schmitza-Wiedenbrücka (Slika 28).¹⁷⁵

Surova realnost bojišta, i smrti nisu bili prikazivani. Nacisti koliko god da su inzistirali na realizmu i to je imalo svoje granice što se tiče ratne tematike. Ratna djela su postajala sve popularnija, a s tim uvezi je rastao broj i ratnih slikara i njihovih djela.

¹⁷⁴ Elk Eber, *Kurir*, 1938., ulje na platnu, 179,5 x 150,5 cm, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1939., Peter Adam, *Art of the Third Reich*, 172.

¹⁷⁵ Hans Schmitz-Wiedenbrück, *Radnici*, *Vojnici*, *Zemljoradnici*, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1941., https://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/kunst-undpropaganda/bilder_zum_krieg.html (pregledano 18. januar 2025.)



Slika 27, Elk Eber, *Kurir*, 1938. godine, ulje na platnu Slika 28, Hans Schmitz-Wiedenbrück, *Radnici, Vojnici, Zemljoradnici*, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1941. godine, https://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/kunst-undpropaganda/bilder_zum_krieg.html (pregledano 18. januar 2025.)

Najportretiranija osoba bio je Adolf Hitler. Tako ga je u grupnom portretu *U početku bijaše riječ* Hermanna Otta Hoyera (Slika 29).¹⁷⁶ Sam naziv slike je iz Evanđelja po Ivanu.¹⁷⁷ On ovdje zauzima spasiteljsku ulogu, gdje svoja učenja prenosi dalje. Slika *Hitler na bojištu* Emila Scheibea (Slika 30).¹⁷⁸ Ovdje je Hitler nasmijan i okružen svojim vojnicima. Osim njega na portretima bili su i njegovi suradnici i njihove žene.



Slika 29, Hermann Otto Hoyer, *U početku bijaše riječ*, 1937. godine, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1937. godine, <https://artsandculture.google.com/asset/in-the-beginning-was-the-word/PwF1PmqUd6PbPw> (pregledano 18. januar 2025.)

¹⁷⁶ Hermann Otto Hoyer, *U početku bijaše riječ*, 1937., izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1937., <https://artsandculture.google.com/asset/in-the-beginning-was-the-word/PwF1PmqUd6PbPw> (pregledano 18. januar 2025.)

¹⁷⁷ *Evanđelje po Ivanu*, Kršćanska sadašnjost, <https://biblija.ks.hr/evanđelje-po-ivanu/1> (pregledano 18. januara 2025.)

¹⁷⁸ Emil Scheibe, *Hitler na bojištu*, 1942./43., https://preview.redd.it/nritgp0mlur81.jpg?auto=webp&s=89a0be96602e576c86b5be48fa3437298fa0_d5cb (pregledano 18. januar 2025.)



Slika 30, Emil Scheibe, *Hitler na bojištu*, 1942./43. godine,
https://preview.redd.it/nritgp0mlur81.jpg?auto=webp&s=89a0be96602e576c86b5be48fa3437298fa0_d5cb
(pregledano 18. januar 2025.)

Važnu ulogu imao je i slikar Conrad Hommel. On je bio specijaliziran za portrete Hitlera i visokih nacističkih dužnosnika. Njegovi radovi nisu imali eksperimentalnu vrijednost, već su bili namjenjeni glorifikaciji i idealizaciji političkih lidera.¹⁷⁹ Portreti su postavljeni u javne zgrade, izlagani na velikim izložbama i reproducirani u tisku. Čime su vizualno učvršćavali kult ličnosti. Takvo slikarstvo nije bilo puka umjetnička praksa, već sastavni dio političke propagande.

Svaka od tema imala je funkciju širenja nacističkih ideja. Pomoću umjetnosti nastojali su prikazati ono što bi se trebalo slijediti. Na taj način bi se postigao ideal kojem njemački narod treba težiti. Ali, uz pomoć degenerirane umjetnosti ono što bi se trebalo izbjegavati i oštro kritizirati.

Slikarstvo u Trećem Reichu pokazuje kako se vizualna umjetnost može pretvoriti u instrument političke ideologije. Dok su umjetnici poput Zieglera i Peinera gradili karijere u službi režima, cijela jedna generacija modernističkih slikara bila je progonjena i zabranjena.

¹⁷⁹ Rolf Giesen, *Nazi Propaganda Films, A History and Filmography*, Jefferson, Mc Farland, London, 2003., 212.

Posljedice su bile dalekosežne. Njemačko slikarstvo izgubilo je međunarodni ugled, a nakon 1945. godine nacistički akademizam bio je potpuno diskreditiran.¹⁸⁰ Ipak, izučavanje tog perioda važno je jer pokazuje kako totalitarni režimi instrumentaliziraju umjetnost, brišući granicu između estetskog izraza i političke propagande.

¹⁸⁰ Jonathan Petropoulos, *Artists under Hitler*, 310.

7. Kiparstvo u Trećem Reichu

Kiparstvo u nacističkoj Njemačkoj imalo je posebno značajnu ulogu, jer je u trodimenzionalnoj formi najjasnije izražavalo ideološke postulate režima, heroizam, snagu, rasnu čistoću i idealiziranu predstavu ljudskog tijela. Dok je moderna plastika dvadesetih godina bila obilježena aspraktnim i ekspresionističkim formama.¹⁸¹ Nationalsocijalisti su kiparstvo vratili u službu klasičnog realizma, u kojem je naglasak bio na monumentalnosti, proporciji i jasnoći. Time je kiparstvo zajedno sa slikarstvom postalo vizualni temelj nacističke estetike.

Bilo je snažno instrumentalizirano u službi državne ideologije. Nakon dolaska Adolfa Hitlera na vlast 1933. godine, uspostavljen je strogo kontrolirani kulturni aparat čiji je cilj bio eliminacija svega što se smatralo „degeneriranim“ i promicanje klasične estetike, koja je trebala vizualno utjeloviti ideologiju nacionalsocijalizma.

Prema Hitlerovom shvaćanju, umjetnost je trebala biti "vječna" i razumljiva narodu, bez eksperimentiranja i formalnih inovacija¹⁸². Kiparstvo se posebno uklapalo u tu viziju, jer je kroz skulpture moglo utjeloviti ideal arijevske rase.

Kiparstvo tog vremena karakterizira monumentalnost, naturalizam, idealizacija ljudskog tijela, naglašena muskulatura i klasična simetrija.¹⁸³ Figure muškaraca prikazivane su kao ratnici, radnici i junaci, dok su žene prikazivane kao majke, nositeljice života i čuvarice narodne čistoće. Sve to bilo je usmjereno ka vizualnom predstavljanju nacionalsocijalističkih ideala rase, zdravlja, discipline i plodnosti¹⁸⁴. Nacistički režim snažno se oslanjao na klasične uzore antike, posebno grčko-rimske skulpture, kao modele čiste arijevske ljepote.¹⁸⁵

Velik uzor kiparima tog vremena bile su grčke i rimske skulptur. Naročito one koje su slavile fizičku savršenost, mladost i disciplinu.¹⁸⁶ Time se pokušao uspostaviti kontinuitet

¹⁸¹ Peter Adam, *Art of the Third Reich*, 105.

¹⁸² George L. Mosse, *Nazi Culture, Intellectual Cultural and Social Life in the Third Reich*, Grosset & Dunlap, New York, 1966., 42.

¹⁸³ Skulpture su često bile veće od života, postavljene u javne prostore, stadione, nacističke izložbene paviljone Kuće njemačke umjetnosti (*Haus der Deutschen Kunst*). Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, 143.

¹⁸⁴ George L. Mosse, *The Image of Man, The Creation of Modern Masculinity*, Oxford University Press, 1996, 103–107.

¹⁸⁵ Vera Horvat Pintarić, *Od kiča do vječnosti*, 119.

¹⁸⁶ Monica Bohm-Duchen, *Art and the Second World War*, Lund Humphries, 2013., 71–74.

između Nacističke Njemačke i "drevnih civilizacija" koje su, u nacističkoj interpretaciji, bile duhovni i rasni prethodnici arijevske rase. Zbog te didaktičke i simboličke snage, kiparstvo je bilo dominantno prisutno na svim velikim nacističkim izložbama i javnim prostorima.

Jedan od najistaknutijih kipara toga doba bio je Arno Breker, službeni kipar Hitlera, koji je stvarao kolosalne figure koje su idealizirale arijeviski tip muškarca. Njegove skulpture, poput *Bereit zum Kampf* (Spreman za borbu) i *Die Partei* (Stranka), utjelovljuju militarizam i totalitarnu disciplinu nacističkog režima.¹⁸⁷ Ova skulptura prikazuje atletu s buktinjom u ispruženoj desnoj ruci. Breker je bio tehnički izvrstan, usko povezan s nacistima, a zbog svoje pozicije je pomagao svojim kolegama umjetnicima koji su bili naklonjeni modernizmu.¹⁸⁸

Njegova djela bila su izlagana na svim izložbama Velike izložbe njemačke umjetnosti. Najveći broj njegovih radova su bile skulpture. One su bile namjenjene za eksterijere i interijere amonumentalnih arhitektonskih djela Alberta Speera.¹⁸⁹ Brekerovo stvaralaštvo svjedoči o tome kako umjetnost u službi ideologije gubi svoju autonomiju i postaje sredstvo legitimizacije političke moći.

¹⁸⁷ Stephanie Barron, "Degenerate Art", 92.

¹⁸⁸ Zajedno s francuskim dramatičarem Jeanom Coczeuom spasio je Picassa od logora. Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, 273,

¹⁸⁹ Prva takva suradnja zbila se već 1939. godine na prvom od niza monumentalnih arhitektonskih projekata – Novom uredu kancelara (*Reichskanzlei*). Ulazni trijem flankirale su dvije Brekerove skulpture *Partija* i *Vojska*. Njemu i Speeru bio je povjeren i jedan od najvažnijih i najambicioznijih Hitlerovih projekata, svojevrsan hram posvećen Hitleru, Velika vijećnica (*Volkshalle*). Projekt nikada nije izveden, no publicitet koji je dobio, objavljene slike Brekerovih skulptura *Atlasa* i *Telus* koje su trebale dosežati gotovo četrnaest metara i krasiti ulaz u vijećnicu, ponovno su utvrdile Brekerov položaj najangažiranijeg kipara Nacističke Njemačke. Isto., 261 - 270.



Slika 31, Skulptura prikazuje nagog muškarca s bakljom i simbolizira ideološku snagu nacionalsocijalističke partije. <https://germanartgallery.eu/arno-brekerkameraden/> (pregledano 13. januar 2025.)¹⁹⁰

Pored Arnu Breckera bitno je spomenuti i Josepha Thoraka. On je prije 1933. godine živio i djelovao u Berlinu. Za njegov uspon bio je odgovoran Alfred Rosenger. Čak je u njegovoj galeriji u Tiergartenstrasse u Berlinu 1935. godine organizirana Thorakova izložba. Za daljnji svoj napetak treba zahvaliti Robertu Scholzu, koji mu je u *Völkischer Beobachteru* posvetio članak u kojem ističe kako je riječ o brilijantnoj umjetničkoj osobnosti te utjelovljenju kulturne veličine Nacističke Njemačke.¹⁹¹

Thorak je 1938. godine dobio u posjed veliki atelj u Baldhamu pored Münchena.¹⁹² Za njegov najznačajniji rad uzimaju se monumentalne grupne skulpture *Obitelj* i *Drugovi* (Slika 31).¹⁹³ Njegova sačuvana djela su odljev *Anny Ondre* (Slika 32)¹⁹⁴, nalazi se u vrtu gradske

¹⁹⁰ Bundesarchiv. Berlin, Neue Reichskanzlei, Skulptur „Die Partei“, Arno Breker, Partija, <https://germanartgallery.eu/arno-brekerkameraden/> (pregledano 13. januar 2025.)

¹⁹¹ Peter Adam, *Art of the Third Reich*, 190-193.

¹⁹² Napravljen je po projektu Alberta Speera. Veličina njegova novog atelijera omogućila mu je da radi modele za goleme skulpture koje su dosežale dvadesetak metara, a bile su namijenjene za nürnbergski Reichsparteitagsgelände, golemi kompleks čija je namjena bila održavanje partijskih skupova. Isto.

¹⁹³ Visoke sedam metara koje su postavljene na ulaz u Njemački paviljon na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937. godine. One nisu sačuvane, već su poslije rata 1949. godine rastopljene. Isto. Joseph Thorak, *Obitelj*, <https://germanartgallery.eu/josef-thorak-rosalind-sild/> (pregledano 13. januar 2025.). Joseph Thorak, *Drugovi*, <https://germanartgallery.eu/josef-thorak-rosalind-sild/> (pregledano 13. januar 2025.)

¹⁹⁴ Joseph Thorak, *Anny Ondra*, <https://germanartgallery.eu/josef-thorak-rosalind-sild/> (pregledano 13. januar 2025.)

galerije u Rosenhemu, figura *Pentesileje* (Slika33)¹⁹⁵, nalazi se na pročelju Berlinske gimnazije Kleist, *Paracelzus* (Slika 34)¹⁹⁶ u vrtu salzburškog dvorca Mirabell.



Slika 31, Joseph Thorak, *Drugovi* (lijevo), <https://germanartgallery.eu/josef-thorak-rosalind-sild/> (pregledano 13. januar 2025.) *Obitelj* (desno) <https://germanartgallery.eu/josef-thorak-rosalind-sild/> (pregledano 13. januar 2025.)

Slika 32, Anny Ondra, <https://germanartgallery.eu/josef-thorak-rosalind-sild/> (pregledano 13. januar 2025.)

Slika 33, *Pentesileje*, <https://germanartgallery.eu/josef-thorak-rosalind-sild/> (pregledano 13. januar 2025.)



Slika 34, *Paracelzus*, <https://germanartgallery.eu/josef-thorak-rosalind-sild/> (pregledano 13. januar 2025.)

¹⁹⁵ Joseph Thorak, *Pentesileja*, <https://germanartgallery.eu/josef-thorak-rosalind-sild/> (pregledano 13. januar 2025.)

¹⁹⁶ Joseph Thorak, *Paracelzus*, <https://germanartgallery.eu/josef-thorak-rosalind-sild/> (pregledano 13. januar 2025.)

Rad Josepha Thoraka i Arna Breckera predstavlja snažan primjer kako umjetnost može biti iskorištena kao sredstvo političke i ideološke propagande. Njihove monumentalne skulpture, idealizovane ljudske figure i klasični stil služili su nacističkoj ideologiji, veličajući arijevske rasu, tjelesnu snagu, poslušnost i zajedništvo.¹⁹⁷ U tom smislu njihov opus izaziva važna pitanja o odgovornosti umjetnika u društvu, je li umjetnost može biti odvojena od politike i etike, naročito kada se koristi za legitimizaciju represivnih režima.

Prema prikazanim slikama i prethodnom tekstu mogli smo vidjeti nekoliko dominantnih tematskih linija. Kao što su heroizirani ratnici. Naglašena im je muskulatura i strog izraz lica, te su predstavljali ideal vojnika. Atletizirana muška tijela su preuzeta iz antike, ali korištena za slavljenje "arijevskog čovjeka". Ženska figura sa naglaskom na plodnost i majčinsku ulogu. Također i motivi bratstva i zajednice, kipovi dvojice ili više figura koji simboliziraju jedinstvo naroda.¹⁹⁸ Sve je bilo ovo u skladu s Hitlerovom težnjom da se stvori "novi čovjek", rasno čist, fizički snažan i politički poslušan.

Za razliku od slikarstva, koje se često izlagalo u muzejima i galerijama, kiparstvo je imalo funkciju oblikovanja javnog prostora. Monumentalne skulpture Breckera i Thoraka bile su postavljene ispred zgrada, na trgovima i stadionima, čineći sastavni dio nacističke arhitekture. Time su umjetnička djela postajala svakodnevni podsjetnik na ideologiju režima i činila neraskidivu cjelinu s propagandnim spektaklima poput partijskih kongresa u Nürnbergu ili Olimpijskih igara 1936. godine.¹⁹⁹ Funkcioniralo je kao "kamena propaganda", trajna i monumentalna potvrda moći Trećeg Reicha.

Nakon 1945. godine kiparstvo Trećeg Reicha doživjelo je potpunu diskreditaciju. Breker i Thorak nastavili su raditi i poslije rata. Ali, njihova reputacija je bila nepopravljivo narušena zbog bliskosti s režimom.²⁰⁰ Ipak, njihove tehničke vještine i monumentalni stil ostali su predmet proučavanja historije umjetnosti. Dok, su istovremeno predstavljali upozorenje na to kako se umjetnost može instrumentalizirati za potrebe totalitarne politike.

¹⁹⁷ Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, 303.

¹⁹⁸ George L. Mosse, *Nazi Culture*, 66.

¹⁹⁹ Richard J. Evans, *The Third Reich in Power*, 192.

²⁰⁰ Jonathan Petropoulos, *Artists under Hitler*, 325.

8. Arhitektura Trećeg Reicha

Arhitektura u Trećem Reichu bila je sredstvo propagande i ideološkog komuniciranja. Naglašena je bila monumentalnost, simetrija i upotreba klasičnih oblika. Građevine su bile ravnog korva, sa stupovima i homogeni kameni volumen stvarali su dojam sile, stabilnosti i trajnosti režima.²⁰¹ Ugledala se na antičku građevinu. Hitler je želio rekreirati slavu antičkog Rima. Shodno tome projektirane su teške konstrukcije, kako bi inspirirale strahopoštovanje i istaknuli moć nacističke države.²⁰² U propagandnoj retorici arhitektura je zamišljena kao ona umjetnost s kojom se željelo najviše postići, te narodu nametnuti nacističku ideologiju.

Nacistička arhitektura zasnivala se na spajanju klasičnih uzora sa ideologijom Trećeg Reicha. Hitler i nacistički estetičari smatrali su da monumentalne građevine iz rimskog i grčkog perioda izražavaju "vječne vrijednosti arijevske kulture".²⁰³ Upravo zato arhitektura Trećeg Reicha često je kombinovala monumentalne stubove, široke avenije, simetrične prostore i stroge geometrijske linije. Sve s jasnim ciljem kako bi simbolizirali snagu, red i autoritet režima.

Istovremeno, ruralna arhitektura, seoske kuće i idilične građevine trebale su služiti očuvanju mita "krvi i tlu". S tim je se trebala naglasiti veza njemačkog naroda s prirodom i seljačkim vrijednostima.²⁰⁴ Na taj način arhitektura je postala sredstvo stvaranja nacionalnog mita, gdje su monumentalni gradovi trebali održavati buduću imperiju. Dok su sela predstavljala autentičnu tradiciju naroda.

Najambiciozniji arhitektonski i urbanistički projekt Trećeg Reicha vezani su uz planove "svjetske prijestolnice" Berlina, koji je Hitler zamišljao kao "*Welthauptstadt Germania*".²⁰⁵ Albert Speer je bio Hitlerov glavni arhitekt, a kasnije i ministar naoružanja, imao je ključnu ulogu u oblikovanju tih planova.

²⁰¹ Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, 85.

²⁰² Albert Speer, *Inside the Third Reich*, Weidenfeld & Nicolson, 1970., 65.

²⁰³ Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, 112.

²⁰⁴ Nicholas Goodrick-Clare, *The Occult Roots of Nazism*, New York University Press, New York, 1992., 97.

²⁰⁵ Albert Speer, *Inside the Third Reich*, 56.

Planirano je podizanje monumentalnih građevina poput *Volkshalle* (Velike dvorane), kapaciteta za 180 000 ljudi, te Trijumfalnog luka, koji je bi bio tri puta veći od pariškog.²⁰⁶ Ovi projekti nisu samo trebali pokazati moć nacističke Njemačke, nego i ponižavati postojeće simbole europskih metropol, stavljajući Berlin u centar novog svjetskog poretka.

Monumentalnost je bila dominantna karakteristika nacističke arhitekture. Ogromni prostori za masovne parade i rituale. To možemo najbolje vidjeti iz primjera *Zeppelinfeld* u Nürnbergu. Mogao je primiti oko 200 000 ljudi.²⁰⁷ Služio je za parade nacista tijekom stranačkih skupova. Izgradio ga je Albert Speer. Bio je gotovo kvadratnog oblika, usredotočen oko Monumentalne glavne tribine s *Führerovom* propovjedaonicom, a mjesto za gledatelje je bilo znatno niže. Ovakve građevine su zamišljene tako da pojedinac osjeti vlastitu beznačajnost naspram veličine kolektiva i režima. Time arhitektura nije bila neutralna, već duboko ideološki oblikovana.

Bitno je spomenuti dvojicu arhitekata koji su obilježili nacističku epohu. Prvo ćemo spomenuti Paula Ludwiga Troosta. Njegov rad karakterizirala je jasna geometrija, jednostavne linije i težnja za monumentalnošću.²⁰⁸ Ali, bez pretjerane ornamentike, ta formalna disciplina bila je u savršenom skladu s ideološkim smjernicama nacionalsocijalističkog režima, koji je umjetnost i arhitekturu smatrao sredstvom oblikovanja političke stvarnosti.

Sudbonosni trenutak Troostove karijere bio je susret s Adolfom Hitlerom 1930. godine. Hitler je odmah bio fasciniran Troostovim pogledom na arhitekturu, koji je smatrao oličenjem ozbiljnosti i nacionalne čistoće.²⁰⁹ Troost je prema Hitlerovim riječima, bio jedan od rijetkih koji su razumijeli arhitekturu ne kao formu, već kao ideologiju u kamenu.

Njegov bažniji zadatak je bio preuređenje sjedišta Nacionalsocijalističke stranke *Braune Hauses* u Münchenu. Interijer uređen u tamnom drvetu i mramoru, trebao je izraziti snagu i ozbiljnost nove političke elite, nasuprot kiču i dekadenciji Weimarske Republike.²¹⁰

²⁰⁶ Albert Speer, *Inside the Third Reich*, 65.

²⁰⁷ Frideric Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, 210.

²⁰⁸ Albert Speer, *Inside the Third Reich*, 49.

²⁰⁹ Isto.

²¹⁰ Frideric Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, 200.

Jedan od najambicioznijih projekata bio je dizajn *Haus der Deutschen Kunst* (Kuća njemačke umjetnosti) u Münchenu, zamišljeni kao protuteža "degeneriranoj umjetnosti" modernizma. Zgrada je dovršena nakon Troostove smrti.²¹¹ Međutim, njen strogi klasični stil i monumentalna forma ostali su vjerni njegovoj izvornoj zamisli. S time je i arhitektura postala kulisa kulturne politike režima.

Još jedan vrlo važan projekt bio je *Ehrenhalle* (Dvorana časti) u Königsplatzu, gdje su se održavale ceremonije u čast poginulim pripadnicima nacističkog pokreta.²¹² Svojom jednostavnošću i ozbiljnom atmosferom, ovaj prostor izražavao je ideju žrtve i besmrtnosti, temeljnu za nacističku simboliku.

Troost je preminuo 1934. godine. Ali, je njegov utjecaj na nacističku arhitekturu bio trajan. Hitler ga je smatrao nenadomjestivim,²¹³ te je nakon njegovve smrti izjavio da mu je Troost otvorio oči prema arhitekturi kao političkom sredstvu.

Druga bitna osoba u arhitekturi nacističke Njemačke bio je Albert Speer. Bio je jedan od najbližih suradnika Adolfa Hitlera.²¹⁴ Njegova je karijera jedinstvena u historiji Trećeg Reicha, jer se protezala od projektiranja monumentalnih građevina do upravljanja čitavim nacističkim ratnim gospodarstvom.

Rano je bio privučen klasicističkim stilom i jednostavnošću monumentalne forme, što je kasnije savršeno odgovaralo estetskim idealima nacionalsocijalističke ideologije. Pridružio se 1931. godine Nacionalsocijalističkoj njemačkoj radničkoj stranci.

Kao što smo već spomenuli u tekstu naslijedio je Paula Troosta i preuzeo vodeću ulogu u oblikovanju nacističke monumentalne arhitekture. Hitler je bio osobno fasciniran arhitekturom i klasičnim rimskim uzorima, a u Speeru je pronašao nekog tko može materijalizirati njegove vizije "vječne Njemačke".

Speer je brzo postao glavni arhitekt režima. Njegovi najpoznatiji projekti uključuju već spomenuti monumentalni *Zeppelinfeld*. Speerova arhitektura nije bila samo izraz moći, Već i propagandno sredstvo da kod promatrača izazove osjećaj podčinjenosti i divljenje prema

²¹¹ Frideric Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, 200.

²¹² Isto.

²¹³ Albert Speer, *Inside the Third Reich*, 60.

²¹⁴ Isto., 61.

režimu.²¹⁵ Iako su mnogi od tih planova ostali na papiru, vizualni identitet Trećeg Reicha ostao je neodvojivo povezan sa Speerovom estetikom monumentalnosti.

Projektirao je i Hitlerovu novu kancelariju. Kancelarija je nosila naziv *Reichskantlei*, a izgrađena je u Berlinu 1939. godine. Kancelarija se sastojala od golemih hodnika, mramorne dvorane i prostorije koje su održavale carstvo moći, kontrole i da bi impresionirala strane diplomate.²¹⁶ Hitler je bio opsjednut ovom građevinom i smatrao je vrhuncem svoje državničke reprezentacije. Građevine su građene tako da i nakon dužeg vremenskog razdoblja svjedoče o moći režima.

Hitler je smatrao da arhitektura nadilazi sve druge umjetnosti, jer je jedina sposobna trajno oblikovati svijest naroda i generacija. Bila je spoj ideologije, politike i estetike. Ona nije bila samo graditeljska praksa.²¹⁷ Nego i strateški instrument za izgradnju novog društva, oblikovanje kolektivne svijesti i legitimizaciju režima. Monumentalne građevine, urbanistički projekti i ruralni idealizirani prostori služili su istoj svrsi, a svrha im je bila da ovjekovječe ideju Trećeg Reicha i njegovu navodnu superiornost. U tom smislu, arhitektura je bila možda i najsnažniji simbol totalitarne moći nacizma.

²¹⁵ Isto., 62.

²¹⁶ Albert Speer, *Inside the Third Reich*, 62.

²¹⁷ Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, 118.

9. Film kao propagandno oružje u Trećem Reichu

Film je bio od iznimne važnosti za provođenje Hitlerovih planova. Joseph Goebbels isticao je da "*od svih umjetnosti film ima najveći utjecaj na narod*".²¹⁸ Zahvaljujući svojoj vizualnoj i emocionalnoj snazi, film je mogao djelovati i na nepismene slojeve društva. Stvarajući kolektivne slike i osjećaje, koje je nacistički režim želio nametnuti. Iz tog razloga, kontrola filmske industrije bila je od samog početka jedan od prioriteta.

Nakon 1933. godine osnovana je *Reichsfilmkammer* (Carska komora za film), jedan od sedam potkomora unutar *Reichkulturkammer*.²¹⁹ Svi koji su radili u filmskoj industriji, redatelji, scenaristi, glumci, tehničari morali su biti njezini članovi. Onaj tko nije primljen, bio je isključen iz profesije. Posebno su isključeni Židovi i politički nepodobni umjetnici.²²⁰ Čime je nacistički režim stvorio čistu i ideološki usklađenu scenu.

Cenzura je bila višeslojna. Scenariji su morali biti unaprijed odobreni, a gotovi filmovi nisu smjeli u distribuciju bez dozvole Ministra propagande.²²¹ Filmskom politikom Nacističke Njemačke je upravljao koncern *Universum-Film Aktiengesellschaft*, njemačka filmska proizvodnja i prikazivačka kompanija (UFA). Postala je dominantna institucija pod nadzorom države. Time je uspostavljen centralizirani sustav u kojem nijedan film nije mogao nastati bez znanja i kontrole vlasti.

Promidžba je bila uređivana od strane jednog tijela. Bila je podijeljena u dvije faze. Filmovi 1933. godine nastojali su pokrenuti masu. Drugo razdoblje je obuhvatalo period od 1939. godine do 1942. godine.²²² U ovom periodu rađeni su filmovi protiv semitizma, Velike

²¹⁸ Ovo je najpoznatiji i često citirani dio govora. Goebbels je smatrao da film ima ogromni potencijal da utiče na mase, jer djeluje emocionalno i vizualno. David Welch, *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, Oxford University Press, Oxford, 1983., 35.

²¹⁹ Isto., 23.

²²⁰ Isto., 26.

²²¹ Richard J. Evans, *The Reich in Power*, 180.

²²² Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion - Nazi Cinema and Its Afterlif*, Cambridge Massachusetts, London, Harvard University Press, 1966., 216.

Britanije, Sovjetskog Saveza. Najpoznatiji antisemitski filmovi su bili *Jud Süß*²²³ i *Das ewige Jund*, te filmovi o koncentracijskim logorima.²²⁴ Film *Das ewige Jund* je snimljen kao pseudo-dokumentarac u kojem se Židovi prikazuju kao paraziti i "strano tijelo" u njemačkom društvu. Dok je film *Jud Süß* kostimirana drama koja je kroz povijesnu priču širila iste stereotipe.²²⁵ Ovi filmovi korišteni su kao sredstvo mobilizacije mržnje, pripremajući teren za antisemitističke politike i konačno za Holokaust. Posebno je *Jud Süß* postigao veliku popularnost. Film je pogledalo više od 20 milijuna gledatelja.²²⁶ Što pokazuje domet nacističke propagande u oblikovanju javnog mnijenja.

Najveći trag u nacističkog promižbi u svijetu filma ostavila je redateljica Leni Riefenstahl²²⁷. Njezina suradnja s Hitlerom je započela 1933. godine. Njezina dva najpoznatija filma su: *Triumph des Willens* (Trijumf volje) i *Olympia*.

Film *Triumph des Willens* predstavlja pravi primjer nacističke filmske promidžbe. Prikazan je stranački kongres NSDAP-a u Nürnbergu 1934. godine.²²⁸ Ona je u ovom filmu publiku nastojala prodobiti komunikacijom i porukama, a na taj način bi se postigao legitimitet vlasti. Zbog krupnog plana primjećuju se detalji, koji se u stvarnosti i ne bi mogli tako lako primjetiti.

U filmu se ne prikazuje svakodnevni život u nacističkoj Njemačkoj, niti aludira na političke protivnike ili progonjene manjine. Umjesto toga, on prikazuje idealiziranu viziju njemačke nacije, savršeno ujedinjene, disciplinirane i posvećene jednoj ideji. Time se konstruira fikcija „narodne zajednice“ (*Volksgemeinschaft*) koja nikada nije postojala u realnosti, već je bila politička i kulturna konstrukcija totalitarnog režima.

²²³ Veit Harlan je redatelj filma *Jud Süß*, kasnije je osuđen za svoja djela protiv čovječnosti, a tijekom suđenja se konstantno branio podatkom kako se Joseph Goebbels stalno uplita u proces izrade i snimanja filmova.. Eric Rentschler, poznati povjesničar filmografije u nacističkoj Njemačkoj, tvrdi kako je upravo ovaj film htio dati odgovor na konačno rješavanje židovskoga pitanja, odnosno problema, a to je masovna deportacija, kao i ubojstva Židova koji su živjeli u Europi. Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 216.

²²⁴ Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 217.

²²⁵ Rolf Giesen, *Nazi Propaganda Films, A History and Filmography*, Jefferson, Mc Farland, London 2003., 88-90.

²²⁶ David Welch, *Propaganda and the German Cinema*, 145.

²²⁷ Helene Bertha Amalie „Leni“ Riefenstahl (1902. – 2003.) bila je njemačka redateljica, fotografkinja i glumica, najpoznatija po svojim inovativnim, ali kontroverznim dokumentarnim filmovima za nacistički režim. Njezin rad izaziva dugogodišnje polemike jer se nalazi na sjecištu umjetničke genijalnosti i političke propagande. Leni Riefenstahl, *Memoiren*, München, Knaus Verlag, 1987., 215–219.

²²⁸ Propagandni filmovi poput Trijumfa volje 1935. godine redateljice Leni Riefenstahl snimani su uz podršku i pod nadzorom visokih službenika partije. Spomenuti film prikazuje šesti kongres Nacionalosocijalističke partije u Nürnbergu 5. – 10. septembra 1934. godine. On sadrži scene govora nacističkih vođa, spektakularne parade i masovna okupljanja pripadnika stranačkih paravojnih formacija *Sturmabteilunga* (SA) i *Schutzstaffela* (SS). Slobodan Sadžakov, Milivoje Mladenović, *Nacizam i umjetnost*, 818.

Podijeljen je u nekoliko segmenata, koji nisu kronološki složeni, već dramaturški. U ritmu pokreta, glazbe i montaže, Riefenstahl stvara gotovo hipnotički učinak na gledatelja, čime se koristi masovna psihologija u službi političke sugestije. Vizualni motivi, redovi vojnika, zastave sa svastikama, orlovi, blistavi automobili, simbolički predstavljaju snagu i red²²⁹, odnosno poželjne vrijednosti Nacističke Njemačke.

Drugi njezin film koji je bitno spomenuti jest *Olympia*. Film je nastao 1938. godine. Zanimljivo je kako je podijeljen u dva dijela. Prvi dio je *Festival naroda*, a drugi *Festival Ljepote*. Prvi prikazuje tradiciju Olimpijskih igara. Povezana je tradicija antičko grčkog doba sa igrama u Berlinu 1936. godine. Drugi dio prikazuje samo snimku berlinskih igara²³⁰. Prvi put na tim igrama nakon obnove nosila se olimpijska baklja.

Film sadrži elemente nacističke promidžbe. Zanimljivo je spomenuti kako su Nacisti podržavali samo čistu arijevsku rasu, a u filmu redateljica je prikazala dvojicu Afroamerikanaca Jesseja Owensa i Ralpa Metcalta.²³¹ Oni su bili osvajači zlatne medalje. Zauzeo je 1938. godine prvo mjesto na filmskom festivalu u Veneciji.²³² Iako je na samom početku bio zamišljen kao dokumentarac na kraju je ispao spoj glazbe i filma.

Filmovi *Trijumf volje* i *Olimpija* predstavljaju vrhunac estetskog izraza propagandnog filma u nacističkoj Njemačkoj. Dok *Trijumf volje* jasno glorificira Hitlera i nacističku ideologiju kroz monumentalne slike i pažljivo režiranu simboliku moći²³³, *Olimpija* prikrivenije promovira iste vrijednosti kroz idealizaciju tijela, discipline i nacionalnog ponosa.²³⁴

Oba filma svjedoče o iznimnom redateljskom talentu Leni Riefenstahl, ali i o moći filma da oblikuje kolektivnu svijest. Riječ je o djelima koja, iako tehnički i umjetnički

²²⁹ Masa koja na filmu uživa gledajući sebe, jačajući, na taj način, svijest o moći i jedinstvu. Pompozni vojni nastupi, zabilježeni na filmskoj traci, bili su koristan podsjetnik stanovništvu da vojska, nakon opadanja poslije Prvog svjetskog rata, ponovo ojačava. Moć prikazuju umjetnost i scene Hitlerova dolaska avionom. Hitler je bio prvi političar, koji je koristio zračni promet u vođenju svoje kampanje. Također, scenografija koja je pratila Hitlerova obraćanja naciji u filmu, velike zastave sa svastikom, figure orlova, vojne formacije, koje poslušno salutiraju vođama partije, mogu se shvatiti kao imitacija rimskih svetkovina održavanih u čast Cezara. Bertold Brecht, *Dijalektika u teatru*, preveo Davor Suvin, Nolit, Beograd 1966., 89.

²³⁰ Ivan Horvat, *Leni Riefenstahl - ubojice kroz oči umjetnice*. Essehist, časopis studenata povijesti i drugih društveno-humanističkih znanosti 1, 2009, (1), 33-38. 35

²³¹ Isto. 37.

²³² Bila je bolja od filma *Snjegujica i sedam patuljaka* Walta Disneya i sam Walt joj je čestitao na vrhunskom filmu. Isto. 38.

²³³ Slobodan Sadžakov, Milivoje Mladenović, *Nacizam i umjetnost*, 818.

²³⁴ Ivan Horvat, *Leni Riefenstahl - ubojice kroz oči umjetnice*, 33-38.

impresivna, ostaju duboko kompromitirana svojim političkim kontekstom i svrhom služenju totalitarnom režimu.

Postojali su i filmovi koji su bili melodrame, komedije i romantične priče. Oni su publici pružali bijeg iz svakodnevnosti. Njihova funkcija bila je dvostruka. Održati osjećaj normalnosti u ratnim i kriznim vremenima, te prikriveno promicati nacističke vrijednosti.

Primjeri su *Wunschkonzert*, film koji slavi ulogu radija u stvaranju zajedništva i *Die große Liebe*, ljubavna priča u kojoj se privatni život likova podređuje domoljubnim dužnostima. Takvi filmovi nisu djelovali kroz otvorenu propagandu.²³⁵ Već kroz emocionalnu identifikaciju i idealizaciju svakodnevnog života u nacističkoj Njemačkoj.

Zanimljivo je spomenuti kako je tijekom Drugog svjetskog rata film postao instrument mobilizacije. Snimani su ratni filmovi koji su veličali heroizam njemačkih vojnika i pozivali na žrtvovanje za domovinu. Tako je nastao film *Kolberg*, u kojem se povijesna opsada grada koristi kao alegorija za borbu Njemačke protiv Saveznika.²³⁶ Ovaj film svjedoči i tome koju je važnost režim pridavao propagandi do samog kraja.

Nakon 1945. godine nacistički propagandni filmovi bili su zabranjeni ili ograničeni u distribuciji. Riefenstahl je cijeli život pokušavala odvojiti svoju umjetničku reputaciju od službe režimu. Međutim, rasprave o njezinoj ulozi ostale su kontroverzne. Ipak, tehničke inovacije koje su nastale u nacističkoj kinematografiji, nove kamere, montažne tehnike, upotreba zvuka i glazbe, ostale su trajni dio historije filma.

Film u Trećem Reichu pokazuje kako umjetnost može biti pretvorena u instrument političke moći. On svjedoči o granici između umjetničkog izraza i ideološke manipulacije²³⁷, te predstavlja važan primjer opasnosti instrumentalizacije kulture u totalitarnim režimima. Manipulacija filmovima nije bila samo pitanje zabave. Već je bila ključna za nacističku viziju kontrole propagande i izgradnje mita. Filmovi su bili dizajnirani tako da prikazuju idealiziranu nacističku sliku svijeta. Dok istovremeno dehumaniziraju protivnika (naprimjer Židove) i uzdižu nacističku stranku kao spasitelja Njemačke.

²³⁵ Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 55.

²³⁶ Rolf Giesen, *Nazi Propaganda Films*, 212.

²³⁷ Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion*, 232.

10. Zaključak

Analiza umjetnosti u doba nacionalsocijalizma pruža važan uvid u načine na koje totalitarni režimi instrumentaliziraju kulturu radi oblikovanja kolektivnog identiteta, kontrole javne svijesti i uspostave jedinstvenog ideološkog svjetonazora. Ovaj rad temeljito je istražio mehanizme pomoću kojih je nacistički režim gušio umjetničku slobodu i usmjeravao umjetničku produkciju u skladu s vlastitim političkim i estetskim ciljevima.

Već u historijskom kontekstu između dva svjetska rata uočava se kako su politička nestabilnost, ekonomska kriza i društveno raslojavanje stvorili plodno tlo za radikalne ideologije. U takvom ozračju, uspon nacionalsocijalizma nije bio slučajan. On je bio odgovor na strahove i frustracije širokih slojeva njemačkog društva, a kultura i umjetnost postale su prostorom u kojem se nova ideologija željela legitimirati.

Uspon nacionalsocijalizma i dolazak Hitlera na vlast 1933. godine donose radikalne promjene u svim segmentima javnog života, uključujući i kulturu. Umjetnost više nije bila područje individualne slobode i estetskog istraživanja, nego sredstvo društvenog inženjeringa.

Utemeljeni su ideološki temelji nacističke kulturne politike, koji su počivali na rasizmu, antisemitizmu, nacionalizmu i antimodernizmu. Umjetnost je morala biti „njemačka“, „čista“, monumentalna, realistična i razumljiva. Sve drugo bilo je označeno kao prijetnja.

U tom smislu, uspostava *Reichskunstkammer* – Carske umjetničke komore, bila je ključni instrument kulturne kontrole. Samo članovi ove institucije smjeli su legalno djelovati kao umjetnici, a svi oni koji su se smatrali politički, rasno ili estetski „nepodobnima“ bili su isključeni iz javnog života. Na taj je način uspostavljena potpuna institucionalna kontrola nad produkcijom, distribucijom i recepcijom umjetnosti.

Vrhunac te ideološke i institucionalne represije bila je izložba *Entartete Kunst*, koja je javno izvrgnula ruglu modernistička djela i njihove autore. Kroz ponižavajuću postavu i

propagandne natpise, izložba je imala cilj diskreditirati cijelu avangardnu umjetnost kao „degeneriranu“, moralno i rasno izopačenu te politički opasnu. Izložba je poslužila kao vizualna potvrda nacističkog kulturnog narativa, ali i kao upozorenje svima koji su odstupali od zadanih normi.

U usporedbi s izložbom *Große Deutsche Kunstausstellung*, koja je glorificirala monumentalnu, propagandnu umjetnost u funkciji države, jasno se očituje dualna strategija, jedno se etiketira i uništava, drugo se uzdiže i veliča. Ove dvije izložbe zajedno čine dva lica iste ideološke operacije. Jedno destruktivno, drugo afirmativno. Ali, oba s ciljem uspostave kontrole nad umjetničkom produkcijom i javnim mišljenjem.

U nacističkoj Njemačkoj umjetnost nije bila promatrana kao individualni izraz duhovnosti ili estetske potrage, već isključivo kao sredstvo u službi države, rase i ideologije. „Ispravna“ umjetnost bila je ona koja je odražavala idealiziranu sliku arijeuskog čovjeka, snažnog, zdravog, podložnog autoritetu, te koja je veličala vrijednosti reda, poslušnosti i nacionalne čistoće. Sve što je odstupalo od te rigidne definicije, bilo formalno, tematski ili ideološki, bilo je označeno kao „izopačeno“, dekadentno i opasno.

Takvo shvaćanje umjetnosti kao propagandnog alata isključivalo je svaku ambivalentnost, eksperiment, introspektivnost ili kritiku. Umjetnost je morala biti jednoznačna, monumentalna i razumljiva širokim masama. Pretvorena u oblik vizualne discipline koja je podupirala mit o naciji i *Führeru*. Time je nacistički režim svjesno ugušio kompleksnost umjetničkog jezika i zamijenio ga rigidnom estetikom poslušnosti.

Rad se također bavio sudbinama umjetnika i njihovim djelovanjem u tom represivnom kontekstu. Mnogi su bili prisiljeni emigrirati, poput Maxa Beckmanna, dok su drugi, poput Emila Nolda, pokušali pronaći način opstanka unutar sustava, nerijetko uz kompromise. Neki su prekinuli s umjetničkim radom, a neki su unatoč zabrani stvarali „unutarnju emigraciju“. Njihove životne priče i umjetnička djela ostaju trajno svjedočanstvo otpora i osobne hrabrosti.

Umjetnički izrazi analizirani u ovom radu, slikarstvo, kiparstvo i film pokazuju na koje je načine nacistička ideologija koristila svaki medij. Slikarstvo i kiparstvo služili su afirmaciji idealiziranog arijeuskog tijela, seljačkog rada, majčinstva i vojne snage. Istodobno, modernističke forme bile su zabranjene, zaplijenjene ili uništene. Film, osobito u djelima poput *Trijumfa volje* Leni Riefenstahl, pokazao je kako moć vizualne propagande može

oblikovati masovnu percepciju stvarnosti i proizvoditi gotovo religiozni kult vođe, nacije i ideala.

Zaključno, nacistička kulturna politika i njezin odnos prema umjetnosti ostavili su dubok trag ne samo u povijesti Njemačke, već i u povijesti svijeta. *Entartete Kunst* i slične kampanje predstavljaju upozorenje o tome kako brzo se umjetnost može pretvoriti u oružje ili žrtvu ideološke moći. No istodobno, upravo ta represija potvrđuje i vitalnost umjetnosti kao prostora otpora, izraza i sjećanja.

Umjetnost, kada je slobodna, ima moć rušiti granice, otvarati dijalog i čuvati humanističke vrijednosti. Čak i u najmračnijim razdobljima ljudske historije. U tom smislu, ovo istraživanje podsjeća da je obrana umjetničke slobode neraskidivo povezana s obranom slobodnog društva.

Ovaj rad pokazao je da umjetnost u Trećem Reichu nije bila tek estetski fenomen, već važan politički instrument. Analizom slikarstva, kiparstva, arhitekture i filma vidljivo je da se kroz umjetnički izraz gradila i nametala ideologija. Ali, i da se u djelima progonjenih i emigriranih umjetnika očitovala kritika, otpor i alternativa totalitarnoj viziji. Tek s dolaskom Drugoga svjetskog rata i otkrivanjem stvarnih razmjera nacističkog terora, uključujući progon Židova, političkih neistomišljenika i kulturnih stvaratelja. Došlo je do potpunijeg razumijevanja štetnosti i razornosti te ideologije.

Nakon rata, umjetnici koji su bili protjerani ili zabranjeni dobili su novu poziciju u europskoj i svjetskoj povijesti umjetnosti. Mnoge zapadne zemlje, posebno Sjedinjene Američke Države, dale su utočište tim stvarateljima, čime su istovremeno obogatile vlastitu kulturu i pridonijele širenju vrijednosti modernizma i slobodnog izraza. U isto vrijeme, nacistička represija nad umjetnošću postala je predmet duboke osude i intenzivnog historiografskog interesa. Čime su se događanja poput izložbe *Entartete Kunst* pretvorila u simbol mračnog poglavlja europske civilizacije.

Globalni pogled na ta događanja oblikuje se kroz prizmu univerzalnih vrijednosti slobode govora, ljudskih prava i umjetničke autonomije. Kulturna politika nacističke Njemačke služi kao trajno upozorenje o tome kako ideologija, kada se spoji s institucionalnom moći, može razoriti temelje kulturne raznolikosti i kreativnosti. U tom smislu, razumijevanje i pamćenje ovih događaja nije samo historijski zadatak, već i

civilizacijska obveza. Kako bi se spriječilo da se slični obrasci isključivanja, manipulacije i cenzure ikada ponove, bilo gdje u svijetu.

Podsjećanje na represiju nad umjetnošću u nacističkoj Njemačkoj nije samo historijska činjenica, već poziv na suočavanje s vlastitom odgovornošću u očuvanju kulturne slobode. Umjetnost nikad ne smije biti pretvorena u sredstvo pokoravanja, nego mora ostati prostor u kojem se njeguje kritičko mišljenje, raznolikost i humanost. U vrijeme kada se granice između ideologije i kulture ponovno počinju mutiti, važno je podsjetiti da borba za slobodom umjetnosti nikad ne prestaje. Ona je trajna borba za dostojanstvo pojedinca i slobodu društva u cjelini.

Analiza nacističke kulturne politike i fenomena *Entartete Kunst* stoga nas upozorava na presudnu važnost očuvanja umjetničke autonomije i pluralizma u društvu. Umjetnost može biti prostor slobode i kritike, ali u rukama totalitarnih režima postaje oružje dominacije. Upravo zato proučavanje ovoga perioda ima trajnu vrijednost, jer nas podsjeća na krhkost umjetničke slobode i nužnost njezina stalnog čuvanja. U konačnici primjer nacističke manipulacije umjetnošću pokazuje da kultura nikad nije neutralna, već uvijek može postati polje ideoloških sukoba i političkih instrumentalizacija. Upravo zato je odgovornost suvremenih društava da razvijaju kritičku svijest o prošlosti i da stvaraju uvjete u kojima umjetničko izražavanje ostaje slobodno, pluralno i otvoreno za dijalog.

11. Bibliografija

Literatura:

Adam, Peter, *Art of The Third Reich*, Thames & Hudson, London, 1992.

Arendt, Hannah, *Izvori totalitarizma*, Feministička izdavačka kuća 94, Beograd, 1999.

Backes, Klaus, *Hitler und die Bildenden Künste*, Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich, Köln, DuMont Buchverlag, 1988.

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

Bohm-Duchen, Monica, *Art and the Second World War*, Lund Humphries, 2013.

Bradley, William, *Emil Nolde and German Expressionism: A Prophet in His Own Land*, Mellen Press, Michigan, 1986.

Breton, André, *Manifesto of Surrealism*, The University of Michigan Press, 1929.

Brecht, Bertold, *Dijalektika u teatru*, preveo Davor Suvin, Nolit, Beograd, 1966.

Burleigh, Michael, *The Third Reich, A New History*, Pan Macmillan, London, 2012.

Dirlmeier, Ulf, *Povijest Njemačke*, Barbat, Zagreb, 1999.

Evans, Richard J., *The coming of the Third Reich*, Allen Lane, New York 2004.

Evans, Richard J., *The Reich in Power*, The Penguin Press, New York, 2005.

Evans, Richard J., *The Third Reich at War*, Penguin, London, 2008.

Fischer, Klaus P., *Nazi Germany: A New History*, The Continuum International, New York, 1995.

Giesen, Rolf, *Nazi Propaganda Films, A History and Filmography*, Jefferson, Mc Farland, London 2003.

Golomstock, Igor, *Totalitarian Art*, Overlook Press, New York, 1990.

- Goodrick-Clare, Nicholas, *The Occult Roots of Nazism*, New York University Press, New York, 1992.
- Grosshans, Henry, *Hitler and the Artists*, Holmes & Meier, 1983.
- Hamilton, Alaster, *Fašizam i intelektualci 1919–1945*, Vuk Karadžić, Beograd, 1978.
- Hinz, Berthold, *Kunst und Macht im Dritten Reich*, Hanser Verlag, München, 1979.
- Hitler, Adolf, *Mein Kampf*, Zentralverlag der NSDAP., Frz. Eher Nachf., G.m.b.H., München, 1999.
- Horvat Pintarić, Vera, *Od kiča do vječnosti*, Naklada CDD Saveza socijalističke omladine Hrvatske, 1979.
- Kershaw, Ian, *Hitler, a biography*, w.w. Norton & Co, New York, 2008.
- Koonz, Claudia, *The Nazi Conscience*, Harvard University Press, 2003.
- McCloskey, Barbara, *Marking Time: Women and Nazi Propaganda Art during World War II*, Contemporaneity, Vol. 2, 2012.
- Michud, Eric, *The Cult of Art in Nazi Germany*, Stanford University Press, 2004.
- Mitrović, Andrej, *Angažovano i lepo: umetnost u razdoblju svetskih ratova: 1914–1945*, Narodna knjiga, Beograd, 1983.
- Mitrović, Andrej, *Vreme netrpeljivih*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1974.
- Mosse, George L., *Nazi Culture, Intellectual Cultural and Social Life in the Third Reich*, Grosset & Dunlap, New York, 1966.
- Mosse, George L., *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, Oxford University Press, 1996.
- Nolte, Ernst, *Fašizam u svojoj epohi*, Prosveta, Beograd, 1990.
- Partsch, Susanna, *Paul Klee 1879–1940*, Taschen, Köln, 2009.
- Peters, Olaf, *Degenerate Art, The Attack on Modern Art in Nazi Germany 1937.*, Prestel, New York 2014.
- Petropoulos, Jonathan, *The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany*, Oxford University Press, New York, 2000.
- Petropoulos, Jonathan, *Art as Politics in the Third Reich*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1966.
- Popov, Čedomir, *Od Versaja do Danciga*, Nolit, Beograd, 1976.

Potter, Pamela M., *Art of Suppression: Confronting the Nazi Past in Contemporary German Art*, University of California Press, 1st ed., 2016.

Richter, Hans, *Dada: Art and Anti-Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1997.

Riefenstahl, Leni, *Memoiren*, Knaus Verlag, München, 1987.

Russell, Martin, *Picasso's War*, E. P. Dutton, New York, 2002.

Schulze, Hagen, *Kratka Njemačka povijest*, Srednja Europa University Press, Zagreb-Sarajevo, 2012.

Shirer, William L., *Uspon i pad Trećeg Reicha*, Znanje, Zagreb, 1977.

Speer, Albert, *Inside the Third Reich*, Weidenfeld & Nicolson, 1970.

Spotts, Frederic, *Hitler and the Power of Aesthetics*, Hutchinson, London, 2002.

Vistrič, Robert S., *Hitler i holokaust*, Alexandria Press, Beograd, 2004.

Whitford, Frank, *Bauhaus: A History of Modern Design*, Thames & Hudson Ltd, London, 1984

Welch, David, *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, Oxford University Press, Oxford, 1983.

Članci:

Aronson, Jeffrey K., *The diagnosis of art: Ernst Ludwig Kirchner's 'nervous breakdown'*, *Journal of the Royal Society of Medicine*, 2010., Mar 1;103(3):112–113

Horvat, Ivan, *Leni Riefenstahl – ubojice kroz oči umjetnice*, *Essehist*, 2009, : časopis *studenata povijesti i drugih društveno-humanističkih znanosti* 1, 33-38.

Kiger, Patrick, *The Treaty of Versailles Punished Defeated Germany with These Provisions*, 2019. *Sprink Journal of Arts Humanities and Social Sciences* 3(6), 28-34.

Sadžakov, Slobodan, Mladenović, Milivoje, *Nacizam i umjetnost*, Univerzitet u Novom Sadu, *Pedagoški fakultet, pregledni članak, UDK 321.64:7(045)*, 811–825.

Welch, David, *Nazi Propaganda and the Volksgemeinschaft: Constructing a People's Community*, *Journal of Contemporary History*, 2004., *Publications, London, Thousand Oaks, CA and New Delhi*, Vol 39(2), 213–238.

Web stranice:

Katalog *Entartete Kunst*, <http://lcc.onlineculture.co.uk/ttp/ttp.html?id=1bdc351-e431-45a2-8fa7-4fa343bdc27f&type=book> (pregledano 18. januara 2025.)

Ines Schlenker, *Great German Art Exhibition (1937. – 1944.)*, Historisches Lexicon Bayerns, [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Gro%C3%9Fe_Deutsche_Kunstaussstellung_\(1937-1944\)K.C3.BCnstler_und_Besucher](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Gro%C3%9Fe_Deutsche_Kunstaussstellung_(1937-1944)K.C3.BCnstler_und_Besucher) (pregledano 13. januar 2025.)

Hermann Gradl, *Schwarzwald*, 1937., ulje na platnu, <https://germanartgallery.eu/hermanngradl-titisee/> (pregledano 13. januar 2025.) Katalog *Velike izložbe njemačke umjetnosti 1937.*, <https://www.gdk-research.de/db/apsisa.dll/ete> (pregledano 13. januar 2025.)

Robert Streit, *Kamenolom*, ?, ulje na platnu, 88,5 x 100 cm, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1937., <https://www.gdk-research.de/en/obj19400758.html> (pregledano 13. januar 2025.) Katalog *Velike izložbe njemačke umjetnosti 1937.*, <https://www.gdk-research.de/db/apsisa.dll/ete> (pregledano 13. januar 2025.)

Adolf Ziegler, *Boginja umjetnosti*, 1938., ulje na platnu, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1938., https://spartacus-educational.com/Adolf_Ziegler.htm (pregledano 18. januar 2025.)

Adolf Ziegler, *Terpsihora*, 1935., izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1937., https://spartacus-educational.com/Adolf_Ziegler.htm (pregledano 18. januar 2025.) John Simkin, Adolf Ziegler, *Spartacus Educational*, https://spartacus-educational.com/Adolf_Ziegler.htm (pregledano 18. januar 2025.)

Adolf Ziegler, *Sjedeći ženski akt*, 1942., izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1942., https://spartacus-educational.com/Adolf_Ziegler.htm (pregledano 18. januar 2025.)

Werner Peiner, *Ljeto*, 1933., ulje na platnu, 120x70 cm, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1938., <https://germanartgallery.eu/werner-peiner-deutsche-erde/> (pregledano 18. januar 2025.).

Werner Peiner, *Jesen*, 1933., ulje na platnu, 120x70 cm, <https://germanartgallery.eu/werner-peiner-deutsche-erde/> (pregledano 18. januar 2025.).

Werner Peiner, *Zima*, 1933., ulje na platnu, 120x70 cm, <https://germanartgallery.eu/wernerpeiner-deutsche-erde/> (pregledano 18. januar 2025.).

Werner Peiner, *Proljeće*, 1933., ulje na platnu, 120x70 cm, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1938., <https://germanartgallery.eu/werner-peiner-deutsche-erde/> (pregledano 18. januar 2025.).

Werner Peiner, *Mali zimski krajolik*, 1931., ulje na platnu, <https://www.gdkresearch.de/en/obj19401605.html> (pregledano 7. svibanj 2025.) Werner Peiner, Deutsche Erde, German Art Gallery, <https://germanartgallery.eu/werner-peiner-deutsche-erde/> (pregledano 18. januar 2025.)

Werner Peiner, *Rano jutro u planinama Eifela*, 1932., <https://germanartgallery.eu/wernerpeiner-deutsche-erde/> (pregledano 12. januar 2025.) Werner Peiner, Eifel Landscape, German Art Gallery, <https://germanartgallery.eu/werner-peiner-eifel-landscape/> (pregledano 18. januar 2025.)

Hans Schmitz-Wiedenbrück, *Radnici, Vojnici, Zemljoradnici*, izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1941., https://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/kunst-undpropaganda/bilder_zum_krieg.html (pregledano 18. januar 2025.)

Hermann Otto Hoyer, *U početku bijaše riječ*, 1937., izloženo na Velikoj izložbi njemačke umjetnosti 1937., <https://artsandculture.google.com/asset/in-the-beginning-was-the-word/PwF1PmqUd6PbPw> (pregledano 18. januar 2025.)

Evangelje po Ivanu, Kršćanska sadašnjost, <https://biblija.ks.hr/evangelje-po-ivanu/1> (pregledano 18. januara 2025.)

Emil Scheibe, *Hitler na bojištu*, 1942./43.,

<https://preview.redd.it/nritgp0mlur81.jpg?auto=webp&s=89a0be96602e576c86b5be48fa3437298fa0d5cb> (pregledano 18. januar 2025.)