

## De verwording van het volmaakte

*Over Gottfried Benn en de kunst van het Derde Rijk*

In 1934 schreef de Duitse expressionistische dichter Gottfried Benn een essay, getiteld *Dorische Welt*, waarin op een van de eerste bladzijden deze alinea voorkomt:

‘Een wereld in een licht dat vaak beschreven is. Het is ochtend, de noordenwind heeft zich verheven die de barken van Athene naar de Cycladen voert, en de zee neemt zoals bij Homerus de kleuren aan van de wijn en van het viooltje, tegen de roestige rotsen kabbelt het zachtjes, alles is doorzichtig, in elk geval in Attika, alles heeft kleuren, ook de Olympiërs: Pallas, de witte, en Poseidon, de azuren God. Ja, doorzichtig, dat is het woord, al wat de Griek uit handen geeft, dat is ruimtelijk daar, sterk belicht, plastiek, zuiver voorwerp, zijn eeuwen verrijkten de Peloponnesos, zetten de heuvels en eilanden vol, legden iets boven het oppervlak van de weiden, verhoogden deze geografisch boven de zeespiegel, en wel met iets dat uitdrukking had gewonnen; iets levends, gekerfd door de wil en door de ervaring van het ras; porfier dat bewerkt was door droom, kritiek en hoogste verstand; klank en daarop de lijnen van de menselijke beweging, van zijn manieren van doen, van zijn gebaren, van zijn ruimtelijke structuur’.<sup>i</sup>

Het zeer lyrische essay heeft ook nog een ondertitel en die kan misschien iets duidelijker maken wat de alinea te betekenen heeft. De ondertitel luidt: ‘Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht’. Benn's stelling komt er - in grote lijnen - op neer dat in de Griekse cultuur een uitzonderlijke combinatie van kunst en macht tot stand is gekomen, een zeldzame eenheid, resulterend in een schoonheid die kunstig en natuurlijk tegelijk is, een volstreekte harmonie. In de geciteerde alinea probeert hij daarvan een indruk te geven. Bron van deze harmonie was de cultuur van de Doriërs, later voortgezet in Sparta, waarvoor Benn een uitgesproken bewondering blijkt te hebben. Een cultuur die getuigt van een fysieke en een esthetische superioriteit. Het gaat, zoals hij schrijft, om een ‘openbare, een fysiologische wereld’. Overdreven illusies maakt Benn zich daarbij niet; hij realiseert zich heel goed dat de antieke wereld berustte op de ‘botten der slaven’.<sup>ii</sup> De Dorische wereld die hij bezingt is er een van strijd, van tragisch levensbesef en harde mannelijkheid. Maar ook is zij er een van maatgevoel en kunst. In de Dorische wereld is sprake van ‘een ordening, waarin de stof van de aarde en de geest van de mens nog ineengestremgeld en gepaard, elkaar zelfs in de hoogste mate stimulerend, dat bewerkstelligen, wat onze tegenwoordig zo geschonden blikken zoeken: kunst, het volmaakte’.<sup>iii</sup>

Wat de Dorische wereld die Benn oproept te zien geeft is een volmaakte combinatie van kunst en macht en daardoor krijgt die wereld zelf iets volmaakts. De concrete belichaming van het allerhoogste waartoe de menselijke creativiteit in staat is.

Gottfried Benn was uiteraard niet de eerste of de enige die over de Griekse oudheid heeft gesproken in termen van volmaaktheid. Sinds de Renaissance geldt de Oudheid, zowel de Griekse als de Romeinse trouwens, als een hoogtepunt van culturele creativiteit, waarvan men lange tijd heeft gedacht dat het hoogstens via een zorgvuldige *imitatio* te evenaren zou zijn. In de classicistische esthetica kreeg de volmaaktheid echter niet zozeer een fysiologisch als wel een metafysisch fundament.

In aansluiting op Plato's ideeënleer werd de volmaaktheid verbonden met een reële schoonheid die a priori gegeven was - aan gene zijde van zintuiglijke werkelijkheid, als een eeuwige vorm of idee.<sup>iv</sup> De volmaakte schoonheid was een transcendente entiteit, via rationele kennis en nabootsing van de natuur in het kunstwerk te benaderen. De kunstenaars van de Oudheid waren daarin, zo vond men, tot nu toe het beste geslaagd. Daarom deden de latere kunstenaars er goed aan de antieke kunst en literatuur tot voorbeeld te nemen. In de classicistische poëtica zijn niet voor niets allerlei regels opgesteld, geïnspireerd door de literatuur van de Oudheid, die de dichter moest volgen om zijn doel te bereiken. Alleen zo kon men hopen een zelfde perfectie en volmaaktheid te realiseren.

Wanneer Gottfried Benn zijn essay schrijft, in de twintigste eeuw, is van het geloof in zo'n metafysische schoonheid niet veel meer over. Sinds de Romantiek stelt de kunstenaar zijn eigen regels op en is de schoonheid niet meer een afglans van de eeuwige idee, maar een creatie van het artistieke genie. Sinds Nietzsche de 'dood van God' heeft afgekondigd, is er zelfs in het geheel geen sprake meer van eeuwige ideeën, waarden of waarheden. Het metafysische bouwwerk, die schitterde rationele harmonie waarin de schoonheid haar plaats vond, ligt aan gruzelementen. De moderne wereld is een gebroken wereld geworden, wat in de cultuur tot uiting komt (zoals Nietzsche meer dan eens heeft betoogd) doordat er niet meer van één alomvattende 'grote stijl' kan worden gesproken. De schoonheid is geïndividualiseerd, de kunst is in de moderne maatschappij een deelgebied geworden, een autonoom domein, waarvan geen eenheidsscheppende kracht meer uitgaat.

Gottfried Benn, schrijvend in de schaduw van Nietzsche, was zich van deze situatie terdege bewust. In zijn autobiografie *Doppelleben* heeft hij het over de 'totale desintegratie van ons tijdperk'. Door de eeuwen heen had de westerse mens zijn vertrouwen gesteld in 'religie, filosofisch idealisme, verlichting en humanisme', en wat bleek? Het was allemaal 'dwaling, kwelling, kramp, gereutel, delirium'.<sup>v</sup> Zijn 'Dorische wereld' is dan ook een wereld die aan de abstracties van de metafysica vooraf gaat. De kunst ontstaat er niet zozeer uit eeuwige schoonheid, als wel uit macht. Ook hierin volgt hij Nietzsche, die de Dorische staat en de Dorische kunst had omschreven als een 'permanent oorlogskamp van het Apollinische'.<sup>vi</sup> Maar al met Euripides ziet hij het verval intreden: 'Bij Euripides begint de mens, het Hellenisme, de humaniteit. De mythe is verbruikt, thema wordt het leven en de geschiedenis. De Dorische wereld was mannelijk, nu wordt zij erotisch, liefdeskwesaties beginnen, vrouwenstukken, vrouwen titels: Medea, Helena, Alcestis, Iphigeneia, Elektra, deze reeks eindigt bij Nora en Hedda Gabler. De psychologie begint. Wat begint is dat de goden klein worden en de groten zwak, alles wordt alledaags, de Shawse mediocriteit'.<sup>vii</sup>

De 'Dorische wereld' lijkt opeens wel heel ver in het verleden te liggen. Maar dat is gezichtsbedrog, meent Benn. Zoals er in Griekenland altijd 'een soort weemoed naar Sparta' was blijven bestaan (Plato is voor hem nog de 'laatste geestelijke Doriër' - ongetwijfeld niet vanwege diens ideeënleer, maar vanwege diens aristocratische verzet tegen de Atheense democratie), zo roept die voorbijgevoerde wereld ook ons nog altijd vanuit de verte. Want: 'Het leven wil meer dan leven, wil omtrek, stijl, abstractie, verdiept leven, geest'. De herinnering aan die volmaakte harmonie van kunst en macht laat ons

niet los, ook al blijkt een herhaling er niet meer in te zitten. 'Alle lust wil eeuwigheid, zei de vorige eeuw, de nieuwe eeuw zegt: Alle eeuwigheid wil kunst. De absolute kunst, de vorm'.<sup>viii</sup> Met andere woorden: de volmaaktheid van de Dorische wereld is nog alleen bereikbaar in het kunstwerk, als een postume, louter formele rest van het verdwenen ideaal.

Het klinkt niet erg optimistisch. Toch had Benn, kort voordat hij zijn essay schreef, hierover nog heel anders gedacht. Toen had hij namelijk, een jaar lang, de illusie gekoesterd dat eenzelfde harmonie tussen kunst en macht als in de Griekse oudheid had bestaan ook nu nog tot de mogelijkheden behoorde. Zijn 'formalisme' hoefde zich misschien toch niet alleen tot de kunst te beperken, maar zou ook als 'antropologisch' principe dienst kunnen doen, om vorm te geven aan de nieuwe Duitse mens die uit de nevelen van de geschiedenis te voorschijn was gekomen. Dank zij de 'nationale revolutie' van Adolf Hitler en diens nationaal-socialistische beweging zou de verzonken 'Dorische wereld' in het Duitsland van de twintigste eeuw opnieuw werkelijkheid kunnen worden.

### **Wedergeboorte dank zij de kunst**

Het is lange tijd nogal ongebruikelijk geweest om nationaal-socialisme en kunst of cultuur met elkaar in verbinding te brengen. Aan Goering wordt de boutade toegeschreven: 'Als ik het woord cultuur hoor, dan trek ik mijn pistool'.<sup>ix</sup> Het Derde Rijk wordt doorgaans geassocieerd met de afbraak van kunst en cultuur, met boekverbrandingen, met bruto geweld, met massamoord en oorlog, met barbarij van het ernstigste kaliber. Die associaties hebben nog altijd hun geldigheid niet verloren, maar om te begrijpen wat het Derde Rijk precies is geweest en - vooral - om te begrijpen hoe de nazi's hun onderneming zelf hebben gezien, kennen ze ook hun beperkingen.

Al in *Mein Kampf* noemt Hitler de staat niet een 'doel', maar een 'middel'. De staat heet daar te zijn: 'de voorwaarde voor de vorming van een hogere cultuur'.<sup>x</sup> Later, in diverse redevoeringen, blijkt dat Hitler dit standpunt niet heeft verlaten. Zo zegt hij in 1937 dat de wederopstanding van Duitsland niet tot de politiek en de economie beperkt mag blijven; zij moet zich ook tot de cultuur uitstrekken. Hitler spreekt zelfs de overtuiging uit dat de cultuur in de toekomst een 'veel grotere betekenis' zal krijgen dan die beide eerste zaken.<sup>xi</sup>

Opmerkelijk is ook de artistieke achtergrond van zoveel nazi-kopstukken. Om te beginnen Hitler zelf, die zijn carrière - zij 't zonder veel succes - was begonnen als kunstschilder en die er in zijn jonge jaren van had gedroomd een groot architect te worden. Goebbels had een roman geschreven (*Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebüchblättern*), Rosenberg en Speer waren architecten. Goering trad op als 'maecenas' en hing later zijn huizen vol met overal vandaan geroofde kunst. Baldur von Schirach, leider van de *Hitler-Jugend*, had enkele dichtbundels op zijn naam staan. Dat hun Derde Rijk een rijk van kunst en cultuur moest worden, wordt gezien deze persoonlijke achtergronden misschien wat minder verwonderlijk.

De verwondering slaat pas weer toe wanneer we de kunst in ogenschouw

nemen die het Derde Rijk daadwerkelijk heeft voortgebracht. Tegenwoordig staat deze kunst, zoals men weet, niet in hoog aanzien. Uit de musea is zij verdwenen, boeken van nazi-auteurs worden nog maar zelden herdrukt. Namen als Otto Kirchner, Sepp Hiltz, Udo Wendel, Julius Engelhard, Ivo Saliger, Werner Peiner, Hanns Johst, Edwin Erich Dwinger, Wil Vesper, Erwin Guido Kolbenheyer, Hermann Stehr, Emil Strauss, Hans Grimm, Agnes Miegel, Böttcher von Münchhausen en Werner Beumelburg zeggen tegenwoordig niemand meer iets - alleen de kolossale beeldhouwwerken van Arno Breker genieten nog een zekere - omstreden - bekendheid. Toch waren dit tussen 1933 en 1945 (en voor een deel ook daarvoor) in Duitsland grote namen in de wereld van kunst en literatuur.<sup>xiii</sup>

Wat deze nazi-kunst en literatuur gemeenschappelijk heeft, is dat zij vrijwel zonder uitzondering gebruik maakt van traditionele artistieke vormen. Elk experiment is afwezig, de nadruk ligt op ouderwets degelijk vakmanschap, zonder opvallende originaliteit. Romans en verhalen zijn hetzij romantisch, hetzij realistisch of naturalistisch; schilderijen en beeldhouwwerken sluiten daar bij aan, met een voorkeur voor de klassieke figuratieve stijl, zoals die de hele negentiende eeuw door en ook nog in de twintigste eeuw op de kunstacademies werd onderwezen.

De volmaaktheid staat bij de nazi-kunstenaars in hoog aanzien; al hun werken doen hun uiterste best 'volmaakt' te zijn, maar dan vooral in de betekenis van foutloos, smetteloos, af. Wat wordt geschilderd of bezongen is vrijwel steeds het ideaal, de belichaamde perfectie, de wereld zoals zij eigenlijk zou moeten zijn volgens de nationaal-socialistische *Weltanschauung*. Een wereld vol heroïsche soldaten, nijvere boeren, geestdriftige arbeiders, zorgzame moeders, godgelijke leiders. Tegenwoordig noemen we zulke kunst *kitsch*. Men heeft wel vlijtig de klassieke vormen geïmiteerd, maar de overtuigingskracht ontbreekt eraan. De eeuwige schoonheid is een sjablonen geworden, beroofd van haar oorspronkelijke substantie, een zielloos derivaat.

Het is niet zo dat de kunst, die nu met het nationaal-socialisme wordt geassocieerd, pas in 1933 zou zijn ontstaan; zij was in werkelijkheid al lang voordien aanwezig, als de om haar conservatieve opvattingen veelal gesmade tegenvoeter van modernisme en avant-garde. Na 1933 kreeg zij het rijk alleen. Maar deze plotseling verworven hegemonie ging wel gepaard met een ingrijpende verandering van status. Binnen het Derde Rijk kreeg de kunst een geheel andere plaats dan in de democratische samenleving van de Weimartijd of van het heden. En dat relativeert onwillekeurig het oordeel dat haar tegenwoordig treft. Na 1933 (en tot 1945) golden in Duitsland niet meer dezelfde criteria.

Romans, toneelstukken, gedichten, schilderijen en beeldhouwwerken werden niet in de eerste plaats gewaardeerd als individuele uitingen van individuele kunstenaars; ze werden gewaardeerd vanwege hun functie in het grote geheel, dat mede dank zij de kunst tot stand zou komen. Kunstenaars en schrijvers werden in de eerste plaats een *pedagogische* rol toebedeeld. In een redevoering uit 1933 spreekt Hitler dat onomwonden uit: 'Ons gezamenlijk opvoedingswezen - het theater, de film, literatuur, pers, radio - zij alle worden beschouwd en ook beoordeeld als middelen tot deze doelen'. Welke doelen? In de volgende zin lezen we: 'Ze hebben alle het behoud van de in het wezen van ons *Volkstum* liggende eeuwigheidswaarden te dienen'.<sup>xiiii</sup>

Het volk is dus het criterium, waaraan de ware kunst dient te beantwoorden. Later, in een andere redevoering, zou Hitler zeggen: 'De kunstenaar scheidt niet slechts voor de kunstenaar, maar hij scheidt net als alle anderen voor het volk! En wij zullen ervoor zorgen, dat juist het volk van nu af aan weer wordt opgeroepen om over zijn kunst te oordelen' - het volk zou opnieuw 'zum Richter über seine Kunst' worden. Dat was namelijk in de voorafgaande periode, onder het gehate 'System' van Weimar, niet het geval geweest. Toen had men de mensen geleerd dat kunst iets internationaals was en dat stijlen afhankelijk waren van de tijd waarin ze ontstonden. Kunst moest daarom 'modern' zijn. Allemaal leugen en bedrog, aldus Hitler. Echte kunst trekt zich niets aan van 'modern' of 'niet-modern', want 'de ware kunst is en blijft in haar prestaties altijd een eeuwige kunst. [...] Haar waardering verdient zij voor zichzelf als een uit het diepste wezen van het volk ontspruitende onsterfelijke openbaring'.

De redevoering waaruit dit citaat afkomstig is, sprak Hitler uit bij de opening van de *Erste Grosse Deutsche Kunstausstellung*, in 1937 gehouden in het speciaal daartoe bestemde *Haus der deutschen Kunst* te München.<sup>xiv</sup> Kort daarop ging, eveneens in München, een andere tentoonstelling open, gewijd aan de *entartete Kunst* van de Weimartijd, de 'moderne' kunst waartegen Hitler in zijn rede tekeer ging. Zodat iedereen duidelijk met eigen ogen kon zien hoe het wel en hoe het niet hoorde.

Die moderne kunst was 'ontaard', een uiting van verderfelijke 'culturbolsjewisme', omdat zij voor een gewone gezonde Duitser niet te begrijpen was; men had er altijd uitleg en explicatie bij nodig. Dat kwam doordat deze kunst niet aan het volk was ontsproten, maar aan de waan van de dag. Onder de tirannie van de 'moderniteit' werd de kunst volgens Hitler gelijkgesteld aan 'het handwerk van onze moderne kleermakerijen en modeateliers' [...] En wel volgens het principe: elk jaar weer eens wat anders. Nu eens impressionisme, dan weer futurisme, kubisme, en misschien ook dadaïsme, etc.' Telkens moest het nieuwe weer met andere 'leuzen' aan de man worden gebracht, en ondertussen vulden de 'joodse kunsthandelaars' hun zakken.

Aan deze 'waan' zou Hitler voorgoed een eind maken. Wat ervoor in de plaats kwam, kon men in het *Haus der deutschen Kunst* komen bewonderen. Daar trof men 'ehrliche künstlerische Leistung', die geen uitleg nodig heeft om begrepen te worden. Het volk kon er zich spiegelen aan zijn eigen ideaalbeeld, zijn eigen geprojecteerde volmaaktheid, en zo - onder de indruk van het getoonde - worden wat het eigenlijk was. Daarin school de pedagogische, letterlijk en figuurlijk vormende waarde van deze kunst.

De Duitse kunst waar Hitler zo hoog van opgeeft, is dus een middel om de amorfe massa te mobiliseren en te veranderen in het homogene volk, dat in het Reich vervolgens zijn bestemming vindt. In feite was dát het ware kunstwerk, waarvan de afzonderlijke kunstwerken niet meer waren dan behulpzame onderdelen, middelen ter vervolmaking van het gegeven materiaal. Achter al die individuele kunstenaars en schrijvers doemt zo één kunstenaar op, die alle andere in de schaduw stelt: Adolf Hitler zelf, de geniale politieke artiest of architect. Van hem werd niet voor niets gezegd dat hij een Michelangelo had kunnen worden, als hij zich niet geroepen had

gevoeld om als *Führer* het Duitse volk aan een 'wedergeboorte' te helpen. Een wedergeboorte dank zij de kunst, want zo en niet anders werd de politiek door de nazi's gezien.

Exemplarisch is wat dit betreft een brief die Goebbels in 1933 aan de dirigent Wilhelm Furtwängler stuurde: 'Ook de politiek is een kunst, misschien wel de hoogste en meest omvattende die er bestaat, en wij die de moderne Duitse politiek vormgeven voelen ons daarbij als artistieke mensen, aan wie de verantwoordelijke opgave is toevertrouwd uit de ruwe stof van de massa het stevige en vormvaste bouwwerk van het volk te creëren'.<sup>xv</sup>

## Organisme en organisatie

Het fascisme is de 'Ästhetisierung der Politik', schreef Walter Benjamin in zijn beroemde essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* uit 1934.<sup>xvi</sup> Maar geldt dit wel alleen voor het fascisme? De gedachte dat politiek een kunst is, heeft een lange geschiedenis, die op z'n minst teruggaat tot Plato. In zijn *Politeia* presenteert Plato bij monde van Socrates de staatsman als een kunstenaar die naar 'goddelijk voorbeeld' zijn politieke kunstwerk creëert, na eerst het 'doek' te hebben schoongeveegd.<sup>xvii</sup> In feite betreft het de ultieme droom van de maakbare samenleving, waarvan elke utopie - al dan niet naar 'goddelijk voorbeeld' - de uitwerking is.

In de praktijk gebracht werd deze droom tijdens de Franse Revolutie, toen de nieuwe machthebbers niet alleen het 'doek' schoonveegden, maar ook met behulp van publieke feesten, symbolen, rituelen en ceremonieën een geheel nieuwe samenleving uit de grond probeerden te stampen, als was het een kunstwerk.<sup>xviii</sup> Door het romantische nationalisme werd dit voorbeeld nagevolgd, met als meest invloedrijke exponent de door Hitler hevig bewonderde Richard Wagner, die via het *Gesamtkunstwerk* de Duitse natie hoopte te revitaliseren.<sup>xix</sup> Ook passen de politieke 'Künstler' in dit verband, over wie Nietzsche spreekt in *Zur Genealogie der Moral* en uit wier meedogenloze creatieve vermogen ooit de samenleving was voortgesproten.<sup>xx</sup> Hetzelfde geldt voor de avant-gardebewegingen van de twintigste eeuw, de futuristen, de expressionisten en de surrealisten, die mede onder invloed van Nietzsche de kunst beschouwden als de bron voor een nieuwe wereld en een nieuwe mens. In deze context hoort Gottfried Benn thuis met zijn nostalgie naar de 'Dorische wereld', waarvan het 'volmaakte' samengaan van kunst en macht wellicht herhaald zou kunnen worden in het Duitsland van na de 'nationale revolutie'.

De nationaal-socialistische toekomst was ook voor Hitler een nieuwe wereld met een daarbij passende nieuwe mens, een creatie van de staatsman-kunstenaar, maar wel op basis van het voorhanden zijnde volk, of liever: ras. Hitler belichaamde in eigen ogen de 'gestaltende' kracht van het cultuurscheppende arische ras, die het rassenmengsel waaruit het Duitse volk bestond weer tot een robuuste eenheid zou smeden. Hij stond dus niet buiten het volk, maar het volk creëerde zichzelf via hem. Dat gold ook voor de andere kunstenaars van het Derde Rijk, werkzaam op een lager echelon; via hen schiep het volk zichzelf. Er was sprake van een autocreatie, waarbij de *Führer* als *primus inter pares* slechts de functie vervulde van sturende en ordenende

intermediair, ook al was hij bekleed met een absolute autoriteit. De kunstenaar werkte met gegeven materiaal en ook het resultaat stond in zekere zin vast.

Dat heeft consequenties voor de volmaaktheid die dit politieke *Gesamtkunstwerk* zou kunnen belichamen. Die volmaaktheid berust op een immanentie en niet op een transcendentie. Het politieke kunstwerk blijft gebonden aan het volk. De volmaaktheid is slechts eeuwig zolang het volk eeuwig is. Het gaat dus, in tegenstelling tot de classicistische eeuwigheid, om een relatieve eeuwigheid. Daarin verraadt het nationaal-socialisme zijn moderne, geseclariseerde karakter. Hitler verzet zich weliswaar tegen het 'vergankelijke' karakter van de moderne kunst met haar horigheid aan de waan van de dag, maar bij nader inzien blijkt ook de Duitse kunst die hij daarvoor in de plaats wil stellen vergankelijk te zijn: 'Wij nationaal-socialisten kennen slechts één vergankelijkheid, dat is de vergankelijkheid van het volk zelf. Zolang een volk echter bestaat, is het in de vlucht der verschijnselen de rustende pool. Het is het Zijnde en het Blijvende'. De kunst is 'als de wezensuitdrukking van dit Zijnde een eeuwig monument. [...] En deze eeuwigheid ligt besloten in het leven der volken, dus zolang deze zelf eeuwig zijn, d.w.z. bestaan'.<sup>xxi</sup>

Een eeuwigheid die tegelijkertijd vergankelijk blijkt te zijn - onwillekeurig raakt de taal met zichzelf in de knoop als men dit precies probeert weer te geven. Binnen de *Weltanschauung* van het nationaal-socialisme, een mengeling van sociaal-darwinisme en nietzscheaanse 'Wille zur Macht', valt alles echter op zijn plaats. Tegenover de 'mechanische' abstracties van de ratio plaatsen de nazi's de mythische eenheid van 'bloed' en 'geest', van 'organisme' en 'organisatie'. In *Mein Kampf* had Hitler geschreven dat 'organisatie' iets is, 'dat zijn voortbestaan te danken heeft aan het organische leven, de organische ontwikkeling'. De nationaal-socialistische beweging moest daarom een 'bouwsel' worden, dat 'als levend organisme vervuld is van de meest sterke en duurzame kracht en daardoor geschikt om een idee te dragen en voor dit idee de weg naar het succes vrij te maken'.<sup>xxii</sup> Dezelfde gedachte inspireerde de autocreatie die na de *Machtübernahme* ter hand werd genomen. Het hele culturele leven van Duitsland moest worden getransformeerd in een goedlopende machinerie om het 'organische' kunstwerk van de *Führer* tot stand te brengen.

Alle kunstenaars werden ondergebracht in een *Reichskulturkammer*, onderverdeeld in verschillende vakgebieden, nadat eerst alle 'ontaarde' kunstenaars waren verwijderd of uit eigen beweging de benen hadden genomen. De overgebleven kunstenaars en schrijvers werden daardoor formeel een soort ambtenaren, in dienst van het Derde Rijk, wat nog eens hun instrumentele karakter in de handen van de enige echte kunstenaar benadrukt. Typerend is een passage uit een rapport van een functionaris van de *Reichskulturkammer* inzake de organisatie van de literatuur: 'Voor de eerste keer moest hier een stabiele orde worden geïntroduceerd, die haar richtlijnen niet ontleent aan de arbeidsvorm maar aan de arbeidsfunctie [...] Daaruit volgt dus, dat alles wat als een functie van het energiebegrip "literatuur" moet worden beschouwd tot de *Reichsschriftums-kammer* behoort, dat hierbij de literatuur van een natie niet wordt gezien als een af te grenzen domein met bepaalde specifieke kenmerken en opgaven, maar als een voortdurend werkzame en uit zichzelf voortspruitende kracht, die het gezamenlijke leven van de natie "integreert" en van haar kant een "integratie"

van dit nationale gezamenlijke leven presenteert als een voortdurend creatief proces'.<sup>xxiii</sup>

Vanzelfsprekend bleef een en ander niet beperkt tot de wereld van kunst en literatuur. Het gehele maatschappelijke leven was immers veranderd in een 'creatief proces', met als doel de homogenisering van de massa, de wording van het *Volk* als drager van nieuwe 'hogere cultuur'. Terreur en geweld werden daartoe ingezet, maar van minstens zo groot belang was de ideologische esthetisering van het openbare leven. Een taak waarvan met name Goebbels, rijksminister voor *Volksaufklärung und Propaganda*, Rosenberg, leider van onder andere de *National-sozialistische Kulturgemeinde*, en Ley, leider van het *Deutsche Arbeitsfront*, zich hebben gekwetend - voor een deel overigens in felle onderlinge concurrentie, want onder het oppergezag van de *Führer* bestond alle ruimte voor een zeer banale, in de praktijk soms tot een nieuw soort pluriformiteit leidende strijd om de macht.

Veel van wat de nazi's hebben bedacht komt overeen met wat elders (in Frankrijk en de Sovjet-Unie) is verzonnen om het volk onder de hegemonie van een totalitaire politiek te plaatsen. Men ontwierp een nieuwe kalender, afgestemd op het nationaal-socialisme, met een 'Tag der Machtergreifung' (30 januari), een 'Tag der Verkündigung des Parteiprogramms' (24 februari), de 'Geburtstag des Führers' (20 april), etc. Christelijke en burgerlijke ceremoniën bij huwelijk, begrafenis en doop werden voorzien van nationaal-socialistische substituten.

In organisaties als *Kraft durch Freude* en *Schönheit der Arbeit* probeerde men het dagelijkse leven, zowel de arbeid als de ontspanning, te herscheppen tot één harmonieuze, heroïsche inzet ten gunste van het *Reich*. Het industriële landschap werd van binnen en van buiten verfraaid. De aandacht voor licht, lucht en hygiëne in de fabrieken moest de arbeidsvreugde stimuleren, opdat, zoals Rosenberg het uitdrukte, het 'Lied von der grosse Arbeit Deutschlands' overal op de werkvloer zou weerklinken. Arbeid diende niet meer te worden gezien als een proletarische vloek, maar als een zinvolle bijdrage aan de *Volksgemeinschaft*. Onder invloed van de oorlogspreparatie kwam het zelfs tot een openlijke - aan het Italiaanse futurisme en aan Ernst Jüngers *Der Arbeiter* (1932) herinnerende - cultus van de machinewereld, die korte metten maakte met de nostalgie naar een pre-moderne ambachtelijkheid. In de 'stählerne Romantik' (Goebbels) van het nationaal-socialisme werd de moderne technologie van haar lelijke materialistische karakter ontdaan en bezielde met *Geist*, waardoor een eind kwam aan de tegenstelling tussen cultuur en techniek.<sup>xxiv</sup>

Esthetiek en *Weltanschauung* gingen samen in de officiële architectuur van het Derde Rijk, waarvan de monumentale klassieke stijl de bevolking diende te doordringen van de nationaal-socialistische macht en grandeur. 'Hoe groter de eisen van de huidige staat aan haar burgers zijn, des te reusachtiger moet de staat ook in de ogen van haar burgers verschijnen', had Hitler gezegd.<sup>xxv</sup> Vandaar de kolossale omvang, met metershoge zuilen, lange gangen en intimiderende trappen en portieken, die sommige representatieve gebouwen (zoals de nieuwe *Reichskanzlei*) gegeven werd.

Een soortgelijke veruiterlijking van de politiek, maar met Gottfried Benn zou men ook kunnen zeggen: een soortgelijke eenheid van kunst en macht, moesten de autobanen worden. Fritz Todt, onder wiens leiding deze autobanen als een vorm van



functionele landschapskunst werden aangelegd, zei hierover: 'Aan ons nationaal-socialistische wezen beantwoordt de nieuwe straatweg van Adolf Hitler, de autobaan. Wij willen ons doel ver voor ons uit zien, wij willen recht en vlot op het doel afgaan; hindernissen overwinnen wij, onnodige bindingen zijn ons vreemd. Uitmijnen willen wij niet, wij scheppen ons genoeg baan om vooruit te komen, en wij hebben een baan nodig die het ons veroorlooft het tempo aan te houden dat bij ons past'.<sup>xxvi</sup>

De 'esthetisering van de politiek' was overal, omdat in het Derde Rijk alles politiek was geworden. Het totale karakter van het politieke kunstwerk liet geen neutrale ruimten toe. Ook niet in de ontspanningsindustrie, waar op Goebbels' uitdrukkelijke bevel met de directe propaganda de nodige terughoudendheid werd betracht. Maar dat was alleen om verveling te voorkomen. De ontspanning zelf had wel degelijk een politieke *functie* - als de noodzakelijke adempauze ter vergroting van het nationale productie- en prestatievermogen.

Bij deze totale esthetische organisatie van het organisme valt de kunst in de meer beperkte zin van het woord bijna in het niet. Kunstenaars en schrijvers werden weliswaar op allerlei manieren betrokken bij de esthetische representatie van het Derde Rijk, maar de verhoopde bloei van een nieuwe nationale kunst bleef uit, zoals ook sommigen van de nazi-leiders beseften. Goebbels troostte zich met de gedachte: 'Onze klassieken marcheren nog in de Hitler-Jugend'.<sup>xxvii</sup> En hij accepteerde het echeq van de zogeheten 'Thing-Spiele', de eind 1933 gestarte poging om een collectief volkstheater op nationaal-socialistische grondslag te creëren. Overal in Duitsland hadden *Thingstätte* moeten verrijzen, openlucht-theaters, liefst op 'gewijde' nationale grond, waar toneelstukken zouden worden opgevoerd die beoogden de toeschouwers rechtstreeks te doordringen van hun verbondenheid in de *Volksgemeinschaft*. Bij gebrek aan geschikte stukken moest de poging een paar jaar later worden gestaakt.<sup>xxviii</sup>

Met meer succes werd de functie die de 'Thing-Spiele' was toegedacht door de jaarlijkse *Reichsparteitage* vervuld, festijnen die ongeveer een week duurden en waarop alle organisaties van de beweging acte de présence gaven, in uniform en met vlaggen, wapens en spaden. In een spectaculaire encenering, ontworpen door Albert Speer, toonde het volk zich aan zichzelf. Met haar soldateske rituelen was de bijeenkomst als het ware een plastische verbeelding van wat het Derde Rijk wilde zijn: 'mensenmateriaal' (men sprak ook wel van een 'menselijke architectuur') dat zich onder leiding van Hitler en diens partij aaneenvoegde tot een ordelijk ('organisch') en strijdbaar geheel. Een geconcentreerde versie van het *Gesamtkunstwerk* dat het Derde Rijk in zijn totaliteit was geworden, een toonbeeld van nationale volmaaktheid.

Het geheel werd vervolgens gereproduceerd, in beeld en geluid, en over het hele rijk verspreid, ten einde het effect ervan zo groot mogelijk te maken. Hieruit is het meest geslaagde individuele kunstwerk voortgekomen dat het Derde Rijk heeft opgeleverd: de film die Leni Riefensthal in 1935 maakte van de *Reichsparteitag* van het jaar daarvoor.<sup>xxix</sup> *Triumph des Willens* is géén kitsch - ongetwijfeld vanwege het talent van de regisseur, maar misschien ook vanwege het medium. Film was in 1935 modern, nieuw, grotendeels onontgonnen terrein. Riefensthal kon daarom, anders dan de nationaal-socialistische schrijvers en schilders, geen oude voorbeelden imiteren, zelfs al zou zij het hebben gewild. Het academisme van de nazi-schilderkunst, de

neoromantiek en het provinciale naturalisme van de nazi-literatuur maken zo'n bloedeloze indruk vanwege het contrast met de moderne kunst en literatuur die eraan vooraf gingen en die men met alle geweld probeerde te ontkennen. Hun esthetiek is een negatie, een - in moderne ogen onovertuigend - polemisch statement. *Triumph des Willens* ontkent niets, maar maakt onbekommerd gebruik van alle technieken en trucs die de film in haar nog korte historie had ontwikkeld en voegt er iets nieuws aan toe.

## Innerlijke speelruimte

*Triumph des Willens* bleef een uitzondering. Anders dan in het Italië van Mussolini (waar de band met het futurisme nooit werd verbroken en ruimte bleef bestaan voor zoiets als de *pittura metafisica* van Giorgio de Chirico), kregen modernisme en avant-garde in het Derde Rijk geen kans. Zowel in de literatuur als in de beeldende kunst nam men genoeg met kitsch. Net als in het Rusland van Josef Stalin, waar de revolutionaire avant-gardekunst tezelfdertijd het veld moest ruimen voor de kitsch van het socialistisch realisme, overigens zonder dat de belangrijkste doelstelling van de avant-garde (hervorming van de maatschappij door middel van een totale esthetisering) werd prijsgegeven.<sup>xxx</sup>

Vermoedelijk had het Duitse publiek een officiële keuze voor *die Moderne* ook niet kunnen waarderen. De massale belangstelling voor de tentoonstelling van 'entartete' kunst in 1937 berustte tenslotte niet op een heimelijk verzet tegen, eerder op een openlijke instemming met de anti-modernistische cultuurpolitiek. De nationaal-socialistische propaganda had aan effectiviteit ingeboet, als men serieus gebruik zou hebben gemaakt van de kunstvormen die in München, voorzien van stimulerende bijschriften, aan de spotlust van het publiek waren prijsgegeven.<sup>xxxi</sup>

Toch was het aanvankelijk beslist niet voor alle Duitse moderne kunstenaars en schrijvers een uitgemaakte zaak, dat er voor hen in het Derde Rijk geen plaats zou zijn. Hoewel velen na de *Machtübernahme* het land zijn ontvlucht, vanwege hun joodse afkomst of vanwege hun marxistische of democratische gezindheid, waren er ook de nodige modernen en avantgardisten die het wel met de nieuwe machthebbers op een akkoordje hadden willen gooien, als ze daartoe de kans hadden gekregen.

Eén van hen was Gottfried Benn. Nooit had hij zich met enig politiek engagement willen inlaten (de kunst beschouwde hij als een 'geïsoleerd fenomeen, individueel onvruchtbaar en monomaan'; daarin school voor hem juist haar 'rang'<sup>xxxii</sup>), maar in 1933 veranderde hij plotseling van gedachte, gegrepen - zoals hij later zou schrijven - door de 'noodlotsroes' van het moment<sup>xxxiii</sup>. In een publieke *Bekanntnis zum Expressionismus* spreekt hij zijn waardering uit voor de aandacht van de nieuwe machthebbers voor de kunst en biedt vervolgens het expressionisme aan als dé kunstvorm voor het komende *Reich*. In het verleden waren het immers de expressionisten geweest, die te midden van het heersende 'nihilisme' de afdaling hadden gewaagd naar de 'scheppingsverhalen, naar de oerbeelden, naar de mythen' - op zoek naar 'een nieuw beeld van de mens'.

Het was onterecht diezelfde expressionisten, ook al hadden zij zich in politiek opzicht soms 'tamelijk instinctloos' getoond, nu als volksvreemde elementen alle

bewegingsvrijheid te ontzeggen. Het nieuwe Duitsland zou ook vast niet zo onverstandig zijn, meent Benn nog vol vertrouwen: 'de lieden die het leiden, zelf immers artistiek productieve typen, weten te veel van kunst [...] om niet ook te weten dat de kunst een specialistische kant heeft, dat deze specialistische kant in zekere kritische tijden heel speciaal tot uiting moet komen en dat de weg van de kunst naar het volk niet steeds de rechtstreekse weg van een directe aanvaarding van het visioen door de algemeenheid kan zijn'.

Wat Benn hier van de nazi's verlangt, is dat zij bereid zijn de artistieke autonomie te respecteren. En wel omdat de vorming van het nieuwe mensentype zijns inziens ook een *geestelijke* zaak zal zijn. De kunst kan daarbij niet worden gemist en voor de vervulling van deze zo belangrijke taak is een bepaalde 'innerlijke speelruimte' onontbeerlijk. Kunst is 'ontplooiing, doorbraak, noodlottig spel van pas net beginnende, onopgeloste, fragmentarische krachten [...] Zij is politiek binnen die diepste lagen van het zijn, waarin de ware revoluties ontstaan, daar vormt zij om en maakt zij elke stap terug onmogelijk'.

Ook in de nieuwe Duitse toekomst zou de kunst een prominente rol spelen. Zij zou functies van zowel de religie als de filosofie en de politiek overnemen, om weer te worden: 'die primaire antropologische eenheid der nordisch-hyperboreïsche wereld, die zij ooit is geweest'. Dezelfde gedachte ligt ten grondslag aan het essay *Dorische Welt* dat Benn een jaar later zou schrijven, toen alweer overtuigd van de verworping van het volmaakte in het nationaal-socialistische Duitsland en verlost van de illusie dat de machthebbers de verlangde 'innerlijke speelruimte' ooit aan de kunst zouden schenken.<sup>xxxiv</sup>

Achteraf is het verbijsterend dat Benn een dergelijke illusie in 1933 wél had gekoesterd. Begrijpelijk wordt dat pas, als men let op de machtsstrijd tussen Rosenberg en Goebbels die toen in alle hevigheid woedde. Terwijl Rosenberg zich net als in de Weimartijd (toen hij aan het hoofd stond van de conservatieve *Kampfbund für deutsche Kultur*) compromisloos te weer stelde tegen elke 'moderne' smet op het nationaal-socialistische blazoën, leek Goebbels met zijn 'stählerne Romantik' niet onwelwillend te staan tegenover de gemaakte avances. Zelfs in maart 1934, toen mede onder auspiciën van Goebbels' propagandaministerie in Berlijn een tentoonstelling werd gehouden van Italiaanse futuristische kunst, had het er nog de schijn van dat het verwante 'formalisme' van Benn of het 'nordische' primitivisme van Emil Nolde (partijlid sinds 1920) in het Derde Rijk een serieuze kans zouden krijgen.<sup>xxxv</sup>

Hitler besliste anders. Met een redevoering op de *Reichsparteitag* van september van dat jaar greep hij in, door zowel 'jene Rückwärtse' met hun 'eigen romantische voorstellingen van de nationaal-socialistische revolutie' op hun nummer te zetten als de modernen ('Kubisten, Futuristen, Dadaïsten, Usw.'), die door hem op de gebruikelijke wijze werden afgeschilderd als 'Kunstverderber' en 'kulturelle Bolschewisten'.<sup>xxxvi</sup>

Maar Gottfried Benn had eigenlijk al eerder kunnen weten dat hij niet welkom was, aangezien Hitler nog in 1933, kort na Bennis eerste publieke adhesiebetuiging aan de 'nieuwe staat', had verklaard niets te willen weten van de 'charlatans die plotseling van vlag wisselen en zich vervolgens, alsof er niets was gebeurd, in

de nieuwe staat voegen om daar opnieuw over kwesties van kunst en culturele politiek het hoogste woord te voeren'. Want, zo voegde hij eraan toe: 'Het is onze staat en niet de hunne', aldus aangevend dat het volmaakte *Gesamtkunstwerk* van het Derde Rijk maar uit één kunstenaarsbrein kon ontspruiten: het zijne.<sup>xxxvii</sup>

(*Feit & Fictie*, 1995)

## Noten:

- 
- i. Gottfried Benn. 'Dorische Welt'. In: *Essays und Reden. In der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt am Main, 1989, 284-285.
  - ii. *Ibidem*, 288.
  - iii. *Ibidem*, 283.
  - iv. Zie hierover Erwin Panofsky. *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Paris, 1983.
  - v. Gottfried Benn. 'Lebensweg eines Intellektualisten'. In: *Prosa und Autobiographie. In der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt am Main, 1984, 321. (Ned. vert. *Dubbelleven*, Amsterdam, 1986, 66).
  - vi. Friedrich Nietzsche. *Die geburt der Tragödie*. In: *Werke*. Ed. Schlechta, I, 35.
  - vii. Benn. 'Dorische Welt'. *Op.cit.*, 296.
  - viii. *Ibidem*, 308.
  - ix. Oorspronkelijk is de uitspraak (in iets andere bewoordingen) afkomstig van Hanns Johst, die een van zijn personages in het aan Hitler opgedragen toneelstuk *Schlageter* (1933) laat zeggen: 'Wenn ich Kultur höre...entsichere ich mein Browning'. Johst. *Schlageter*. In: Günther Rühle (Hg.) *Zeit und Theater 1933-1945*. Band V. Frankfurt am Main/Berlin/Wien, 1974, 87.
  - x. Adolf Hitler. *Mein Kampf*. München, 1937, 431.
  - xi. Adolf Hitler. Rede bij de opening van de 'Erste Grosse deutsche Kunstausstellung' in 1937. In: Berthold Hinz. *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*. München, 1974, 161.
  - xii. Zie hierover o.a. Hinz. *Op.cit.*; Lionel Richard. *Le nazisme et la culture*. Bruxelles, 1988; Ronald Taylor. *Literature & society in Germany 1918-1945*. Brighton, 1980; Peter Reichel. *Der schöne Schein des dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*. München/Wien, 1988.
  - xiii. Geciteerd bij G.Hartung. *Literatur und Ästhetik des deutschen Faschismus*. Köln, 1983, 135.
  - xiv. Zie noot 11.
  - xv. Geciteerd bij Hildegard Brenner. *Die Kunstpolitik des National-Sozialismus*. Reinbek bei Hamburg, 1963, 178-179. Zie verder o.a. Rainer Stollmann. 'Faschistische Politik als Gesamtkunstwerk'. In: Horst Denkler/Karl Prümm (Hg.) *Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen, Traditionen, Wirkungen*. Stuttgart, 1976; Philippe Lacoue-Labarthe. *La fiction du politique*. Paris, 1987; Richard J. Golsan (ed.). *Fascism, aesthetics, and culture*. Hanover/London, 1992.
  - xvi. Walter Benjamin. 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' In: *Illuminationen*. Frankfurt am Main, 1977, 169.
  - xvii. Zie hierover Karl R. Popper. *The open society and its enemies*. Princeton, New Jersey, 1977, I, 165-166.
  - xviii. Zie hierover Mona Ozouf. *Het feest van de revolutie*. Amsterdam, 1989.
  - xix. Zie hierover George L. Mosse. *The nationalisation of the masses*. Ithaka/London, 1975.
  - xx. Nietzsche. *Werke*. Ed. Schlechta, II, 827.
  - xxi. Rede Hitler 1937. In: Hinz. *Op. cit.*, 159.
  - xxii. *Mein Kampf*, 649-650.
  - xxiii. Geciteerd bij Brenner. *Op.cit.*, 63.
  - xxiv. Zie hierover o.a. Anson G. Rabinbach. 'The aesthetics of production in the Third Reich'. In: George L. Mosse (Ed.). *International fascism. New thoughts and new approaches*. London/Beverly Hills, 1979; Jeffrey Herf. *Reactionary Modernism. Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge, 1984, hst.8.
  - xxv. Geciteerd bij Stollmann. *Op.cit.*, 86.
  - xxvi. Geciteerd bij Brenner. *Op.cit.*, 128.
  - xxvii. *Ibidem*, 116.
  - xxviii. Zie hierover o.a. *Ibidem*, 96 e.v.; George L. Mosse. *The nationalisation of the masses*, 115 e.v.
  - xxix. Zie hierover Susan Sontag. 'Fascinerend fascisme'. In: *In het teken van Saturnus*. Weesp.
  - xxx. Zie hierover Boris Groys. *Gesamtkunstwerk Stalin*. München/Wien, 1988.
  - xxxi. Zie hierover o.a. Frank Whitford. 'The triumph of the banal: art in Nazi Germany'. In: Edward Timms/Peter Collier (Eds.) *Visions and blueprints. Avant-garde culture and radical politics in early twentieth-century Europe*. Manchester, 1988.

- 
- xxxii. Benn. 'Neben dem Schriftstellersberuf'. In: *Prosa und Autobiographie*, 264.
- xxxiii. Benn. 'Doppelleben'. In: *Ibidem*, 403 (Ned. vert. *Dubbelleven*, 109).
- xxxiv. Benn. 'Bekennnis zum Expressionismus'. In: *Essays und Reden*, 261-274.
- xxxv. Zie hierover o.a. Brenner, *Op.cit.*, 74-77; Reichel. *Op.cit.*, 92; Peter Demetz. *Worte in Freiheit. Der Italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912-1934*. München, 1990, 145.
- xxxvi. Geciteerd bij Reichel. *Op.cit.*, 93.
- xxxvii. Geciteerd bij Klaus Vondung. *Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literaturtheorie*. München, 1973, 86.