

Kunst og prop



FAMILIEPORTRETT: Er dette et eksempel på tidens gjengse tradisjonsbundne kunst eller er det ideologisk nazikunst? Legg merke til farsfigurens uniformslignende antrekk.

De siste årene har det blåst en revurderings vind over den annen verdenskrigs tapere.

ØYSTEIN USTVEDT

Mens nynazistiske strømninger igjen begynner å gjøre seg gjeldende i Europa, er historikere rundt om opptatt med å se nazismen, dens førere, ideologi og resultater, i et mer nyansert lys enn tidligere. Her til lands har dette foreløpig resultert i en rekke biografier over okkupasjonsmaktens ledere. Et eksempel fra det store utland er Peter Adams' nye bok: «Art of the Third Reich», der han tar for seg kunsten skapt under Hitlers totalitære regime. Mens adskillige hyllemeter er viet den politiske historien, er dette den første gjennomreflekterte boken over periodens kunst. Årsakene til dette er åpenbare. Kunsthistorikeren Nicolaus Pevsner var nok ikke alene om å mene at «every word about it is too much». En av de første som begynte å røre ved dette traumatiske kapittel i tysk kunsthistorie, var maleren Anselm Kiefer, som i 1981 malte et bilde av mosaikkhallen i Hitlers kanselli, tegnet av førerens yndlingsarkitekt, Albert Speer. Siden har analytikerne fulgt etter, og trolig blir ikke Adams' bok stående som den eneste viet emnet, til det har boken for mange svake punkter.

Slående budskap

Kunsten spilte en stor rolle i nazistenes arbeid med å bygge opp tusenårsriket. Gjennom spektakulære kunstmønstringer ble den godtatte kunsten vist frem i storslåtte, spesialbygde praktanlegg, og ved flere anledninger vist i kontrast til den «degenererte» modernistiske kunsten. Hitler var en stor beundrer av 1800-tallets kunst, det vi i dag betegner som salongmaleriet og realismen. Dette var en type kunst med stor latent appell i folket, og den hadde store muligheter for lettfattelige, slående budskap. Den passet derfor som hånd i hanske for nazistene i deres arbeid med å skape «det nye mennesket». Kunsten ble i teorien uløselig koblet med politikken og ideologien. Dette var uforenlig med modernismens frihetsideal. Max Liebermanns skjebne illustrerer dette skillet godt. Kort tid etter at Hitler kom til makten, gikk Liebermann av som president for akademiet i Berlin med følgende ord: «Det er min overbevisning at kunst ikke har noe med politikk eller opprinnelse å gjøre. Siden denne min overbevisning ikke lenger er gyldig, kan jeg ikke lenger tilhøre Det Preussiske Akademi, hvor jeg har vært medlem i over trediva år...» Dagen etter led makthavernes svar: «Liebermanns forestilling om den isolerte kunstner, adskilt fra Das Volkstum, har mistet sin gyldighet i dag og i fremtiden.» Mens modernistene ble



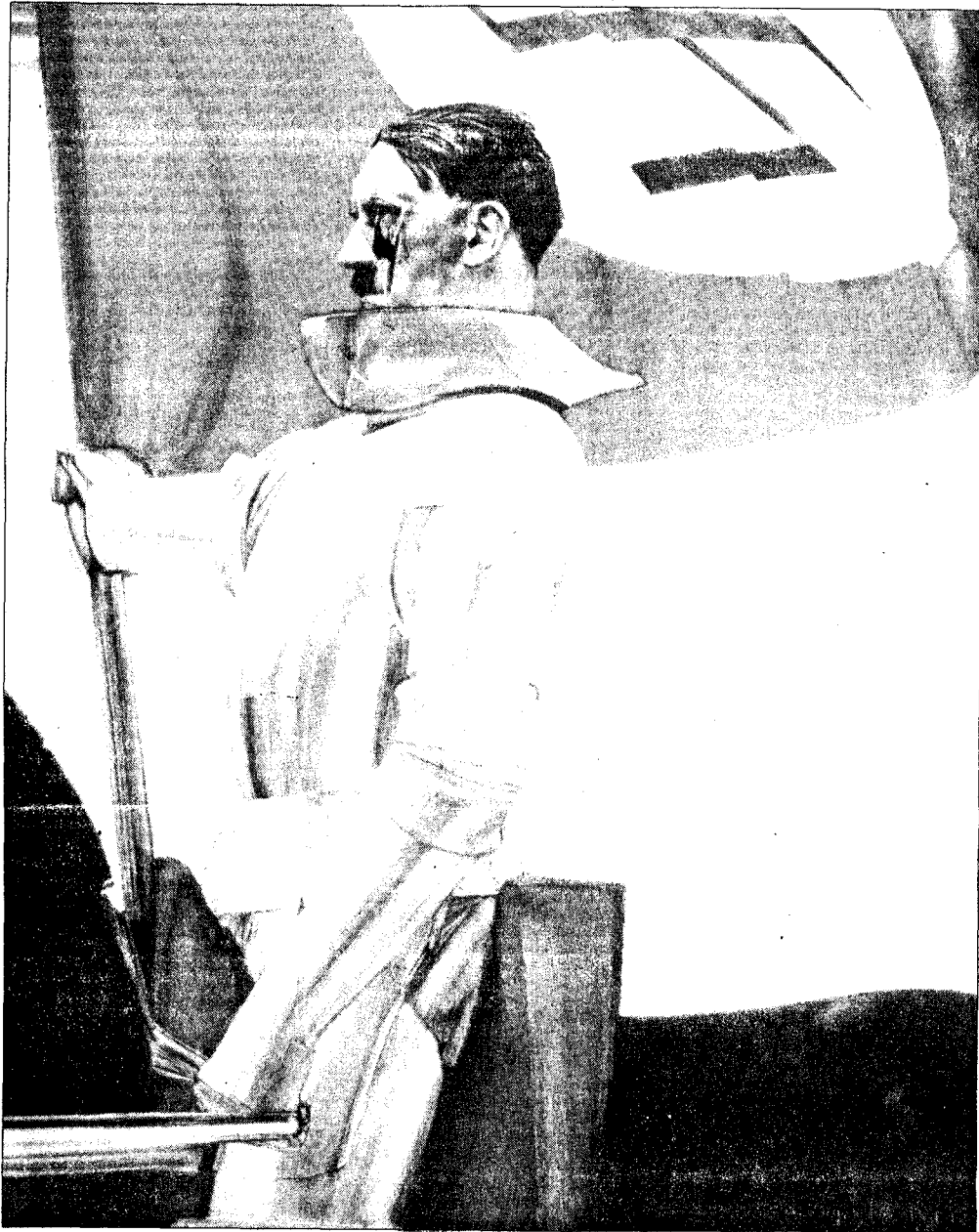
LIVVAKTEN: Et relieff i klassisk stil av Arno Breker.

koblet sammen med jødedom, dekadans og storbykapitalisme, ble tradisjonalistene hyllet for sine fremstillinger av «de evige verdier».

Ubesvart

Men kampen mellom modernister og tradisjonister startet lenge før Hitler kom til makten og trykket de sistnevnte til sitt bryst. Mange eldre kunstnere uten politisk tilknytning deltok på kunstmønstringene, og selv om de lot seg utnytte av nazistene, fortsatte de i stor grad med samme type bilder som de hadde utviklet lenge før begrepet nasjonalsosialisme tok form. Erttertidens dogmatiske skille mellom rendyrkede nazikunstnere og undertrykte, «entartete», modernister viser seg derfor å være for enkelt. Brorparten falt i gråsonen mellom disse. Her kommer Adams i berøring med et kjerneproblem: Hva er egentlig den rendyrkede nazikunstens kjennetegn? Hva skiller den f.eks. fra tidens gjengse tradisjonsbundne maleri? Adams unngår problemet ved å hevde at: «The art of the Third Reich cannot be considered in the same way as the art of others periods. It must be seen as the artistic expression of a barbaric ideology. One can only look at the art of the Third Reich through the lens of Auschwitz.» Det estetiske spørsmål forblir dermed ubesvart. Det er vanskelig å godta Adams' politisk determinerte kunstforståelse. All kunst som regimet godtok, var ikke nødvendigvis uttrykk for regimets ideologi. For meg virker mange av bokens bildeeksem-

Aganda under Hitler



NAZIKUNST: Hubert Lanzingers fremstilling av Hitler som rustningskledd ridder er et eksempel på rendyrket nazikunst.

pler hverken som særpregede eller spesifikke uttrykk for nazistisk ideologi – men ganske enkelt som dekadente utgaver av 1800-tallets salongmaleri. Det er f.eks. vanskelig å forstå hva Paul Mathias Paduas pornografiske versjon av «Leda og svanen» har å gjøre med nazismens ideologi. Det er også altfor enkelt å hevde at den klassisistiske arkitekturen nazistene utviklet, er et uttrykk for et totalitært regime. Hva da med bygninger som Det hvite hus og Slottet i Oslo? Hva er den eventuelle forskjellen?

Adams konkluderer med at nazistene var kulturkonsumenter og ikke kulturskapere, til tross for Hitlers utallige påstander om at Tyskland sto overfor en ny renessanse. De satte sammen et konglomerat av tradisjonelle stiler, og proklamerte det som en ny æra i kunsten. Spørsmålet er om dette er et særpreg ved nazikunsten. Har ikke kunstnere alltid tatt fra tidligere kunstnere og stilepoker?

Det som til syvende og sist preger brorparten av denne kunsten, er dens plumpe banalitet og pompose uttrykk. Det er en total mangel på humor, spontanitet, ironi og fantasi. Den mangler det som preger betydelig kunst: den dobbeltbunnede tveetydighet som gjør at man aldri helt og fullt forstår bildets budskap. Bokens verdi

ligger etter min mening ikke i den estetiske vurderingen av nazikunsten, men i at den har satt lys på et område som før har ligget i mørke. Det er ikke på grunn av kvaliteten at denne kunsten fortjener mer inngående oppmerksomhet, men fordi den indirekte får stor betydning for etterkrigskunsten. Nazistene raserte en lang og sterk kunsttradisjon og bragte en rekke motiver og genrer i vanry. Ikke uten grunn vant det abstrakte maleri igjen som dominerende kunstretning i Europa etter krigen. «After Auschwitz the painting of the human body is no longer possible», erklærte kunsthistorikeren Will Grohmann. At han tok feil, er en annen sak. Det er heller ikke uten grunn at den klassiske søylen er fraværende fra etterkrigsarkitekturen. Først mot slutten av 1970-tallet dukker dette grunnleggende arkitektoniske element opp igjen hos arkitekter karakterisert som postmodernister.

Den som har satt seg som mål å vinne forståelse for etterkrigstidens kunst, må ganske enkelt ha et grep om kunsten utviklet under nasjonal-socialismens fane.

Peter Adams:
«Arts of the Third Reich»,
New York 1992
Harry N. Abrams



Et innblikk i det nazistiske gjenferdige

GRAFIKK: Her dyrkes to tyske dyder, familien og arbeidet, og det hele er dandert med et Hitler-sitat.