

MASARYKOVA UNIVERZITA

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Učitelství estetické výchovy pro střední školy

Veronika Hošková

Umění v propagandě Třetí říše

Magisterská oborová práce

vedoucí práce: Mgr. Jan Špaček

Brno 2014

Prohlašuji, že předkládanou magisterskou oborovou práci jsem vypracovala samostatně a v seznamu pramenů a literatury jsem uvedla veškeré použité zdroje.

V Brně, dne 25. května 2014

.....

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Janu Špačkovi za vedení práce.

Obsah

1. Úvod.....	5
2. Propaganda ve Třetí říši	
2. 1. Umění a propaganda.....	6
2. 2. Školství, mládež a propaganda.....	8
3. Kulturní politika	
3. 1. Umění a jeho úloha ve Třetí říši.....	11
3. 2. Modernisté jako nepřátelé státu.....	13
3. 3. Očista od „zvrhlého umění“	14
3. 4. Oficiální umění Třetí říše.....	16
4. Umění ve službách Třetí říše	
4. 1. Film.....	17
4. 2. Sochařství.....	19
4. 2. 1. Sochaři ve službách Třetí říše (Arno Breker a Josef Thorak).....	21
4. 3. Malířství.....	23
4. 3. 1. Válečné malířství (umělci v bojovém nasazení).....	25
4. 4. Hudba.....	26
4. 5. Architektura.....	30
5. Závěr.....	35
6. Resumé.....	36
7. Summary.....	37
8. Seznam pramenů a literatury.....	38

1. Úvod

Cílem této práce je popsat, jakou úlohu zaujímalo umění v propagandě nacistického režimu v období Třetí říše. Práce mapuje, jakým způsobem pronikala nacistická ideologie do jednotlivých kulturních oblastí a jak se skrze umění nacistický režim pokoušel ovlivňovat veřejné mínění, posílit vlastní moc a svou ideologii učinit nesmrtelnou. První část práce se zaměřuje na nacistickou propagandu ve Třetí říši se zvláštním zřetelem na propagandu v oblasti školství a mládeže. Hitler byl přesvědčený, že pokud chce vybudovat tisíciletou Říši, jejíž lid bude zcela oddán myšlenkám nacionálního socialismu, musí začít u mládeže, kterou může formovat a vychovat podle vlastních představ. Druhá část práce je věnována kulturní politice Třetí říše. Pojednává o tom, jakým způsobem se nacistický režim po nástupu k moci a i v následujících letech své vlády stavěl k tomu, co bylo v dosavadním uměleckém světě zkomponováno, namalováno, postaveno, či natočeno, a jak by mělo vypadat pravé německé umění, které by zajistilo věčnost Třetí říši. Poslední část práce se zaměřuje na jednotlivé oblasti umění ve Třetí říši, a to film, malířství, sochařství, hudbu a architekturu. Tato část mapuje, k jakým změnám došlo v těchto uměleckých oblastech po nástupu nacistů k moci a jakým způsobem byly využívány k sebe prezentaci režimu.

V práci jsem se opírala o analýzu dostupné literatury. Stěžejní byly především knihy *Hitler a síla estetiky* od Frederika Spottse, kniha německého profesora politických věd Petera Reichela *Svídný klam Třetí říše: fascinující a násilná tvář fašismu* a dále pak dvě knihy od Jiřího Kuchaře *Hitlerova sbírka v Čechách: sochy, busty, drobné plastiky* a *Hitlerova sbírka v Čechách: obrazy, dary, psací stůl*.

2. Propaganda ve Třetí říši

2. 1. Umění a propaganda

Nacistický režim definoval zcela nový vztah mezi uměním a německou společností. Umění mělo sloužit k propagaci stranické ideologie a stalo se tak nástrojem nacistické propagandy.¹ Nacisté ve své propagandistické kampani využívali primitivnosti mas a současně se snažili přesvědčit inteligenci o své úctě a mimořádném zájmu o umění a vzdělávání. Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Hermann Göring i Joachim von Ribbentrop byli vášnivými sběrateli umění. Především Hitler, který se v mládí pokoušel neúspěšně prosadit jako malíř, vlastnil ke konci války okolo 10 000 obrazů a jiných uměleckých předmětů, z nichž ale většina byla původním majitelům ukradena.²

Hitler mistrně ovládal principy propagandy, byl v nich zběhlý a nejednu příležitost využil k tomu, aby zvýšil svou popularitu. Z propagandistických důvodů se jako říšský kancléř vzdal svého ročního platu, který ale ve skutečnosti tvořil jen nepatrnou část jeho ročních příjmů. Hitler byl totiž mimořádně úspěšný jako spisovatel, a to díky své knize *Mein Kampf*, ze které mu plynuly roční tantiémy okolo 5,5 miliónů marek.³ Příkladem mistrně využitě a zrežirované akce pro potřeby propagandy byly letní olympijské hry v Německu v roce 1936. Hitler měl v oblibě také využívání nejrůznějších symbolů pro dotvoření propagandistické kulisy. Nechal Třetí říši ověnit vlajkami, které symbolizovaly jednotu národa, vojenské uniformy měly hlásat sílu Říše a současně potlačovaly individualitu. Pro nacistickou ideologii Třetí říše bylo charakteristické uctívání ohně. Žádná větší nacistická akce nebo shromáždění se neobešly bez planoucích pochodní, které měly demonstrovat sílu a moc nad světem. Symbol hořící pochodně se také často využíval v sochařství. Své projevy Hitler rád přednášel ve večerních hodinách, protože mohl využívat silného psychologického účinku tmy v kombinaci s řízenými světelnými efekty a hudbou. Ve svých projevech se nezaměřoval na myšlení lidí, ale na jejich smysly a snažil se u svých posluchačů probudit primitivní vášně.⁴

¹ MCNAB, Chris. *Third Reich, 1933–1945: the essential facts and figures for Hitler's Germany*. London: Amber Books, 2009, s. 172.

² VERNER, Pavel. *Propaganda a manipulace*. 1. vyd. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2011, s. 34.

³ VERNER, 2011, s. 34.

⁴ SPOTTS, Frederic. *Hitler a síla estetiky*. 1. vyd. Praha: Epoque, 2007, s. 52-62.

Hitler se rád prohlašoval za odborníka a obdivovatele děl Richarda Wagnera a často jeho jméno i dílo zneužíval pro svou propagandistickou kampaň.⁵ Hudba byla ve Třetí říši považována za korunu krásných umění, za médium, které nejen povznáší a pomocí kterého lze v lidech vyvolat dojem majestátnosti, vznešenosti a národní pospolitosti, ale které lze stejně dobře využít pro potřeby sebe prezentace.⁶ Hitler byl přesvědčen, že velikost a věčnost Třetí říše lze stejně tak dobře jako hudbou vyjádřit architekturou. Byl jejím velkým obdivovatelem a měl v plánu nechat přestavět města jak v Německu, tak i v jiných částech Evropy, která by demonstrovala nesmrtelnost jím budované tisícileté říše.⁷ Za jeden z nejdůležitějších kulturních nástrojů, pomocí kterého lze ovlivňovat a mobilizovat masy, byl považován vedle rozhlasu i film. Filmy měly za úkol idealizovat a zkrášlovat skutečný život a prezentovat události tak, jak si nacisté přáli.

Nacistický režim využíval pro potřeby propagandy nejen oblast umění, ale také například filozofii. Pro podpoření své teorie o nadčlověku árijské rasy se nacisté odkazovali na myšlenky Friedricha Nietzscheho. Ten ve své práci *Tak pravil Zarathustra* hovoří o nadčlověkovi a o tom, že jen ti nejsilnější se mohou stát něčím větším. Přestože jeho úvahy nemají nic společného s rasovou nerovností, zneužili nacisté těchto myšlenek pro podporu své teorii o nadřazenosti árijské rasy.⁸

⁵ VERNER, 2011, s. 34-39.

⁶ REICHEL, Peter. *Svůdný klam Třetí říše: fascinující a násilná tvář fašismu*. 1. vyd. Praha: Argo, 2004, s. 290.

⁷ VERNER, 2011, s. 39.

⁸ VERNER, 2011, s. 34.

2. 2. Školství, mládež a propaganda

Hitler od počátku svého nástupu k moci měl na paměti, že budoucnost a přežití Třetí říše závisí ve velké míře na tom, jakým způsobem bude v následujících letech německá mládež vzdělávána. Kterým směrem by výchova a vzdělávání měly směřovat, nejlépe charakterizují jeho slova.

„Potřebuji mládež aktivní, brutální, dominantní. Mládež odolnou vůči bolesti, nezátíženou žádným intelektuálním balastem, protože poznání by moje mladé zcela zničilo.“⁹

Německo platilo ještě před válkou za vzor moderního školského systému. Avšak stejně jako všechny jiné oblasti běžného života v Třetí říši i samotné školství a vzdělávání podléhalo přísné kontrole. S nástupem nacistů k moci došlo v německém vzdělávacím systému k značnému odklonu od akademické roviny a snaze zdiskreditovat tradiční systém německého vzdělávání. Hlavním cílem školství ve Třetí říši bylo vštípit celé německé mládeži myšlenky nacistické ideologie. Velký důraz byl v německém školském systému kladen na tělesnou výchovu a sport a dále pak na biologii, historii a německý jazyk. Avšak učební látka těchto předmětů byla silně ovlivněna myšlenkami nacionálního socialismu a byla tedy upravována takovým způsobem, aby podporovala nacistickou rasovou teorii.¹⁰

Výuka historie získala v období Třetí říše výsadní postavení. Jejím úkolem bylo poučit studenty, že v životě člověka vždy hrál zásadní roli boj a že o jejich osudu rozhoduje Vůdce. Hlavními tématy ve výuce historie se tak staly oddanost a obdiv k Vůdci, nenávisť k nepřátelům Německa, obětování se pro vyšší zájmy a hrdinství v boji. Do výuky biologie byla nově zahrnuta témata o rasové hygieně, zákonech dědičnosti či rodině a populační politice.¹¹

Jedním ze způsobů, jak vzdělávat mládež požadovaným způsobem a vychovávat tak budoucí nacistickou elitu, bylo vytváření speciálních stranických škol. Nejnižší stupeň tvořily školy Adolfa Hitlera, které navštěvovali mladí kadeti. Ti se zde měli tělesně utužovat a zdokonalovat v nauce o rasách a věrnosti k Vůdci. Druhým stupněm byly národně politické výchovné instituty, které kladly velký důraz na vojenské ctnosti. Poslední stupeň tvořily řádové hrady, kde stěžejní roli hrála výuka stranické ideologie a zdokonalování v tělesné

⁹ HUGHES, Matthew – MANN, Chris. *Hitlerovo Německo: život v období Třetí říše*. Praha: Columbus, 2002, s. 52.

¹⁰ HUGHES, MANN, 2002, s. 58-60.

¹¹ EVANS, Richard J. *Třetí říše u moci: 1933–1939*. 1. vyd. Praha: Beta-Dobrovský, 2009, s. 220.

přípravě. Od absolventů tohoto posledního stupně se pak očekávalo, že v budoucnu budou zastávat nejvyšší stranické funkce.¹²

Nacistické školy¹³

<u>druh školy</u>	<u>věk</u>	<u>charakteristika školy</u>
školy Adolfa Hitlera	12–18	<ul style="list-style-type: none"> • internátní školy pro budoucí německou elitu (stranické kádry) • 75% vyučovacího dne tvořil fyzický výcvik • zakončení maturitou
národně politické výchovné instituty	10–18	<ul style="list-style-type: none"> • elitní střední školy s výukou v militantním duchu • budoucí uplatnění u ozbrojených sil
řádové hrady	cca. 25–30	<ul style="list-style-type: none"> • internátní doplňkový ideologický výcvik pro budoucí německé vůdce

Skutečnost, že nacistický režim opovrhoval vzděláním a jakoukoliv intelektuální činností, se ve velké míře podepsala i na klesající úrovni univerzitního vzdělání. Toto tvrzení dokládá i statistika, která uvádí, že zatímco v roce 1932 navštěvovalo vysoké školy 127 580 studentů, klesl tento počet v roce 1939 na 56 477 studentů. Technické obory navíc zcela převážily nad humanitními obory.¹⁴

Aby studenti byli vzděláváni žádoucím způsobem, bylo nutné zajistit, aby je vzdělávali kantoři, kteří by byli zcela oddáni myšlenkám nacionálního socialismu. Proto byly na všech stupních škol a univerzit provedeny čistky, které postihly především židovské a levicové učitele.¹⁵ Ve snaze udržet si své stávající místo dávali někteří učitelé najevo svou loajalitu k režimu vstupem do Nacionálně socialistického svazu učitelů. Ten zodpovídal za politickou výchovu učitelů prostřednictvím kurzů v délce několika týdnů. Tyto kurzy se podobaly vojenskému cvičení, při kterých byli učitelé oblečeni do stejnokrojů a jejichž součástí bylo i pochodování nebo tělesné cvičení. Na učitele byl vyvíjen silný nátlak, aby se drželi nacistické ideologické linie. Byli tedy neustále pod drobnohledem, a to nejen školních inspektorů, ale i samotných žáků, z nichž někteří neváhali své učitele udávat.¹⁶

¹² HUGHES, MANN, 2002, s. 58-60.

¹³ MCNAB, 2010, s. 155-161.

¹⁴ MCNAB, 2010, s. 161.

¹⁵ BRADLEY, John. *Dějiny třetí říše: Německo v období nacismu*. 1. vyd. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 54.

¹⁶ EVANS, 2009, s. 220-225.

Byla také nařízena okamžitá změna učebních osnov a musely být přepracovány i učebnice tak, aby byly zcela v souladu s myšlenkami nacionálního socialismu.¹⁷ Na titulních stranách učebnic se nově objevovaly fotografie Hitlera, a to často ve společnosti dětí. Čítanky překypovaly příběhy o dětech, které pomáhají Vůdci, o šťastném životě árijských rodin nebo o ctnostech rolnického života. Mnohé obrázkové knížky obsahovaly příběhy, v nichž vystupovali Židé jako nebezpečné, zlotřilé postavy, které číhají v zákoutí na plavovlasé německé děti.¹⁸ Školy byly pravidelně zaplavovány novými směrnicemi, podle nichž měli být žáci vzděláváni. Samotná výuka byla často narušována, a to jak z důvodů účasti na oslavách nacistických svátků (Hitlerovy narozeniny, vzpomínkové akce za padlé hrdiny nacistického hnutí) či proto, že se žáci museli povinně shromažďovat ve vestibulech škol k poslechu Hitlerových projevů v rozhlase anebo sledovat filmy natáčené oddělením pro školní propagandistické filmy. Ve školních knihovnách se mohly nově objevovat pouze prověřené nacistické knihy.¹⁹

Neustálá militarizace vzdělávání, kontrola ze strany státu a hrozba udání jak ze strany kolegů, tak i žáků vedla k tomu, že někteří učitelé opustili svou profesi. V roce 1936 bylo na základních školách 1335 volných míst, v roce 1938 se tento počet blížil k 3000.²⁰ Lze však konstatovat, že počet propuštěných učitelů byl poměrně nízký, a to i přesto, že Židé i takzvaní „poloviční Židé“ měli zakázáno učit na nežidovských školách. Většina učitelů se podvolila nařízením nacistického režimu, což dokládá i skutečnost, že učitelé tvořili již před rokem 1933 nejpočetnější profesní skupinu v nacistické straně.²¹

Nacisté si byli dobře vědomi, že pokud chtějí vychovat mládež, která by byla zcela oddaná nacistické ideologii, nestačí mládež formovat jen ve škole, ale je potřeba zajistit, aby i její volný čas byl zcela pod kontrolou strany. Chtěli tedy vytvořit celostátní organizaci, která by byla stejnou autoritou, jakou byla rodina. V Německu fungovaly čtyři mládežnické organizace. Chlapci ve věku 10–14 let se sdružovali v organizaci „Německá omladina“ (Deutsches Jungvolk). Z ní pak mohli přejít do řad „Hitlerovy mládeže“ (Hitlerjugend), kde mohli setrvat do 18 let. Dívky ve věku 10–14 let byly organizovány ve „Svazu mladých děvčat“ (Jungmädelsbund). Pro dívky ve věku 14–18 let byl určen „Svaz německých dívek“ (Bund Deutscher Mädel). Nacistický režim používal všemožné lákavé pobídky, které měly mládež přesvědčit ke vstupu do těchto organizací. Nacistickým režimem byly prezentovány

¹⁷ BRADLEY, 1995, s. 54.

¹⁸ EVANS, 2009, s. 220-221.

¹⁹ EVANS, 2009, s. 221.

²⁰ EVANS, 2009, s. 225.

²¹ EVANS, 2009, s. 220-223.

jako přátelské až takřka rodinné organizace, kde lze zažít dobrodružství, hry a sportovní aktivity v přírodě, táboření a výlety a kde se dají získat kamarádi. Od roku 1935 ale začal převládat v těchto organizacích vojenský výcvik, netolerovala se žádná fyzická slabost, a tak často docházelo k případům šikany. Tyto organizace se vyhýbaly jakýmkoliv intelektuálním činnostem, hlavní roli zde hrálo fyzické zdokonalování a vzdělávání ve vojenském duchu. Přestože nacisté zpočátku tvrdili, že členství v těchto organizacích bude zcela dobrovolné, stalo se členství v „Hitlerově mládeži“ (Hitlerjugend) od roku 1939 povinné.²²

3. Kulturní politika

3. 1. Umění a jeho úloha ve Třetí říši

Hitler toužil vytvořit německý kulturní stát, který by se stal vzorem celému světu a ve kterém by kultura hrála hlavní roli. Jeho zájem o kulturu byl skutečný, již od mládí se pokoušel prosadit v uměleckém světě, a to především v oblasti malířství, architektury a hudby. V kultuře viděl prostředek, pomocí kterého lze vyvolávat u národa pocit jednoty, prostředek k udržení morálky v době, kdy národ prochází krizí, a stejně tak prostředek, pomocí kterého lze odvrátit pozornost od praktik sloužících k vytvoření totalitního státu. Hitler byl rozhodnut, že až naplní své politické a vojenské ambice, začne plnit ty umělecké. Přál si, aby kultura v Německu rozkvétala, avšak tento rozkvět měl probíhat výhradně pod taktovkou nacistického režimu. Nacistický režim měl rozhodovat nejen o tom, co mají umělci tvořit, ale také, co se má veřejnosti líbit. Prvním z kroků, který si vytyčil, že v této oblasti podnikne, bude vymazání veškerých židovských a modernistických prvků z umění.²³

Hitlerovy názory na kulturu byly neoddělitelně spojené s pojmem rasa. Ve své teorii o rasovém základu umění dělí celou živočišnou říši na vyšší a nižší formy. Spojení vyšší rasy, tedy árijské, s rasou nižší vede k úpadku kulturního lidu. Lidstvo pak dále dělí na zakladatele kultury, nositele kultury a ničitele kultury. Za zakladatele kultury označoval Árijce, kteří jsou kreativními tvůrci celé lidské kultury, umění, vědy i techniky. Za nositele kultury lze podle něj označit například Japonce, kteří sice nejsou schopni nezávislé tvořivosti, ale dokázali si vybudovat kulturu, která stojí na árijských úspěších. Ničiteli kultury pak pro

²² MCNAB, 2010, s. 154-157.

²³ SPOTTS, 2007, s. 11-44.

něj byli Židé. Pro Hitlera byli Židé kmenem bez vlastního území, tudíž neměli potřebné základy, na kterých by si vlastní kulturu vybudovali. Židům proto nezbývalo nic jiného, než parazitovat na jiných kulturách, které vykrádali a zamořovali. Postrádali jakoukoliv tvořivost nebo originalitu a jediné co uměli, bylo napodobování. To byl také důvod, proč byli tak úspěšní v herectví, které Hitler považoval za nejméně originální umění.²⁴

Hitler vždy opovrhoval intelektuální elitou a vším, co lze označit za intelektuální. Jeho otevřená nenávisť ke všemu intelektuálnímu vedla k tomu, že Německo od roku 1933 opustila velká část inteligence, což významně poznamenalo německou kulturu. Mezi těmi, kdo emigrovali, byli například známí spisovatelé Thomas a Heinrich Mannové, Arnold a Stefan Zweigové, Franz Werfel, představitelé Bauhausu Walter Gropius, Mies van der Rohe, Marcel Breuer, malíři Oskar Kokoschka, Max Beckmann, Kurt Schwitters, herečka Marlene Dietrichová, hudební skladatelé Paul Hindemith, Otto Klemperer, Kurt Weill, Arnold Schoenberg, dále pak například Sigmund Freud, Ernst Bloch, Theodor Adorno nebo Albert Einstein. Ovšem našli se i ti, kteří Německo neopustili, jako například Gerhart Hauptmann, Gottfried Benn, Martin Heidegger, Max Planck, Otto Hahn, a to ať už proto, že se ztotožnili s myšlenkami nacionálního socialismu nebo naopak stáli zcela mimo politiku a domnívali se, že tak ujdou pozornosti. Avšak veškerý život v Německu, tedy i oblast kultury, podléhal takzvanému zgleichšaltování. Aby nacisté dostali kulturní svět v Německu pod svou kontrolu, byly všechny nezávislé kulturní instituce zrušeny a v roce 1933 byla vytvořena Říšská kulturní komora, jejímiž členy se museli stát všichni němečtí umělci, avšak pouze árijského původu, kteří chtěli mít povolení veřejně vystupovat a pracovat. Dalším krokem bylo vytvoření Úřadu pro dohled nad ideologickým výcvikem a vzděláváním NSDAP, v němž měl hlavní slovo ideolog a antisemitský spisovatel Alfred Rosenberg. Právě tento úřad stojí za nechvalně známým pálením zakázaných knih v roce 1933. Alfred Rosenberg nechal roku 1940 vytvořit speciální organizaci, jejímž úkolem bylo zajistit zabavené umělecké předměty v okupovaných územích a jejich transport do Německa.²⁵

²⁴ SPOTTS, 2007, s. 24-27.

²⁵ HUGHES, MANN, 2002, s. 86-88.

3. 2. Modernisté jako nepřátelé státu

Období let 1918–1933 v Německu se vyznačuje experimentováním jak v oblasti vizuálního a dramatického umění, tak i umění literárního. V období Výmarské republiky vznikala spousta nových uměleckých směrů jako expresionismus, kubismus, surrealismus, dadaismus či postimpresionismus, které se stavěly proti zažitým uměleckým normám. Nacisté ale považovali toto umění za společensky nebezpečné, dadaismus a kubismus označoval Hitler za bolševické výmysly, které mají podvratný charakter.²⁶

Za zlatý věk umění a kultury v Německu označoval Hitler devatenácté století. Toto období zrodilo největší hudební skladatele, malíře, sochaře, básníky a myslitele. S počátkem první dekády dvacátého století nastala podle Hitlera kulturní degenerace. Hitler opovrhoval modernisty již dávno před svým nástupem k moci. Často se ve svých projevech vyjadřoval hanlivě o jejich uměleckých dílech, které pro něj byly odrazem zkorumpované společnosti.²⁷

„Modernismus byl pro něho nepřijatelný, protože provokoval myšlení, byl nekonvenční, nepohodlný, šokující, abstraktní, pesimistický, deformovaný, cynický, záhadný, prostopášný, zruďný.“²⁸

Hitlerův odpor proti modernistickému umění se vyznačoval dvěma specifickými rysy. Prvním z nich byla intenzita a zarputilost, s jakou se ve druhé polovině třicátých let snažil očistit celé Německo od úpadkového umění. Druhým rysem byl antisemitismus, který se ostře projevoval v Hitlerově kampani proti modernistickému umění. Ironií je, že jen malé množství modernistických malířů bylo židovského původu, čehož si ale byl Hitler dobře vědom. Ve svých projevech zaměřených proti modernistickému umění tak poukazoval na židovský vliv v oblasti malířství. Tvrdil, že Židé, kteří sedí v nejvyšších funkcích různých vydavatelství, zasahují do uměleckých komentářů tisku. Vinil je, že skupují modernistická díla, o kterých vědí, že jsou bezcenná, přesto je pak za extrémně nadhodnocené ceny prodávají a za tyto peníze pro sebe nakupují staré mistry.²⁹

²⁶ MCNAB, 2010, s. 172.

²⁷ SPOTTS, 2007, s. 163-164.

²⁸ SPOTTS, 2007, s. 172.

²⁹ SPOTTS, 2007, s. 174.

3. 3. Očista od „zvrhlého umění“

Ve své kritice modernismu Hitler nikdy nezmiňoval konkrétní díla a ani žádná jména modernistických umělců. Po jeho nástupu k moci v roce 1933 tak nebylo zcela jasné, jak hodlá s modernisty naložit. Hitler překvapivě nechtěl v prvních letech své vlády jakkoliv aktivně zakročit proti umění modernismu, což bylo trnem v oku některým nacistickým pohlavárům. Někteří z nich zahájili z vlastní iniciativy tažení proti degenerovanému umění ještě před nástupem nacistů k moci. Ze Zámeckého muzea ve Výmaru nechali odstranit díla malířů jako Paul Klee, Emil Nolde nebo Oskar Kokoschka, nechali zničit fresky Oskara Schlemmera na schodišti v Bauhausu. Provedli také čistky na postech ředitelů muzeí a dosadili na jejich místa lidi, kteří byli loajální ke straně.³⁰ K celostátní akci zaměřené proti modernistickému umění dal Hitler osobní souhlas až v polovině roku 1937. Realizací takovéto akce pověřil Goebbelse, který přišel s návrhem odebrat ze všech muzeí v zemi toto úpadkové umění a uspořádat jeho velkou výstavu, která měla sloužit k pobavení široké veřejnosti. Z veřejných galerií a muzeí v Německu bylo tedy shromážděno všechno degenerované umění od roku 1910 (od tohoto roku nastala pro Hitlera „kulturní degenerace“) a uspořádána z nich byla 19. července 1937 výstava pod názvem „Zvrhlé umění“. Hitler ale dlouho váhal s udělením souhlasu k otevření výstavy, a přestože tak nakonec učinil, nezúčastnil se oficiálního zahájení.³¹ Také od počátku požadoval, aby se výstava „Zvrhlého umění“ konala souběžně s plánovanou výstavou „Velkého německého umění“ v novém Domě německého umění v Mnichově, která byla oficiálně zahájena jen o den dříve. Konfrontace těchto dvou výstav měla posloužit účelům propagandy. Nacisté chtěli proti sobě postavit na jedné straně čistě árijské umění a na straně druhé degenerované židobolševické umění. Propagandisticky koncipovaná výstava „Zvrhlého umění“ zahrnovala 650 děl od 112 autorů (z toho bylo ale pouze šest autorů židovského původu). Byla zde zastoupena díla všech hlavních škol německého malířství a sochařství od expresionismu, verismu, abstraktního umění, Bauhausu, nové objektivy až po dadaismus. Výstava byla koncipována takovým způsobem, aby ukazovala modernistická díla jako špinavá a sprosté výplody chorých mozků, která útočí na tradiční hodnoty jako mateřství, vojenské hrdinství a znevažují vše, co je zdravé a čisté.³² Jednotlivá díla na výstavě byla rozmístěna nahodile a neuspořádaně. Nacističtí propagandisté doplňovali díla o hanlivé vtipy a také ceny, za které byla do galerií nakoupena. Snažili se

³⁰ SPOTTS, 2007, s. 164-165.

³¹ SPOTTS, 2007, s. 172-176.

³² SPOTTS, 2007, s. 175-177.

zdiskreditovat nejen samotné umělce, ale i ředitele galerií, že v době vysoké nezaměstnanosti vypláceli přemrštěné částky za takovéto úpadkové umění.³³ Nacističtí propagandisté dokonce najímali herce, kteří měli za úkol pohybovat se mezi návštěvníky výstavy a hlasitě se smát vystaveným pracím, aby tak umocnili dojem směšnosti vystavovaných děl.³⁴ Zajímavostí je, že výstava „Zvrhlého umění“ měla pětkrát větší návštěvnost než výstava „Velkého německého umění“ a stala se nejnavštěvovanější výstavou modernistického umění v historii.³⁵ Hitler zastával názor, že „lid je soudcem umění“ a úspěch výstavy „Zvrhlého umění“ ho v jeho názoru utvrdil. Byl potěšen ohromnou návštěvností a domníval se, že mu tak veřejnost dala najevo souhlas s tvrdým postupem proti veškerému modernistickému umění. Byl tedy rozhodnut jednou provždy skoncovat s tímto úpadkovým uměním. Pověřil Adolfa Zieglera, ředitele Říšské komory výtvarných umění, konfiskací veškerého umění modernistů z muzeí a galerií. Tato čistka postihla i soukromé sbírky Židů. Celá akce trvala až do března roku 1938 a za tuto dobu se podařilo zabavit okolo 5000 obrazů a 12 000 kreseb a soch, a to od přibližně 1400 umělců, jako například Barlach, Beckmann, Cézanne, Gauguin, Kandinskij, Klee, Kokoschka, Renoir, Nolde, Pechstein nebo i díla rakouských umělců Klimta a Schieleho.³⁶ Nacisté dlouho přemýšleli, jak se zabavenými uměleckými předměty naložit. K tomuto účelu byla ustanovena Komise pro ocenění zabavených děl zvrhlého umění, která u každého z téměř 20 000 zkonfiskovaných uměleckých předmětů rozhodovala, jak s ním bude naloženo. Nakonec bylo rozhodnuto, že část z nich bude prodána v aukci do zahraničí, část vyměněna za obrazy starých mistrů a zbytek bude spálen.³⁷

³³ PIJOAN, José. *Dějiny umění 11*. 1. vyd. Praha: Knižní klub, 2000, s. 251-252.

³⁴ SPOTTS, 2007, s. 177.

³⁵ FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007, s. 282.

³⁶ SPOTTS, 2007, s. 176-180.

³⁷ KUCHAR, Jiří. *Hitlerova sbírka v Čechách: obrazy, dary, psací stůl*. Praha: Eminent, 2012, s. 106-108.

3. 4. Oficiální umění Třetí říše

Jediná povolená témata, která se mohla objevovat v uměleckém světě Třetí říše, byla ta, která vyjadřovala vztah k půdě, rase, válce nebo samotné nacistické straně. Velice častým motivem bylo vyzdvihování a oslava významných událostí z německé historie, vojenské služby, hrdinství německých vojáků za první světové války či smrt v boji za vlast.³⁸

„Militarismus byl upřednostňován před avantgardou, konzervativní pohanská ideologie triumfovala nad dekadentním modernismem.“³⁹

Nacisté zavrhovali myšlenku, že umění by mělo vytvářet introspektivní reflexi. Umění podle představ nacistů mělo inspirovat a povzbuzovat společnost, mělo ztvárňovat hodnoty jako společenství, militarismus, fyzické zdraví či jednota cílů. Takovéto umění bylo ztvárněním heroického realismu. Nacisté si přáli umění, které by bylo maskulinní a které by vyjadřovalo vztah mezi krví a půdou (Blut und Boden).⁴⁰ Oficiální umění mělo zobrazovat idylický a bezstarostný život německého obyvatelstva. Oblíbené byly portréty rodin žijících na vesnici, které měly podtrhnout význam rodiny pro budoucnost státu. Častým námětem byly také různé pracovní scény zdůrazňující potřebu kolektivního úsilí pro zajištění stabilního chodu státu.⁴¹

Hitler apeloval na umělce, aby zohledňovali vkus běžného příjemce umění a aby tedy umění bylo srozumitelné a dostupné široké veřejnosti. Hitler například zcela odmítal, aby umělci používali jiných barev, než jaké lze vidět normálním okem v přírodě. Umění by se mělo pokoušet o vytváření ideálních představ, které by v sobě zahrnovaly sílu a krásu, a současně by se mělo vyvarovat všemu ošklivému a slabému.⁴²

³⁸ HUGHES, MANN, 2002, s. 92.

³⁹ HUGHES, MANN, 2002, s. 92.

⁴⁰ MCNAB, 2010, s. 172.

⁴¹ PIJOAN, 2000, s. 252.

⁴² PIJOAN, 2000, s. 252.

4. Umění ve službách Třetí říše

4. 1. Film

Již před třicátými léty se Hitler pokoušel podmanit si jednotlivá audiovizuální média. To se mu podařilo právě až po roce 1930, kdy zpočátku hlavní roli v mediální politice zaujímal tisk. Zlomovým byl však pro Hitlera a jeho propagandistický aparát rok 1932, kdy za pomoci nejrůznějších audiovizuálních médií, jako byly plakáty, letáky, noviny, gramofonové desky či film, dokázal přitáhnout během volebního boje pozornost mas.⁴³

Film zaujímal v životě Adolfa Hitlera specifickou roli. Byl velkým filmovým nadšencem a udržoval přátelství s řadou filmových herců i režisérů. Podobně si svět filmu oblíbil i Josef Goebbels, který v období nacismu držel dohled nad všemi oblastmi umění a od roku 1934 také nad cenzurou. Každý film tak před samotným uvedením do kina prošel nejdřív pod přísným Goebbelsovým drobnohledem. Goebbels však rozhodoval nejen o tom, jaký film může být promítán v kinech, ale ovlivňoval i to, kdo smí točit filmy a jací lidé mohou být do filmů obsazováni.⁴⁴ V letech 1933–1942 fungovala v Německu čtyři hlavní filmová studia, ve kterých bylo majoritním akcionářem ministerstvo propagandy, přestože měla své soukromé vlastníky. V roce 1942 byl filmový průmysl v Německu znárodněn.⁴⁵

Nacistický režim měl od začátku na paměti, že čím těžší jsou časy, tím více je potřeba poskytnout lidem možnosti k tomu, aby se mohli bavit. A jak nejlépe pobavit lidi a odtrhnout je od všedních starostí než pomocí filmu. V období nacismu tak z téměř 1100 celovečerních filmů tvořily celou polovinu zábavné filmy bez otevřeně politického obsahu. S tím, jak se vyvíjela situace na bojišti, měnily se i samotné filmy. V prvních letech války, kdy byla vojenská expanze na vrcholu, klesal počet zábavných filmů a naopak se zvyšovala produkce těch filmů, které měly politický podtón a vyzdvihovaly akci. Podíl zábavných filmů začal opět stoupat od roku 1942, kdy bylo Německo drtivě poraženo u Stalingradu. Nacistický režim se snažil do popředí opět protlačit zábavu, která by odpoutala pozornost od skličujících každodenností, a počet nepolitických veselých filmů přesáhl dokonce 50% hranici.⁴⁶

První filmy nacionálněsocialistického období měly silně propagandistický charakter a jejich cílem bylo nalákat nové přívržence do strany (*Hans Westmar, Hitlerjunge Quex*).

⁴³ REICHEL, 2004, s. 136-137.

⁴⁴ THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 279.

⁴⁵ MCNAB, 2010, s. 173.

⁴⁶ REICHEL, 2004, s. 155.

Popisují dobu před nástupem nacistů k moci a jejich hlavními hrdiny jsou zapálení stoupenci strany bojující proti Židům a komunistům, kteří se snaží destabilizovat Německo.⁴⁷ Po vypuknutí války se propaganda soustředila na výrobu filmů, které oslavovaly nacistické válečné hrdiny, válečné dění a smrt v boji za vlast (*Tři poddůstojníci, Kolberg*).⁴⁸

Rostoucí antisemitismus ve společnosti začal pronikat do všech oblastí kinematografie a lidem židovského původu bylo zakázáno pracovat pro filmový průmysl. V roce 1935 byly zakázány všechny filmy, které byly natočeny před rokem 1933 a na jejichž vzniku se Židé podíleli, a naopak byly na podnět Josefa Goebbelse točeny filmy, které měly silně antisemitský podtext.⁴⁹ Mezi nejznámější filmy nacistického období, které cíleně útočí na lidi židovského původu, patří filmy *Žid Süß* a *Věčný Žid*. *Žid Süß* zaznamenal po svém uvedení do kin vysokou návštěvnost a splnil to, co si od něj Goebbels sliboval - rozdmýchal ve společnosti vlnu nenávisti vůči Židům. Takto silně antisemitské filmy se točily převážně do konce roku 1940, protože se vznikem vyhlazovacích koncentračních táborů se nacistický režim pokoušel nedávat již tak otevřeně najevo averzi vůči Židům. V následujících letech se antisemitismus objevoval ve filmech jen jako vedlejší motiv. Podobně jako na lidi židovského původu cílili nacisté ve filmech i na další nepřátele Říše. Vedle antisemitských filmů tak vznikaly i filmy protibritské (*Carl Peters*), které útočily na britskou parlamentní demokracii, a protisovětské, které diskreditovaly a hanily sovětský komunismus (*GPU*). Po porážce Německa u Stalingradu se přestaly filmy nepřátelsky cílící na Sovětský svaz objevovat.⁵⁰

Film v období nacionálního socialismu byl zcela ve službách Říše, dostalo se mu nemalých finančních investic, přesto u něj nedošlo k žádnému zásadnímu uměleckému vývoji. Jedinou oblastí, kde se objevily pokrokové přístupy k natáčení a to především ve způsobu vedení kamery a techniky střihu, byly dokumentární filmy.⁵¹ S dokumentárními filmy Třetí říše je neodmyslitelně spojeno jméno Leni Riefenstahlové, která se stala dvorní režisérkou Adolfa Hitlera. Na jeho příkaz vznikly dva rozsáhlé celovečerní propagandistické filmy *Triumf vůle* a *Olympia*. *Triumf vůle* dokumentuje sjezd NSDAP v roce 1934 v Norimberku. Cílem filmu bylo předvést světu jednotu, sílu a oddanost Hitlerových stoupenců. Leni Riefenstahlová měla k dispozici obrovské množství filmové techniky, díky čemuž vzniklo působivé dílo. *Olympia* dokumentuje průběh olympijských her v Berlíně v roce 1936 a

⁴⁷ THOMPSON, BORDWELL, 2011, s. 280.

⁴⁸ THOMPSON, BORDWELL, 2011, s. 282.

⁴⁹ THOMPSON, BORDWELL, 2011, s. 279.

⁵⁰ THOMPSON, BORDWELL, 2011, s. 281-282.

⁵¹ REICHEL, 2004, s. 156.

představuje Německo jako zemi, která má ambice být součástí světového společenství.⁵² Po skončení války se filmoví režiséři, kteří v dobách nacismu slavili úspěchy, dostali na černou listinu. Některým se podařilo emigrovat do zahraničí, jiní se rozhodli zůstat a stáhli se do ústraní. Mnozí z nich ale byli natolik známí, že se vyšetřování nevyhnuli. Všichni však shodně tvrdili, že jejich spolupráce s nacistickým režimem byla vynucená. Leni Riefenstahlová byla sice vyšetřována, přesto nebyla nikdy obžalována a ani odsouzena. Byla potrestána pouze tím, že se až do roku 1952 nesměla své profesi věnovat. Jediným filmovým tvůrcem, který byl skutečně odsouzen, byl režisér filmu *Žid Süß* Veit Harlan.⁵³

4. 2. Sochařství

Hitler byl velkým obdivovatelem starověkého Řecka, architektury a sochařství. Byl si vědom toho, že právě oním bezprostředním kontaktem, který sochařství nabízí, lze účinně působit na masy. Hitler znal velmi dobře sílu symbolů a hojně je v umění využíval. Někteří autoři jsou toho názoru, že německé sochařství v letech 1933–1945 lze označit přívlastkem monumentální a že v této éře prožívalo rozmach. Někteří kunsthistorikové ji dokonce nazývají obdobím soch. V roce 1943 byla vydána směrnice, která nařizovala, že určitý podíl stavebních nákladů má být určen pro zakázky výtvarných umělců nebo uměleckých řemeslníků. Říše se tak v nebyvalé míře postarala o velké množství zakázek na sochařskou výzdobu nejrůznějších státních budov, parků nebo náměstí. V důsledku toho stoupla ve velké míře poptávka po kvalitním materiálu na sochařská díla, a proto musel být materiál dovážen i ze zahraničí, jako například ze Skandinávie, Itálie nebo Francie. Sochařské umění Třetí říše se vyznačovalo jasnou čitelností a srozumitelností na první pohled. Stěžejním motivem byla lidská postava.⁵⁴

„V německém sochařství té doby jako by se snoubila disciplína staré Sparty, estetická vznešenost Athén a moc římského impéria. Postava měla vyjadřovat jedinečné nad-individuální vlastnosti německé rasy a rasového společenství Třetí říše a zároveň byla ztělesněním Hitlerova zaujetí pro krev [...].“⁵⁵

Častým motivem sochařství Třetí říše byla nahota. Tento motiv měl v uměleckých dějinách Německa své stálé místo již od dob klasicismu. Postupem času se staly akty velmi

⁵² THOMPSON, BORDWELL, 2011, s. 280-281.

⁵³ THOMPSON, BORDWELL, 2011, s. 283.

⁵⁴ KUCHAR, Jiří. *Hitlerova sbírka v Čechách: sochy, busty, drobné plastiky*. Praha: Eminent, 2009, s. 51-52.

⁵⁵ KUCHAR, 2009, s. 57-58.

oblíbenými, avšak svým ztvárněním ne vždy odpovídaly živým modelům. Jako krásné byly označovány takové sochy, které ztělesňovaly nacistické ctnosti a vlastnosti nordické a árijské rasy. Za nejvhodnější prostředek k vyjádření germánských ctností se tedy považoval mužský akt. Kamarádství, kázeň, tvrdost, poslušnost, šlechtnost byly nejčastěji vyzdvihovalými vlastnostmi, proto byly náměty voleny tak, aby právě tyto vlastnosti vyjadřovaly. Sochy byly vyjádřením představ nacistických představitelů o rasovém ideálu. Představovaly nadčlověka v nadživotní velikosti s širokými rameni a úzkým obličejem, svalnatou postavou a štíhlým pasem. Sochy měly ohromit a otrást masami, měly vyjadřovat absolutní disciplínu a znázorňovat sílu rasy. Oproti tomu ženské akty znázorňovaly ženu jako ochránkyni života, jejímž jediným životním posláním je mateřství, a současně se vyznačovaly detailně propracovanými tělesnými vlnami. Nejčastějšími náměty byly mladá žena čekající dítě nebo matka s potomkem. Ženské postavy byly znázorňovány ve stojící, klečící nebo ležící poloze a jejich tvary se vyznačovaly měkkostí, uzavřenými liniemi a nehybností.⁵⁶

Oblíbeným motivem v nacistickém sochařství byly ale také sportovci, dělníci nebo i zvířata. Sport měl v Třetí říši své výsadní postavení, avšak spíše než na samotné sportovní výkony se nacistický režim zaměřoval na velebení zdravého a silného těla. Velmi oblíbenými byly sochy sportovních vítězů a sochy desetibojařů. Sochy sportovců se vyznačují propracovanými svalnatými postavami a statickým postojem. Sochy dělníků, kteří však nebyli zobrazováni jako pracující lidé, ale jako hrdinové, měly zobrazovat člověka nepídícího se po smyslu své práce, ale člověka, který tuto práci vykonává z nesobeckosti pro blaho národa. Sochy slévačů a hutníků byly nejčastěji zpodobňovanými dělnickými profesemi, a to především proto, že nacistický režim považoval těžký průmysl a jeho význam ve zbrojení za základ každého silného národa. Zcela vymizely sochy, které by výrazem obličeje nebo pózou jakkoliv narážely na nelehké sociální postavení dělníků. Mezi oblíbené sochařské motivy patřili i orel a kůň. Především orel si vydobyl v plastice výsadní postavení a objevoval se na všech budovách wehrmachtu i státních institucí. Patrně neznámější ztvárnění orla pochází od Kurta Schmidt-Ehmena. Jeho monumentální plastika orla, svírajícího v pařátech hákový kříž, symbolizovala nejen moc, vládu a bdělost nacistické strany nad zemí, ale i odvahu, bojechtivost a útočnost.⁵⁷

Velmi oblíbenými se staly busty, z nichž měla vyzařovat síla vůle a vůdcovství a které měly připomínat velikány německých dějin. Vedle bust Adolfa Hitlera, které patřily k těm

⁵⁶ KUCHAR, 2009, s. 55-60.

⁵⁷ KUCHAR, 2009, s. 61-62.

nejcennější, tak vznikaly i busty představitelů strany, slavných německých vojevůdců, hudebních skladatelů nebo básníků.⁵⁸

Nacistické sochařství se vyznačuje hojným využíváním symbolických prvků. Často se tedy objevuje kombinace nahého lidského těla, výrazné svalnaté fyziognomie a symbolického prvku v podobě meče, oštěpu nebo kopí. Tyto atributy vyjadřují neustálou ostražitost vůči nepřátelům a připravenost kdykoliv zaútočit. Naproti tomu sochy ženských těl svíraly v ruce ratolest. Hitler byl vždy fascinován ohněm, a proto některé sochy drží v rukou pochodeň, která byla symbolem revoluce a vítězství.⁵⁹

4. 2. 1. Sochaři ve službách Třetí říše (Arno Breker a Josef Thorak)

Přestože ve jménu Třetí říše pracovala řada sochařů, nejvíce se do její historie zapsali Arno Breker a Josef Thorak. Jejich výjimečné postavení mezi ostatními umělci nacistického období bylo dáno především jejich nesporným talentem, mimořádnou snaživostí a pracovitostí a také jejich smyslem pro monumentalismus.⁶⁰

Arno Breker (1900–1991) si vydobyl v uměleckém světě Třetí říše výsadní postavení a byl označován za vzor národně socialistického umění. Arno Breker studoval v Düsseldorfu sochařství a architekturu. V roce 1924 se odstěhoval do Paříže, kde zakrátko zapadl do společnosti umělců jako například Jean Cocteau, Fernand Léger, James Joyce, Ernest Hemingway nebo Aristide Maillol. Přestože se mu ve Francii umělecky velmi dařilo, vrátil se v roce 1934 do Německa, kde byl ohromen plány nacistické strany o zapojení umění do ideologie státu. V Německu se mu dostalo uznání poté, co vytvořil u příležitosti olympijských her v Berlíně sochy *Desetibojař (Zehnkämpfer)* a *Vítězka (Siegerin)*. Jeho práci ocenil i samotný Hitler, který jej pak nechal v roce 1937 jmenovat profesorem na Hochschule für bildende Künste v Berlíně. Arno Breker získal ve Třetí říše privilegované postavení, byl dáván za vzor národně socialistického umění a Říše mu ochotně a hojně přidělovala nejrůznější zakázky na umělecká díla. O jeho práci často informovaly tehdejší deníky, jako například věhlasný deník *Signal* nebo *Völkischer Beobachter*. Jako projev uznání mu daroval Hitler venkovský dům s ateliérem a roční plat milion říšských marek. Arno Breker vytvořil pro Třetí říše několik set nejrůznějších uměleckých děl, z nichž ale bylo téměř devadesát procent na konci války zničeno. Po válce se kvůli své spolupráci s nacistickým režimem

⁵⁸ KUCHAR, 2009, s. 60.

⁵⁹ KUCHAR, 2009, s. 63-64.

⁶⁰ KUCHAR, 2009, s. 149.

dostal na černou listinu umělců, kterým bylo znemožněno věnovat se své profesi. Protože tedy nedostával žádné sochařské zakázky, začal se Arno Breker věnovat kresbě. Na přímluvu nakladatele Petera Suhrkampa a francouzského herce Jeana Maraise byl v roce 1948 označen pouze za přívržence strany a roku 1951 nakonec zproštěn všech obvinění. Za svou uměleckou kariéru vytvořil řadu monumentálních děl a dokázal se uplatnit navzdory jakékoliv době a režimu. Pro ministerstvo propagandy vytvořil sochu *Prométheus*, jeho slavný reliéf *Odplata (Vergeltung)* se dostal až na titulní stranu deníku *Völkischer Beobachter*. Za svůj život vytvořil i řadu bust, přičemž modelem mu seděli Joseph Goebbels, Albert Speer, Jean Marais, Salvador Dalí nebo senegalský prezident Leopold Sedar Senghor. Díky své všestrannosti a schopnosti přizpůsobit se době bývá někdy označován jako „umělecký chameleon“.⁶¹

Josef Thorak (1889–1952) se v mládí vyučil kamnářem a podle tehdejších zvyklostí se vydal po vyučení na cesty po Evropě, aby nasbíral pracovní zkušenosti. V roce 1906 se vrátil do Rakouska a nastoupil na Umělecko-průmyslovou školu do Vídně a v roce 1910 pak na vídeňskou Akademii. Mimořádně úspěšným pro něj byl rok 1913, kdy za svou práci získal zlatou medaili a seznámil se s kunsthistorikem a ředitelem Národní galerie Wilhelmem von Bode, který byl považován za jednoho z největších odborníků tehdejší doby a který jej přesvědčil, aby odjel do Berlína studovat grafiku. Záhy však následovala první světová válka, kterou Josef Thorak prožil v zákopech na západní frontě. Po válce pro něj nastaly zlaté časy. Získal několik prestižních zakázek, například na vytvoření pomníků v Melbourne nebo v Turecku. Za svou uměleckou činnost obdržel také několik vyznamenání a o jeho práci byl natočen dokument, který byl promítán i v zahraničí. Ve třicátých letech vytvořil busty Adolfa Hitlera a Benita Mussoliniho a v roce 1936 zhotovil pro berlínskou olympiádu čtyřmetrovou sochu legendárního boxera Maxe Schmelinga. Nebývalého ocenění se mu dostalo v roce 1937, kdy u příležitosti Světové výstavy v Paříži zhotovil pro německý pavilon sochy *Kamarádství (Kameradschaft)* a *Rodina (Die Familie)*. Pravidelně vystavoval svá díla i v Domě německého umění a tehdejší tisk jej označoval jako nejvýznamnějšího německého sochaře. Ke konci války byla velká část jeho prací zničena, přičemž se objevují domněnky, že některé jeho menší práce by se mohly nacházet ve Spojených státech. Po válce byl vyšetřován stejně jako Arno Breker kvůli spolupráci s nacistickou stranou. V roce 1945 byl zbaven obvinění, ale přesto nesměl do roku 1948 pracovat na sochařských dílech a ani je prodávat. Na čas se tedy vrátil ke své původní profesi kamnáře.⁶² V poválečných letech zažil Josef Thorak profesní i společenský pád. Byla mu neustále vyčítána jeho spolupráce a nacistickým

⁶¹ KUCHAR, 2009, s. 74-76.

⁶² KUCHAR, 2009, s. 149-155.

režimem, a proto se zcela izoloval od okolí. V padesátých letech se pokusila malá skupina jeho obdivovatelů zařadit část z jeho dochovaných prací na výstavu v Domě německého umění, výsledkem této snahy však byly jen protesty a pobouření ve společnosti.⁶³ Josef Thorak disponoval mimořádným talentem a pílí, díky čemuž se mu rychle podařilo dosáhnout uměleckých úspěchů, a to nejen doma, ale i v zahraničí. Jeho díla bývají označována jako monumentálně-naturalistická se zřetelným vlivem sochaře Augusta Rodina.⁶⁴ Josef Thorak byl mezi nacistickými špičkami oblíbený také pro svou schopnost dokonalého ztvárnění lidského těla. Jeho sochy mužských postav disponují mimořádně svalnatou fyziognomií, což zcela odpovídalo nacistickým představám o rasovém ideálu krásy.⁶⁵

V profesním životě Josefa Thoraka a Arno Brekera by se daly najít společné paralely. Oba disponovali nezpochybnitelným talentem, který neunikl pozornosti nacistického režimu a oběma se dostalo velké podpory ze strany státu. Albert Speer dokonce navrhl pro Josefa Thoraka obrovský ateliér, který byl ve své době nejprostornější na světě. Jejich mimořádné postavení ve Třetí říši dokládá i jmenný seznam, který vznikl v roce 1939 a na němž se objevila jména umělců, které nacistický režim považoval za mimořádně důležité pro budoucnost Třetí říše. Lidé na tomto seznamu tak byli ušetřeni vojenské služby a tím pádem také rizika smrti v boji.⁶⁶ Život po druhé světové válce a následující léta prožil již každý z umělců zcela jinak. Zatímco Arno Breker byl v roce 1951 rehabilitován, nedostalo se Thorakovi po válce již žádného většího uznání.

4. 3. Malířství

Nacistický režim se stavěl odmítavě vůči většině uměleckých směrů, přičemž nedokázal jasně definovat, jakou oficiální podobu by malířství Třetí říše mělo mít. Mezi nacistickými špičkami panovala názorová nejednotnost na to, díla kterých malířů by měla být zařazena mezi „zvrhlé umění“ a která by naopak měla být dávána za vzor nacionálněsocialistického umění. Docházelo tedy k nejrůznějším paradoxům, jako například po roce 1933, kdy se terčem silné kritiky stal impresionismus. Nacistický režim jej označoval za individualistické umění, které zcela opomíjí sociální rozměr života. V rámci této štvavé kampaně bylo zabaveno nespočetné množství děl impresionistického malíře Louise Corintha.

⁶³ *REVOLTA.INFO: Zapomenutý umělec Josef Thorak* [online]. [cit. 2014-05-06]. Dostupné z: <http://revolta14.blogspot.cz/2012/07/zapomenuty-umelec-josef-thorak.html>.

⁶⁴ KUCHAR, 2009, s. 150.

⁶⁵ KUCHAR, 2009, s. 78.

⁶⁶ KUCHAR, 2009, s. 77.

K velmi ceněným umělcům patřil v období Třetí říše i jiný impresionistický a secesní malíř Julius Paul Junghanns, který veřejně tvořil i vystavoval svá díla.⁶⁷

Dalším příkladem názorových zmatků je akce z roku 1933 nazývaná „Mládež bojuje za německé umění“. Jejími organizátory byli lidé z okruhu Josepha Goebbelse, který byl velkým sběratelem expresionistického umění, a také nacističtí studenti z Berlína, kteří se sdružovali okolo časopisu *Kunst der Nation*. Tato skupina se snažila prokázat spojení mezi nacionálněsocialistickou ideologií a německým moderním uměním a současně se pokoušela prosadit, aby se oficiálním uměním Třetí říše stal expresionismus. Proti těmto myšlenkám však ostře vystupoval hlavní ideolog nacistické strany Alfred Rosenberg, který v letech 1933–1934 rozpoutal štvavou kampaň proti expresionismu. Alfred Rosenberg měl za úkol vytvořit koncepci nové nacistické kultury a provést ozdravující zásah v německé kultuře. Pokus o prohlášení expresionismu za oficiální nacistické umění se tak nezdařil.⁶⁸

Ke vzdělávání budoucích umělců ve službách Třetí říše sloužily akademie a odborné školy. Aby byli umělci vzděláváni požadovaným způsobem, byly zakládány nové umělecké školy. V roce 1934 byl v Dortmundu otevřen Dům umění a v Brémách Nordische Kunsthochschule. V roce 1937 byl založen Říšský institut malířské techniky, který se zaměřoval na výuku tradičních i moderních malířských technik. Založena byla také Mistrovská malířská škola Hermanna Göringa. Výuka byla tvořena širokou škálou oborů, jako například anatomie, malířské techniky, kompozice nebo dějiny umění. Přijetí na tuto školu nebylo jednoduché, protože každý nový ročník tvořilo jen dvanáct žáků. Ti postupně procházeli několika stupni v závislosti na tom, jak se ve svém oboru zdokonalovali. Každý nový student tedy začínal jako učeďník a postupně se vypracovával na tovaryše, žáka mistrovské třídy a mistra.⁶⁹

Malířství Třetí říše se vyznačovalo tím, že nedisponovalo žádným jednotným stylem a tvůrčím vlivem. Jako jeden z důvodů tohoto zvláštního stavu je uváděno především to, že nacistické malířství disponovalo velkým množstvím malířů (kupříkladu oproti sochařství) a současně zde neexistoval žádný absolutizující vzor, který by se odlišoval od předchozích směrů. Zajímavostí je, že se v nacistickém malířství takřka neobjevují témata jako sport, který byl velmi oblíbeným tématem v sochařství, a také zcela chybí jakékoliv pouliční výjevy.⁷⁰

⁶⁷ KUCHAR, 2012, s. 79-82.

⁶⁸ PIJOAN, 2000, s. 250.

⁶⁹ KUCHAR, 2012, s. 86-87.

⁷⁰ KUCHAR, 2012, s. 81-87.

Velmi oblíbeným tématem byly stejně jako v sochařství mužské a ženské akty. Populární byly především akty z venkovského prostředí Seppa Hilze (*Selská Venuše, Marnivost*) nebo Oskara Martina Amorbacha (*Selská gracie*).⁷¹

Výsadní postavení získaly v umění Třetí říše portréty Hitlera, který patřil mezi nejčastěji portrétovanou osobu. Stejně tak byli portrétováni ostatní vůdčí představitelé strany, především pak Hermann Göring. Přestože v období nacionálního socialismu byly namalovány stovky portrétů Adolfa Hitlera, vznikla velká část z nich pouze podle fotografií. Mezi nejoblíbenější portrétisty nacistických hodnostářů patřili Conrad Hommel, Heinrich Knirr, Wilhelm Otto Pitthan, Franz Tribsch nebo Karl Truppe.⁷²

Vedle oficiálních malířů Třetí říše, kteří se těšili přízni nacistických špiček, a také malířů, kteří po uchopení moci Hitlerem emigrovali do zahraničí, tu byli ještě umělci, kteří Německo neopustili, ale uchýlili se k takzvané vnitřní emigraci (například Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Karl Hofer). Přestože měli zakázáno malovat, někteří tak činili tajně a vystavovali se tak riziku uvěznění v koncentračním táboře. Gestapo provádělo namátkové kontroly v ateliérech, aby našlo jakýkoliv důkaz toho, že daný umělec pracuje i přes zákaz, nebo dávalo seznam jmen zakázaných umělců obchodníkům s malířskými potřebami, kteří pak nesměli lidem na tomto seznamu prodávat barvy a plátna.⁷³

4. 3. 1. Válečné malířství (umělci v bojovém nasazení)

Velmi oblíbeným tématem malířství Třetí říše bylo vojenství. Před válkou sloužil vojenský žánr jako připomínka událostí první světové války, po vypuknutí druhé světové války využíval nacistický režim tuto tematiku k propagaci válečného dění. Obrazy s válečnou tematikou zobrazovaly spíše než samotné válečné akce především život vojáků a přátelství mezi nimi. Aby nacistický režim podpořil propagační tvorbu, nechal v roce 1938 otisknout v uměleckém časopise několik inzerátů, které lákaly umělce ke vstupu do vojenských služeb státu, avšak nikoliv proto, aby bojovali na frontě, ale aby zaznamenali válečné situace a život vojáků ve válce. Takovýto umělec získal speciální označení „umělec v bojovém nasazení“. Nacistickému režimu se tímto způsobem podařilo získat pro účely propagační tvorby okolo čtyř set kreslířů, malířů, fotografů a novinářů všech věkových kategorií, jejichž počet se ale do konce války snížil na dvě stě. Tito váleční malíři měli zaznamenávat nejen život vojáků na

⁷¹ PIJOAN, 2000, s. 253.

⁷² KUCHAR, 2012, s. 91.

⁷³ PIJOAN, 2000, s. 253.

frontě, ale i krajinu a obyvatelstvo v oblastech, kam již postoupila fronta. Původně byli tito umělci přiřazeni ke konkrétní bojové formaci. Poté, co několik z těchto válečných umělců padlo na frontě, oznámil rozhořčený Hitler, že již nelze připustit, aby tito lidé umírali a nechal pro ně vytvořit speciální útvar. Organizací tohoto útvaru byl pověřen válečný malíř z první světové války Luitpold Adam. Tomu se postupně podařilo vybudovat zvláštní skupinu osmdesáti výtvarníků, z nichž byli někteří později přiřazeni do jednotky válečných zpravodajů. Ti pak prošli speciálním výcvikem a s průkazem válečného zpravodaje pronikali společně s jednotkami wehrmachtu do bojových linií. Na frontě strávili většinou jen tři měsíce, přesto byli vystaveni stejnému smrtelnému nebezpečí jako každý běžný voják. Po třech měsících se vrátili do Berlína, kde měli za úkol dokončit svá díla, která pak byla uložena do ústředního skladiště v Postupimi. Vystavována byla především na speciálních výstavách v Německu a zahraničí, jako například v roce 1941 na výstavě „Malíři na frontě“ nebo roku 1943 na výstavě „Voják a umělec“.⁷⁴

4. 4. Hudba

Hudba zaujímal v kulturním životě Třetí říše privilegované postavení. Pokud Hitler ve svých projevech ve dvacátých letech mluvil o úpadku kultury, měl na mysli především hudbu.⁷⁵ Je zajímavostí, že ve svém boji za očištění německé hudby nepostupoval tak dogmaticky jako v oblasti malířství. Hitler si byl totiž vědom toho, že „špatnou hudbu“ může sice zakázat, přesto ji ale nemůže, tak jako obrazy nebo sochy, zničit.⁷⁶ Poté, co se stal kancléřem, došlo v hudební oblasti k propouštění a zastrahování. Rasové a politické čistky prováděné krátce po nástupu nacistů k moci probíhaly často nekoordinovaně a byly akcí horlivých místních nacistických pohlavárů, za což si také v některých případech vysloužily Hitlerovu kritiku. Ze zaměstnání byli propuštěni režiséři, dirigenti, zpěváci, scénografové, ale i hudební kritici a pedagogové na univerzitách i konzervatořích. Během několika týdnů byla zakázána představení děl Kurta Weilla, Hannse Eislera, Ernsta Křenka, Franze Schrekera nebo Alexandera Zemlinskyho. Stejně tak byla stažena díla Albana Berga, Arnolda Schoenberga, Paula Hindemitha nebo Antona von Webera. Zákaz se týkal také starších skladatelů židovského původu, jakými byli například Felix Mendelssohn nebo Gustav Mahler

⁷⁴ KUCHAR, 2012, s. 96-98.

⁷⁵ SPOTTS, 2007, s. 285.

⁷⁶ SPOTTS, 2007, s. 295.

a také zahraničních židovských skladatelů, jako Irving Berlin.⁷⁷ Zajímavostí je, že přestože v jiných oborech, jako malířství, sochařství nebo literatura, řada umělců a to i nežidovských po proběhlých čistkách emigrovala, rozhodla se většina nežidovských autorů hudby zůstat. Důvod byl především ten, že Německo platilo ve své době za jedno z nejpříhodnějších míst, kde se lze věnovat hudbě, a také to, že velká část z nich uvěřila Hitlerově slibu o zlepšení hudebního života v Německu.⁷⁸

Hitler ve své kritice soudobé hudby velmi často útočil na Židy, kteří podle něj zcela otrávil a „judaizovali“ veškerou hudbu v zemi. Obviňoval je z toho, že nedokáží přijít s ničím původním nebo tvůrčím a že židovští skladatelé získali slávu jen díky tomu, že je vychvalovaly články židovských kritiků v novinách ovládaných Židy. Druhým faktorem, který mohl za úpadek hudby, byl modernismus, který opět připisoval Židům a také bolševikům. Modernistická hudba podle něj zcela opomíjela skutečnost, že hudba by měla oslovit širokou veřejnost a měla by spojovat společnost. Autoři modernistické hudby nezohledňují při své tvorbě národní povahu, a proto se hudba v jejich rukou stává kýčem. Modernistická hudba pro něj byla elitářská, určená jen úzkému okruhu lidí. Stejně tak mu vadila atonalita, která podle něj vyjadřovala zvrácenost reality.⁷⁹ Na černé listině se zakázanou hudbou se objevil také jazz. V roce 1928 byla ve Vídeňské státní opeře uvedena jazzová opera Ernsta Křenka *Jonny spielt auf!* a ve třicátých letech se stal jazz masově oblíbeným především mezi mládeží. Nacistický režim jazz zpočátku toleroval, a to však jen v podobě melodické jazzové hudby, jakákoliv „negerská vystoupení“, založená na bicích nástrojích byla zakázána. Od roku 1935 ale platil úplný zákaz jazzu jak pro rozhlas, tak i koncerty nebo zábavy.⁸⁰

Hitler se rád stylizoval do role ochránce a podporovatele umění. Ponechal si výsadní právo jmenovat dirigenty pro operní scény a symfonické orchestry, udělovat tituly profesorů nebo mít konečné slovo v přidělování grantů pro hudební instituce. Stejně tak měl poslední slovo v personálních otázkách, při rozhodování o dalším osudu umělců, kteří buď byli napůl židovského původu nebo žili v manželství s osobou židovského původu. Rozhodování v ostatních záležitostech přenechal ostatním stranickým příslušníkům a jejich úřadům. Tyto úřady však mezi sebou často vedly mocenské boje a nedokázaly se dohodnout na jednotném postupu. Nebyly ani jednotné v tom, jak má německá hudba vypadat, a přestože často z jejich

⁷⁷ SPOTTS, 2007, s. 286-288.

⁷⁸ SPOTTS, 2007, s. 290.

⁷⁹ SPOTTS, 2007, s. 288-289.

⁸⁰ KUCHAR, 2012, s. 109.

úst zaznívalo, že by hudba měla být „spojena s lidem“ a měla tedy vystihovat „německého ducha“, nikdo přesně nedokázal definovat, co to znamená. Nacisté si také nevěděli rady, jak naložit s velkým množstvím již existujících děl, na jejichž vzniku se podíleli lidé židovského původu. Ve většině případů byla takováto díla zakázána, přesto docházelo k případům, kdy na základě zásahu samotného Hitlera byly jednotlivým umělcům udělovány výjimky. Takovými umělci byli například Franz Lehár nebo Johann Strauss. Franz Lehár by se za běžných okolností kvůli svému maďarskému občanství a manželství se Židovkou jistě dostal na černou listinu zakázaných umělců. Jenže Hitler si velmi oblíbil jeho operety a tak bylo rozhodnuto, že tyto poklesky musí být zapomenuty. Hitler dokonce finančně podpořil uvedení jeho operety *Veselá vdova* a při příležitosti jeho 70. narozenin ho ocenil Goethovou medailí. Podobně se postupovalo i v případě dalšího Hitlerova oblíbence Johanna Strausse. Když v roce 1938 vyplavalo na povrch, že měl židovské předky, bylo přísně zakázáno tyto zjištěné skutečnosti šířit na veřejnosti. Podobný problém museli nacisté řešit i v případě autorů libret k operám Richarda Strausse a Wolfganga Amadea Mozarta, kteří byli židovského původu. Konečné a rozhodující slovo měl i v tomto případě Hitler, přesto byli někteří straničtí činitelé razantně proti udělování takovýchto výjimek. Do ostrého sporu se stranickými činiteli se Hitler dostal i kvůli jejich snaze zakázat křesťanskou náboženskou hudbu, kterou ovšem on sám považoval za německé kulturní dědictví.⁸¹

Podobně jako v oblasti malířství vznikaly i v hudbě černé listiny s názvy zakázaných děl a jmény skladatelů, kteří nesměli vykonávat profesionální praxi. V roce 1937 byla zřízena Říšská rada pro hudební cenzuru, která kontrolovala veškeré hudební programy, vysílání nebo nahrávání v zemi. I v oblasti hudby pořádali nacisté propagandistické akce, které měly zesměšnit modernistickou hudbu a které byly veřejnosti prezentovány jako akce mající pomoci rozpoznat „špatnou hudbu“. Takovouto akcí byla například „Výstava úpadkové hudby“ z roku 1933. Naproti tomu byly organizovány akce jako „Říšský hudební festival“, které měly podpořit státem schválenou hudbu.⁸²

Hitler se upnul k představě, že pokud bude vytvářet hudebníkům ideální a inspirativní podmínky pro jejich práci, jistě se brzy objeví noví hodnotní skladatelé a zároveň se zrodí jím vysněná „nová velká hudba“. A přestože v prvních letech nacistické vlády vznikalo ohromné množství nových skladeb, které byly převážně ideologicky inspirované, neodpovídala žádná

⁸¹ SPOTTS, 2007, s. 290-293.

⁸² SPOTTS, 2007, s. 294-295.

z nich Hitlerovým představám. Proto od svých plánů na novou velkou hudbu upustil a zaměřil se na zdokonalování současného repertoáru.⁸³

Hitler si přál hudbu, která bude dostupná široké veřejnosti a která bude povznášet estetické cítění společnosti. Pokud se tedy ve svých projevech vyjadřoval k povaze a funkci hudby, zdůrazňoval, že hudba musí být „zdravá, správná a původní“. Úkolem hudby bylo podle něj vyprávět příběh.⁸⁴

„Hudba nevytváří zápletku, ale je součástí osnovy děje – Zeitgemälde, obraz okamžiku. Hudba tudíž dosáhne svého nejvyššího vrcholu, když slouží k zobrazení viditelné akce [...].“⁸⁵

Hitlerův hudební vkus byl úzce zaměřen na druhou polovinu devatenáctého století. Ze všeho nejvíce obdivoval operu a doufal, že se stane vlajkovou lodí hudebních žánrů Třetí říše. Přišel také s velkolepými plány na stavbu nových operních divadel. Zastával názor, že právě operní divadla dávají každému městu punc vznešenosti a důstojnosti. Chtěl, aby v každém větším městě stálo divadlo opery a aby bylo přístupné široké veřejnosti, čehož chtěl docílit nízkou cenou vstupenek. Hitler velmi dobře rozuměl architektuře divadel s operní scénou, proto vytvořil několik návrhů na nová operní divadla. Jakou důležitost přikládal Hitler operním divadlům dokládá i skutečnost, že po bombardování německých měst a následném zničení některých operních divadel, nařídil Hitler jejich okamžitou obnovu, a to na úkor rekonstrukce zničených obytných čtvrtí.⁸⁶

Hudební politika Třetí říše se neorientovala jen na vymýcení neněmecké hudby a jejích autorů, ale také sloužila jako médium, pomocí kterého lze vyjádřit velikost a věčnost Třetí říše. K tomu byla využívána především klasická hudba, která však byla heroicky reinterpretoována a ideologickými zásahy značně pozměněna. Některé vojenské instituce nebo i osoby získaly své vlastní melodie, aby je tak bylo možno okamžitě identifikovat. Velmi oblíbenými a nacistickou propagandou často zneužívanými skladateli a jejich díly byli Ludwig van Beethoven a Richard Wagner. Při slavnostních událostech se hrály Beethovenovy předehry *Coriolan* a *Egmont*. Během olympijských her a také při jiných slavnostních příležitostech, kde bylo zapotřebí navodit pocit jednotnosti a soudržnosti národa, zaznívalo finále z *Deváté*. Především ale Richard Wagner a jeho skladby si vydobily výjimečné

⁸³ SPOTTS, 2007, s. 297-300.

⁸⁴ SPOTTS, 2007, s. 288-297.

⁸⁵ SPOTTS, 2007, s. 297.

⁸⁶ SPOTTS, 2007, s. 299-306.

postavení v hudebním světě Třetí říše. Jeho skladby dotvářely atmosféru nejednoho německého filmu, filmového týdeníku nebo stranických shromáždění. Smuteční pochod ze *Soumraku bohů* zazníval před každým rozhlasovým vysíláním, které posluchače informovalo o hrdinské smrti nacistických špiček.⁸⁷

V období, kdy společnost prochází krizí, se více než kdy jindy těší velké oblíbené populární hudba. Nacisté věděli, že hudbou lze otupit kritický pohled, proto její tvorbu hojně podporovali. Oblíbené byly srdceryvné písně či písně s roztouženými tóny a většina nejoblíbenějších písní pocházela z filmové hudby. Platilo, že čím těžší byla doba, tím více se zvyšovala poptávka po šlágrech. Nacistický režim se snažil pokrýt poptávku pořádáním soutěže o nejlepší optimistický šlágr, ve které zvítězila příznačná píseň *Však to nakonec zvládnem*.⁸⁸

4. 5. Architektura

„Vojenské bitvy jsou nakonec zapomenuty. Ale naše stavby zůstanou stát.“⁸⁹

Adolf Hitler

Těmito slovy by se ve zkratce dal vyjádřit Hitlerův vztah k architektuře. Hitler považoval architekturu společně s hudbou za královnu umění. Již v mládí se vedle malířství zajímal o architekturu a doufal, že se jednou jako architekt proslaví. Nejednou prohlásil, že kdyby se býval nestal kancléřem, byl by jistě architektem. Jak v následujících letech rostly jeho politické ambice, rostly i ty architektonické. Byl přesvědčen o tom, že každý velký národ potřebuje velkou architekturu. Monumentální architektura měla obnovit pošramocené sebevědomí německého národa a demonstrovat světu sílu a velikost nového Německa, které již není žádnou druhořadou zemí. Pokud chtěl vybudovat nové Německo, bylo zapotřebí velkých urbanistických změn. Měl v plánu nejen nechat přebudovat města, ale dokonce i vystavět kompletně nová. Z Berlína se mělo stát největší město na světě, Mnichov se měl přeměnit na největší kulturní centrum, Hitlerův oblíbený Linec se měl přeměnit v největší umělecké centrum a z Hamburku měl být vybudován největší přístav na světě. Hitlerovy architektonické plány byly rozsáhlé, počítaly jak s vybudováním nových monumentálních budov, tak i památníků, náměstí a komunikací. Tyto architektonické objekty pro něj měly

⁸⁷ REICHEL, 2004, s. 293-294.

⁸⁸ REICHEL, 2004, s. 297-298.

⁸⁹ SPOTTS, 2007, s. 342.

silný symbolický význam. Hitler se ve svých plánech na vybudování tisícileté Říše inspiroval ve starém Římě. Obdivoval jeho monumentální stavby, jejichž pozůstatky jsou zachovány dodnes. Toužil vybudovat stejné velkolepé stavby, pomocí kterých by zanechal trvalou stopu v historii a sám se stal nesmrtelným vůdcem.⁹⁰

Kolem Hitlera se pohybovala celá řada vynikajících architektů, přesto si ponechal výsadní právo rozhodovat o podobě jednotlivých projektů. Hitler koncipoval osobně většinu státních budov, vytvářel náčrty jejich hrubých obrysů, určoval jejich styl i stavební materiál a stejně tak rozhodoval o jejich umístění. Osobně také vybíral jednotlivé architekty, kteří s ním museli veškeré své kroky konzultovat.⁹¹

Hitler se již dávno před svým nástupem k moci zabýval vytvářením architektonických náčrtků, ze kterých je také patrné, že dlouho experimentoval s nejrůznějšími styly. V roce 1908 se přihlásil do výběrové soutěže na projekt nové budovy operního divadla v Linci, který však byl nakonec zrušen, což Hitler nelibě nesl. V roce 1925 vytvořil skicu berlínského Vítězného oblouku, který měl svou výškou 116 metrů a šířkou 165 metrů předčít pařížský Vítězný oblouk. Z Hitlerových raných skic je patrné, že dlouho hledal styl, který by byl částečně odvozený, přesto by byl výhradně jeho vlastním.⁹²

„Byl to styl neoklasicistní, obzvláště s antickými podněty, obsahující krytá sloupořadí, kupole a oblouk, jehož ozdoby byly skrovné nebo žádné.“⁹³

Hitler zastával názor, že je lepší snažit se napodobit něco, co je dobré a co se již osvědčilo, než vytvářet něco nového, co by se však ukázalo jako špatné.⁹⁴

„Tento styl, jak se Hitler později vyjádřil, jej oslovil, protože jeho jednoduchost, síla a strohost byly rovněž znaky jeho ideologie. V každém případě vždy trval na tom, že nehledá způsoby, jak vyvinout nový styl, nýbrž možnost, jak přizpůsobit to, co rasově podobní lidé – mínil tím Řeky a Římany – v minulosti již vyvinuli.“⁹⁵

Když Hitler mluvil o vybudování nového Německa, jehož symboly se měly stát monumentální stavby, neměl na mysli obchodní domy, hotely nebo továrny, ale skutečné

⁹⁰ SPOTTS, 2007, s. 335-342.

⁹¹ SPOTTS, 2007, s. 332-333.

⁹² SPOTTS, 2007, s. 334-337.

⁹³ SPOTTS, 2007, s. 337-338.

⁹⁴ SPOTTS, 2007, s. 336.

⁹⁵ SPOTTS, 2007, s. 336.

„dokumenty umění a kultury“, které by vydržely několik set let. Nikdy se také nezabýval navrhováním komerčních nebo průmyslových budov, ale kreslil povětšinou návrhy státních budov. V roce 1935 přednesl Hitler na stranickém shromáždění projev, v němž hovořil o svých architektonických vizích nového Německa, a přednesl několik principů, které měly být pro novou německou architekturu stěžejní. Hitler především požadoval, aby vzhled budovy jednoznačně odpovídal jejímu účelu. Neoklasicismus měl být uplatněn u státních budov, ostatní budovy, jako například rekreační zařízení nebo hostely pro Hitlerjugend měly být vystavěné podle místních tradic. Stranické školy měly odpovídat funkcionalistickému stylu, stavby, jako letiště, nádraží, továrny nebo mosty, měly být funkcionální a modernistické.⁹⁶

Aby tyto stavby dokázaly přečkat celá staletí, preferoval Hitler jako stavební materiál například žulu, travertin, mramor nebo jiné tvrdé kameny, které označoval za přírodní a německé a které svou tvrdostí demonstrují nejen odolnost a trvalost, ale mají zbytku světa demonstrovat sílu Třetí říše. Hitler odmítal takové materiály jako sklo, beton nebo ocel, přesto se neoficiálně používaly, a to tak, že většinou byly překryty kamenem. Interiéry podle představ Hitlera se vyznačovaly velkolepými vchody, velkými vestibuly a širokými chodbami. Hitler preferoval mramor v kombinaci s německým dubem. Takovýto interiér pak působil nejen vážně a honosně, ale také chladně a stroze.⁹⁷ Stěžejním znakem Hitlerovy architektury byla jednoduchost a strohost, přičemž zakazoval jakékoliv náznaky individuality nebo pestrosti. Nepostradatelným prvkem staveb Třetí říše se staly takzvané „Führerovy balkony“. Pro Hitlera měly symbolický význam, používal je jako nástroj sebezveličení své osoby a vyjadřoval jimi svůj vztah k německému lidu. I pokud na nich právě nestál, měly být německému lidu připomínkou jeho neustálé všudypřítomnosti.⁹⁸

Hitler se obklopoval velkou řadou architektů, z nichž každý měl na starosti jiný architektonický projekt. Všichni tito architekti museli bezpodmínečně plnit příkazy Hitlera, který určoval základní strukturu každého projektu, proto většina z nich zastávala spíše funkce asistentů. Po nástupu nacistů k moci vyvstala otázka, jací architekti budou vybráni, aby zrealizovali Hitlerovy architektonické plány o velkolepé tisícileté Říši. Na jedné straně tu byli architekti jako Mies van der Rohe, Walter Gropius nebo Peter Behrens a proti nim tradicionalisté jako Paul Schultze-Naumburg nebo Paul Schmitthenner. Modernisté využívali pro jakýkoliv typ budovy moderní technologie, sklo či kov a preferovali ploché střechy. Naopak tradicionalisté byli přesvědčeni, že funkce určuje styl a preferovali tradiční německé

⁹⁶ SPOTTS, 2007, s. 336-342.

⁹⁷ SPOTTS, 2007, s. 360.

⁹⁸ SPOTTS, 2007, s. 354-357.

sedlové střechy a staromódní koncepce. Poté, co se nacisté dostali k moci, věřily obě skupiny, že právě jejich styl je ten pravý německý a bude uznán za oficiální styl Třetí říše. Walter Gropius i Mies van der Rohe a stejně tak jejich kolegové z Bauhausu věděli, že pokud se chtějí ve svém oboru prosadit, musí projevovat loajálnost k režimu. Zpočátku tedy měli možnost pracovat na některých projektech pro nejvyšší stranické špičky a mohli také posílat své návrhy do soutěží v oboru architektury. Většina jejich projektů však byla Hitlerem odmítnuta. Ironií je, že Hitler nebyl spokojen ani s návrhy tradicionalistů, jejichž projekty byl ještě víc zklamán. Když pak v roce 1937 provedl v Pruské akademii umění personální čistky, za jejichž oběti padli právě mimo jiné i Mies van der Rohe, Peter Behrens a také Paul Schultze-Naumburg a na jejichž místa dosadil jím vybrané lidi, rozhodl se Mies van der Rohe následovat kroky svého kolegy Waltra Gropiuse a odešel do exilu. Hitler se obklopoval řadou architektů, z nichž si však žádný nemohl být jistý svou pozicí. Hitlerova náklonnost byla značně vrtkavá, což dokládá i skutečnost, že přestože obdivoval práce Petera Behrense, především pak jeho německou ambasádu v Petrohradě z roku 1911, neváhal ho z Pruské akademie umění propustit.⁹⁹

Mezi architekty, kteří dostali na starost hlavní projekty, patřili Paul Ludwig Troost, Hermann Giesler, Wilhelm Kreis a Albert Speer. Paul Ludwig Troost byl průměrný architekt a návrhář interiérů a také jeden z prvních členů NSDAP. Hitler k němu ale choval velkou důvěru a obdivoval především jeho čistý neoklasický styl a jednoduchost jeho nábytku. Pověřil ho mimo jiné vybudováním Hnědého domu, který měl sloužit jako celoněmecký stranický štáb a který jako jeden z mála Hitlerových projektů přečkal válku. Hermann Giesler byl velkým obdivovatelem Hitlera a zůstal mu věrný až do konce svého života. Hitler mu svěřil nejdříve výstavbu stranického fóra ve Výmaru a Augšpurku, v roce 1938 ho pověřil vedením celkové přestavby Mnichova a v roce 1940 mu svěřil projekt, který byl pro Hitlera mimořádně důležitý, a to přestavbu Lince. Wilhelma Kreise pověřil Hitler stavbou válečných pomníků, vojenských hřbitovů, památníku Reinharda Heydricha a také galerie výzbroje v Linci. Proto bývá Wilhelm Kreis nazýván architektem smrti. Mezi architekty ve službách Třetí říše vynikala především osoba Alberta Speera. Byl vynikajícím organizátorem a dokázal splnit jakýkoliv Hitlerův požadavek. Hitler ho považoval za jednoho z mála lidí, který se mu mohl kulturně i intelektuálně rovnat a udržoval s ním osobní kontakty. O to překvapivěji a k velké nelibosti kolegů se Albert Speer zachoval po válce, když ve svých memoárech snižoval Hitlerovu úlohu v oblasti architektury a naopak svou zveličoval. Hitler dal v roce

⁹⁹ SPOTTS, 2007, s. 361-364.

1937 Albertu Speerovi na starost nejvýznamnější projekt, přestavbu Berlína.¹⁰⁰ Stávající podoba Berlína se Hitlerovi vůbec nelíbila, a to především kvůli jeho rasovému složení. Berlín označoval za město sociálně demokratické, přeplněné experimentálními divadly, kabarety a jazzem, židovskými obchody a židovskými novinami. Hitler začal konkrétní změny Berlína plánovat již v roce 1933. Přestavbu Berlína si rozdělil do několika hlavních projektů. V první řadě chtěl vybudovat dvě komunikace sto metrů široké. Ty se měly táhnout od východu na západ a od severu na jih a protínat se měly ve středu Berlína. Hitler rovněž počítal s vybudováním nových velitelství pozemních sil, letectva a námořnictva, nového železničního nádraží, letiště a monstrózního Vítězného oblouku, do kterého měla být vyryta jména 1,8 milionu Němců, kteří padli v první světové válce. Dále se chtěl také zaměřit na vybudování čtyř nových muzeí, kam budou přemístěny všechny stávající umělecké sbírky. Zlatým hřebem měl být Velký palác s kupolí pro 180 000 lidí.¹⁰¹

¹⁰⁰ SPOTTS, 2007, s. 364-373.

¹⁰¹ SPOTTS, 2007, s. 375-383.

5. Závěr

Hitler nacházel v umění mimořádnou zálibu, jeho zájem byl skutečný a jeho znalosti dějin umění byly obdivuhodné. Nejednou prohlásil, že raději než politikem stal by se umělcem. Jeho umělecké ambice v mládí byly veliké, avšak neúspěch a neustálé odmítání uměleckého světa z něj udělaly zneuznaného umělce. Jeho umělecké ambice však nikdy neutichly a byl rozhodnut, že až naplní ty politické a vojenské, začne si plnit ty umělecké. Německo chtěl přetvořit podle svého obrazu v největší kulturní stát. Kultura mu ale zároveň měla sloužit k podpoře a upevnění jeho moci a naopak moc mu pomáhala zrealizovat jeho monumentální kulturní projekty. Hitler dobře znal hybnou sílu umění, která mu může pomoci podmanit si německý lid a ho učinit nesmrtelným vůdcem.

Dobu před svým nástupem k moci označoval za období, kdy došlo ke zmatení hodnot, a to jak ve společnosti, tak i v umění, ve kterém docházelo k „degenerativním procesům“. Poté, co se nacisté dostali k moci, začal Hitler plnit své plány v oblasti kultury. Prvním krokem bylo zbavit umění lidí, kteří zapříčinili jeho úpadek. Židé, lidé levicově a liberálně orientovaní a především modernisté byli jakožto největší nepřátelé státu okamžitě vyloučeni ze všech oblastí uměleckého života. Přestože nacistický režim jasně definoval, jaké umění je pro něj nepřijatelné, nedokázal jasně definovat, jaké umění považuje za dobré. Ve svých projevech o kultuře Hitler zmiňoval především dvě kritéria, a to že dobré umění se nesmí vracet do vzdálené německé minulosti a stejně tak je nutné se vyvarovat modernismu. Dobré umění musí být zdravé a krásné, vyznačovat se jasným a prostým stylem, vyjadřovat skutečný obraz života a sloužit společenským účelům. Takovéto umění zneužíval k ovládnutí myšlení druhých, k zvěčnění sebe i strany, k podpoře své teorie o nadřazenosti árijské rasy a stejně tak k odvrácení pozornosti od praktik směřujících k nastolení totalitního státu.

Hitler se od počátku svého nástupu k moci pasoval do role ochránce umění a zahájil tak tažení za očistění německého umění. Byl přesvědčený, že umění pod taktovkou nacionálního socialismu vzkvátá. Přestože je nemilosrdně zadupával, domníval se, že vytváří monumentální kulturní stát. Přesto pouze nastoloval diktaturu a teror.

6. Resumé

Ve své magisterské oborové práci *Umění v propagandě Třetí říše* se zabývám úlohou umění v politice a ideologii nacistického režimu v období Třetí říše. Práce mapuje, jakým způsobem pronikala nacistická ideologie do jednotlivých oblastí kultury a jak se skrze umění nacistický režim snažil ovlivňovat veřejné mínění a posilovat vlastní moc. První část práce je zaměřena na hlavní principy propagandy, které nacistický režim uplatňoval v umění. Druhá část se věnuje kulturní politice Třetí říše a popisuje změny v oblasti umění, které uskutečnili nacisté po svém nástupu k moci. Poslední část práce se zabývá jednotlivými oblastmi umění, a to filmem, sochařstvím, malířstvím, hudbou a architekturou a popisuje, jakým způsobem je nacistický režim využíval pro sebe prezentaci a manipulaci s veřejností.

7. Summary

In my master's degree dissertation *Art in Third Reich Propaganda* I deal with the role of art in the Nazi regime politics and ideology during the Third Reich period. The dissertation surveys ways through which Nazi ideology penetrated individual cultural areas and how the Nazi regime tried to influence public opinion through art to increase its own power. The first part of the dissertation looks into main propaganda principles which the Nazi regime used in art. The second part is devoted to the cultural politics of the Third Reich and describes changes in art carried out by the Nazis after gaining power. Last part of the dissertation deals with particular areas of art, e.g. film, sculpture, painting, music and architecture, and describes how the Nazi regime used them for self-presentation and manipulation of the public.

8. Seznam pramenů a literatury

Publikace

BRADLEY, John. *Dějiny třetí říše: Německo v období nacismu*. 1. vyd. Praha: Victoria Publishing, 1995, 171 s. ISBN 80-85865-95-5.

EVANS, Richard J. *Třetí říše u moci: 1933–1939*. 1. vyd. Praha: Beta-Dobrovský, 2009, 791 s. ISBN 978-80-7306-323-8.

FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007, 704 s. ISBN 978-80-7209-952-8.

HUGHES, Matthew – MANN, Chris. *Hitlerovo Německo: život v období Třetí říše*. Praha: Columbus, 2002, 224 s. ISBN 80-7249-123-7.

KUCHAŘ, Jiří. *Hitlerova sbírka v Čechách: obrazy, dary, psací stůl*. Praha: Eminent, 2012, 323 s. ISBN 978-807-2814-336.

KUCHAŘ, Jiří. *Hitlerova sbírka v Čechách: sochy, busty, drobné plastiky*. Praha: Eminent, 2009, 271 s. ISBN 978-80-7281-386-5.

MCNAB, Chris. *Third Reich, 1933–1945: the essential facts and figures for Hitler's Germany*. London: Amber Books, 2009, 192 s. ISBN 19-066-2650-2.

PIJOAN, José. *Dějiny umění 11*. 1. vyd. Praha: Knižní klub, 2000, 262 s. ISBN 80-242-0449-5.

REICHEL, Peter. *Svůdný klam Třetí říše: fascinující a násilná tvář fašismu*. 1. vyd. Praha: Argo, 2004, 384 s. ISBN 80-7203-604-1.

SPOTTS, Frederic. *Hitler a síla estetiky*. 1. vyd. Praha: Epoque, 2007, 445 s. ISBN 978-80-87027-08-0.

THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011, 827 s. ISBN 978-80-7331-207-7.

VERNER, Pavel. *Propaganda a manipulace*. 1. vyd. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2011, 192 s. ISBN 978-80-7452-015-0.

Online zdroje

REVOLTA.INFO: *Zapomenutý umělec Josef Thorak* [online]. [cit. 2014-05-06]. Dostupné z: <http://revolta114.blogspot.cz/2012/07/zapomenuty-umelec-josef-thorak.html>.